



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**A SPANISH ROMANCE OF THE AMERICAN SOUTHWEST:
UN ROMPECABEZAS ALEGORICO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

MARIA ALEJANDRA GOMEZ CAMACHO

TUTOR:

DR. AURELIO DE LOS REYES Y GARCIA ROJAS

COMITE TUTORAL:

**DR. RENATO GONZALEZ MELLO
DRA. JULIETA ORTIZ GAITAN**

SINODALES:

**DR. ALBERTO DEL CASTILLO
DR. ANGEL MIQUEL**



CIUDAD UNIVERSITARIA

MEXICO 2009



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.

Hago patente mi agradecimiento, con la preeminencia que le reviste, a mi maestro, al Dr. Aurelio de los Reyes, quien no sólo me aceptó en el Posgrado de Historia del Arte y me acogió en sus seminarios de estudios de cine, sino que además me “lanzó” al precipicio del doctorado cuando yo me rehusaba. De esta manera, este trabajo es el resultado de años de su puntual asesoría académica y grata compañía; asimismo le reconozco que a lo largo del desarrollo de la investigación, siempre respetó mi postura y mis inquietudes suspicaces, al darme “luz verde” para trabajar a mi manera, a pesar de haberme desviado de su propuesta original en la que se planteaba enfocar solamente al mexicano. Como corolario, la primera parte del título para esta investigación: “*A Spanish Romance of the American Southwest*”, es de su autoría, misma que complementa y da sentido a mi “rompecabezas alegórico”.

En los siete años que me tomó que la investigación cobrara forma, mucha gente se cruzó en mi camino. A ellos debo un especial reconocimiento y profunda gratitud, ya que todos aportaron ideas y enfoques de manera desinteresada y generosa. En primer lugar a mis co-tutores: a la doctora Julieta Ortiz Gaitán por su dedicada lectura a mi investigación y al Dr. Renato González, porque sin saberlo, logró que tuviera confianza en mi trabajo que en sus inicios aparecía muy oscuro por la falta de material. Le agradezco también su paciencia en que éste saldría algún día. Como lectores: a los doctores Alberto del Castillo y Ángel Miquel por haber aceptado ser parte del sínodo sin réplica alguna, aún cuando a ambos les falta tiempo libre por la sobre carga de trabajo que en sus respectivas actividades tienen.

Del Seminario de Cine del Dr. Aurelio de los Reyes, especialmente por su amistad y apoyo generoso: a Ma. Elena Albuerne por su ayuda en la corrección final; a Isis Saavedra por traerme las reproducciones de los carteles de *Arizona* de la Biblioteca Margaret Herrick; también a Alberto Cabañas, a Leonor Morales y a María Paula Noval, su solidaridad. Asimismo agradezco a todos aquellos que están ahora y a aquéllos que pasaron por este seminario, con quienes tuve el gusto de compartir esta larga etapa, sus sugerencias y opiniones constructivas.

A la señora Madeleine Matz, Bibliotecaria del área Motion Pictures de la Biblioteca del Congreso en Washington, D.C., por haberme facilitado todo el material que le solicitaba durante horas y semanas sin restricción alguna; así como la sugerencia de lecturas que yo desconocía. Al Dr. Mauricio Tenorio por dedicarme toda una mañana en una de sus rápidas visitas a México. Prácticamente obtuve una clase privada acerca del tema de la frontera, en la cual recibí su beneplácito y estímulo a mi trabajo. Al Dr. Georg Leidenberger por sus asesorías y comentarios de la época progresista en los Estados Unidos, así como por el obsequio de su libro *Chicago's Progressive Alliance*. Al Dr. Alejandro Ugalde por haberme facilitado su capítulo "*Cultural Propaganda and Art Diplomacy in the Aftermath of the Mexican revolution and World War I, 1917-1930*" de su tesis doctoral en Historia presentada en la Universidad de Columbia (Nueva York) en el año 2003. Asimismo a la Dra. Alicia Azuela por sus consejos acerca de la clasificación de imágenes, así como por su plática genial y a la maestra Eloísa Uribe por sus sugerencias de no perder de vista la escultura clásica.

De manera muy especial a mis amigos: a Mina Solé por el tiempo que dedicó a asesorarme acerca del atuendo de los siglos XVIII y XIX, a Lourdes Díaz por el contacto con la Dra. Catherine Ettinger, a Elisa Lozano por la aportación de datos para mi trabajo, a Jaime Morera por su ayuda invaluable cuando me encontraba fuera del país, y a Pablo Escalante, una mención muy especial, por su actitud incondicional siempre. A la Sra. Brígida Pliego Durán, Asistente de la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte por su atención dedicada en la realización de cartas, trámites, solicitudes, y asesoría; su disposición, siempre diligente, merece un lugar especial, ya que su trabajo fue más allá de su obligación laboral. Su actitud generosa es invaluable.

A Mauricio Salgado por haber sido mi adjunto en la Biblioteca del Congreso en Washington D.C., al tomar fotografías y clasificar documentos e imágenes rigurosamente. Por el retoque e inserción de las mismas al texto final que implicó horas de trabajo, así como por el financiamiento desinteresado y generoso para pagar la mayoría de los viajes, libros, etc. A Fernanda Salgado, para quien más de la mitad de su vida es mi paso por la Universidad Nacional Autónoma de México, le agradezco su paciencia y diligencia cuando la

computadora se negaba a “trabajar”, por su asesoría en el uso de los programas de cómputo y por su aportación del término “anastomosis”. Especialmente valoro su apoyo al haber aceptado viajar por el desierto de Arizona, continuar a Santa Fe, luego a Taos y seguirme la corriente con su risa y bromas ante el panorama “aburrido” de mi investigación -resultado de su aguda inteligencia- que hicieron, no sólo del viaje, sino de todo el trabajo de tesis, un camino más fácil y placentero. Por último, a Adriana Gómez por reformatear el primer texto.

Finalmente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haberme otorgado la Beca de Excelencia; al Programa de Apoyo para Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (PAEP) por haberme beneficiado con el financiamiento para la realización de un viaje de investigación a la Universidad de Arizona que fue determinante para la consolidación de la investigación, y a la Universidad Iberoamericana por proporcionarme el acceso a las bases de datos JSTOR, EBSCOhost Electronic Journal Service (EJS), Periodical Archive Online y Project Muse

AGC

Índice de abreviaturas y simplificaciones:

AFC: American Film Company

AFI : American Film Institute

Méliès: American George Méliès Company

Biograph: American Mutoscope and Biograph Company : Biograph Company

Gaumont: Gaumont Company in America

Edison: Edison Film Manufacturing Company

Essanay: Essanay Film Manufacturing Company

IMP: Independent Moving Picture Company:

Kalem: Kalem Film Manufacturing Company

Lubin: Lubin Film Manufacturing Company

MPSM: *Motion Picture Story Magazine*

MPN: *Moving Picture News*

MPW: Moving Picture World

Mutual: Mutual Film Corporation

Reel Life: *Reel Life. A Weekly Magazine of Kinetic Drama and Literature*

Pathé: Pathé Freres in United States : Reliance Pictures: Reliance

Selig: Selig Film Manufacturing Company

Thanhouser: Thanhouser: Film Corporation

Nickelodeon: *The Nickelodeon*

NYDM: The New York Dramatic Mirror

Vitagraph: Vitagraph Film Manufacturing Company

Índice

Agradecimientos

Abreviaturas

Introducción

La representación de lo mexicano	1
Las imágenes	8
Las revistas y las compañías cinematográficas de principios del siglo XX	12
El cartel	19
El relato, la sociedad, y el mito	23
La estructura	42
1	
1.1 La frontera	49
1.2 El paisaje	75
1.3 La línea	81
2	
2. La misión	104
2.1 La misión como lo mexicano	110
2.1.1 El padre	118
2.2 La misión como una moda. La arquitectura	128
3	
3. El indio	151
3.1 La relación simbólica del indio con el paisaje	158
3.2 Anastomosis del indio y del mexicano	173
3.3 La mujer india	180
4	
4. La mujer	213
4.1 La rosa	240
4.2 La disoluta	246
4.3 <i>Ranchgirl o Cowgirl</i>	249
5. El mexicano	
5.1 Lo masculino	268
5.2 <i>Death or Victory: Las guerras plásticas</i>	275
5.3 El sombrero, la pistola y el caballo	280
5.4 El hombre de la frontera	287
Conclusiones	316
Catálogo de ilustraciones	323

Hemerografía_____	333
Bibliografía_____	338
Referencias de internet y otras fuentes_____	348

INTRODUCCIÓN

La representación de lo mexicano.

La investigación que a continuación expongo es la búsqueda del significado de la representación de lo mexicano en el anuncio y en el cartel del cine norteamericano aproximadamente de 1907 hasta 1920. Lo que propongo de manera implícita es que la imagen de lo mexicano es una construcción cultural desde la perspectiva de la nación norteamericana de principios del siglo XX.

En este sentido ubico, el trabajo que presento, en la categoría de iconografía cultural, siguiendo la escuela norteamericana de estudios visuales que emerge básicamente entre las décadas de 1980 y 1990 a partir de la inquietud de descifrar una iconografía norteamericana precisamente¹. En esta línea se destaca la importancia del estudio de carteles, pintura, escultura, fotografía, prensa, folletines, películas como soportes estructurales de los estudios culturales e iconografía visual. Reconoce, asimismo a la escuela británica con Peter Burke² de quien tomo su análisis de la imagen, como su antecesora; de la misma manera que no podemos dejar de remitirnos a la francesa con Roger Chartier³ con su idea de las representaciones del mundo social. No obstante, la utilización de las imágenes como documentos no es nueva y como acota la Dra. Montserrat Galí⁴ ya Jacobo Burkhardt en el siglo XIX, lo había hecho. También, para este trabajo, tomo como referencia las aportaciones de Michel De Certeau, en cuanto al estudio de la imagen y el mito que de ésta resulta, especialmente vertidas en *La escritura de la historia* y de *La invención de lo cotidiano* para algunas acotaciones de la construcción del relato a partir de imágenes. En este sentido la literatura popular de la que derivan los formatos de los anuncios, como se verá en todo el texto, se estructura

¹ Ver *National Imagineries, American Identities. The Cultural Work of American Iconography*, Larry J. Reynolds y Gordon Hutner, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2000.

² Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica 2001.

³ Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.

⁴ También de manera especial, hace mención a Aby Warburg, fundador de la Escuela de Warburg de la que salieron historiadores como Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Meyer Schapiro y Ernst Gombrich en "La imagen como fuente para la historia y las ciencias sociales" en *Imágenes e investigación social*, Historia Social y Cultural, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.

sobre una plataforma de pensamiento social particular que comparte con los textos visuales o imágenes cinematográficas utilizadas para la publicidad de las películas. Entonces, hablamos de discursos que fueron emitidos por los directores de cine norteamericanos o europeos, pero desde los Estados Unidos, permeados de las corrientes del pensamiento social de su propio contexto histórico, de allí la primera parte del título del trabajo: *A Spanish Romance of the American Southwest*.

Por lo tanto la idea de lo mexicano en el cartel y en el anuncio del cine norteamericano es el resultado de poner en juego todas las imágenes encontradas (me detengo líneas abajo en este punto) en las revistas norteamericanas para tal efecto, así como los carteles, en función de su propio discurso. Esta investigación, por lo tanto, se trata de un conjunto de imágenes que forman un haz de relaciones cuyo núcleo son estructuras míticas que impulsan y modifican cada uno de estos ejes en discursos unidos entre sí y en apariencia independientes. Son imágenes polisémicas sobre una plataforma cultural (Estados Unidos) que se superponen históricamente. Es decir, el momento histórico en el cual se producen la mayoría de las mismas, y la manera de interpretar, traducir o adaptar los diferentes contextos histórico-culturales de las temáticas, por medio de la fotografía para las películas para el anuncio o el cartel, así como de la narración de las mismas.

Para este propósito utilizo la idea de mito de Luc Bresson⁵, no con la idea de equiparar los mitos griegos en un sentido literal meramente neoplatónico sino como una base primigenia en cuanto a la manera en la cual el pensamiento social participa colectivamente del pensamiento mítico, es decir en la formación de nuevas estructuras míticas a partir del enfoque de Pablo Fernández Christlieb⁶ que se movilizan a partir de espacios y contextos visuales dados, es decir la manera en la que se estructuran las imágenes de los anuncios y de los carteles. Especialmente retomo el sentido que Roland Barthes habla de la construcción del mito en *Mitologías*⁷ y el de la historiadora Barbara Groseclose⁸ en lo que se refiere a las invenciones del siglo XIX, y a los pintores del Río Hudson. Todos, solamente en cuanto a creaciones y deformaciones de discursos

⁵ Luc Bresson, *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid: ABADA Editores, 2005.

⁶ Pablo Fernández Christlieb habla de las estructuras míticas en "La estructura mítica del pensamiento social", Athenea Digital, Num. 0 abril 2001, <http://antalya.uab.es/athenea/num0/pablo.htm>

⁷ Roland Barthes, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 2006.

⁸ Barbara Groseclose, *Nineteenth-Century American Art*, Londres: Oxford University Press, 2000.

cuyo origen tiene parte de verdadero y parte de ficción, como expongo al final de esta introducción. Por lo cual, hablar de la idea de lo mexicano en estos años en los Estados Unidos connota un desplazamiento hacia el pasado para interpretar un concepto muy lejano al que se presenta desde México⁹, o bien en la historia contemporánea de aquel país. Por lo tanto el primer paso es la ubicación de los distintos temas de las películas para en un segundo paso, demostrar que estos arreglos temáticos son estructuras míticas porque son cadenas de significados cuyo primer eslabón es prácticamente imposible de establecer; sin embargo sí son el primer eslabón en la cadena cinematográfica.

En los Estados Unidos estas representaciones que aluden a lo mexicano en las películas surgen en diferentes niveles de configuración. En primer lugar se habla de lo mexicano de principios del siglo XVIII y principios del XIX, cuya definición eran las costumbres españolas tanto en el hacer y en el pensar, y aquellas que se refieren a la segunda mitad del XIX después de la guerra México-Norteamericana que culmina con la anexión de los territorios en 1846. Como se verá en el trabajo, en todas estas representaciones figuran españoles, mestizos, indios y padres que se construyen desde la perspectiva fundacional de los Estados Unidos con su propia iconografía. Para sostener este aspecto, empiezo a articular cada uno de los capítulos.

De esta manera tenemos un concepto de lo mexicano como elemento central iconográfico, un rompecabezas alegórico porque hablamos de piezas de significados compuestos de imágenes que remiten a creaciones ficticias (re-presentaciones) en juego discursivo con el relato literario complementario y que comparte con todo el discurso (imagen y texto). Es decir, este trabajo se compone de diversas piezas compuestas de estructuras míticas que forman las cadenas de sentido que en total forman este rompecabezas cuyas piezas son intercambiables y simultáneas.¹⁰

⁹ Las discusiones acerca de lo mexicano existían en México en el momento en el que se decreta la Independencia. Por ejemplo lo publicado en *El Iris*, periódico crítico-literario, cuya aparición data del 4 de febrero de 1826, por sus fundadores el italiano Claudio Linati y el cubano José María Heredia. (facsimil ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985). El exotismo indígena y los héroes nacionales eran imágenes que Linati mostró al europeo en *Trajes religiosos civiles y militares* de 1828, publicado en francés.

¹⁰ Mi idea del rompecabezas tiene su origen con la propuesta que formulé para mi tesis de licenciatura, defendida en la Universidad Iberoamericana en 1987, en la que señalaba la diferencia entre la lectura del discurso lineal de la literatura con el de la imagen fotográfica y cinematográfica que implicaba un discurso

En el anuncio tenemos una construcción cultural que se compone de dos niveles que interactúan, se superponen y dan un significado. Es decir, un anuncio que presenta un relato literario y un relato visual producto de la tecnología del momento, una imagen fotográfica o litográfica y ambos se refieren a otro discurso llamado “la película”. Debo aclarar que la mayoría de estas películas no existe por lo que me refiero a ellas como un discurso subyacente que no vemos pero que le da validez interpretativa a las representaciones, como se verá a lo largo del trabajo.

El cartel, por otro lado, generalmente sintetiza el relato literario y da más significado a la imagen, aunque, como se verá a lo largo del trabajo, no siempre es así, especialmente en los primeros, en los que prácticamente no hay diferencia. Me detengo en ambas expresiones en el apartado referido a las imágenes de esta introducción.

Llegar a este objeto de estudio, fue accidental. Cuando el Dr. Aurelio de los Reyes me propuso trabajar este tema, su sugerencia se centraba en la figura del mexicano y al combinarla con mi idea de trabajar carteles de cine, conformamos la primera intención: “la representación del mexicano en el cartel del cine norteamericano... En ese año de 1999, fui a la Biblioteca del Congreso en Washington, D.C. lugar en el que busqué la bibliografía referida a temas de mexicanos entre los que destacaban Charles Ramírez Berg con su trabajo *Latino Images in Film*, a Allen Woll con *The Latin Image Film*, o Alan Riding con *Distant Neighbors*, entonces caí en la cuenta de que sus propuestas solamente se centraban en un aspecto de la problemática y además generalizaban las épocas y los discursos cinematográficos, especialmente en cuanto a los temas de las películas, sin hacer cortes cronológicos ni espaciales que desde mi punto de vista cambian las orientaciones visiblemente. Los autores caen en el lugar común del estereotipo negativo del mexicano, porque no se refieren a construcciones culturales sino solamente a tipificaciones, que si bien algunas existían desde el siglo XIX, son tratadas de manera aislada y unívoca, porque como veremos, había otros conceptos. Por otro lado, en la búsqueda de los carteles mi propuesta se perdía, simplemente había cuatro en existencia con la temática que me interesaba. De esta manera me aboqué a revisar

simultáneo, con este trabajo tuve la oportunidad de aplicar esa propuesta que se había quedado en el olvido.

las revistas de las productoras del momento y así mi interés se centró en descubrir el proceso de la construcción de lo mexicano a partir de la diversidad de las imágenes. Al rastrear los anuncios que habían sido difundidos para promocionar las películas de principios de siglo XX, encontré tanto el anuncio para dicho impreso como la reproducción de los carteles, en su mayoría perdidos. En la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, se encuentran *Barbarous México* de 1913, *The Mexican* de 1914 y *The Bandit of Point Loma* de 1912. Del catálogo en línea de la Biblioteca Margaret Herrick obtuve dos imágenes de *Arizona* de 1913. En este sentido también es importante especificar, para evitar confusiones que aunque ya existía el cartel, como referiré en el apartado correspondiente a esta introducción, la mayoría de los carteles de cine fechados en la Biblioteca del Congreso también son posteriores a 1907, año en el Estados Unidos entra en recesión económica período que también vio nacer varios de los estudios de cine, así como la agitada, competencia entre ellos, razón por la cual este año es paradigmático en mi investigación, por lo que empiezo con éste, mi análisis. El anuncio puede ser a manera de un extenso reportaje con fotografías, como publican *New York Dramatic Mirror*, *Moving Picture World*, *Moving Picture News*, según la película; o bien, insertos de los anuncios de las productoras directamente, como Biograph Company (fotografía y texto); o la reproducción del cartel como Vitagraph, o Mutual. Hablo de éstas publicaciones de manera particular líneas abajo. Por lo tanto, a partir del vínculo entre anuncio y cartel encontré que no existía un concepto claro del mexicano sino una alegoría de lo mexicano compuesta por varios elementos interrelacionados entre sí y que asimismo se retroalimentaban unos de otros en los inicios del cine norteamericano. Cabe aclarar que mis planteamientos no toman en cuenta la época del cine hablado, ya que es un discurso completamente distinto, en el cual, la intención de la cartelística así como la del anuncio tienen una dinámica que no corresponde a esta investigación.

De esta manera, determinar las coordenadas del trabajo fue difícil debido a que los anuncios más tempranos aparecen alrededor de 1907, sólo hay uno anterior, así como tampoco existen carteles de cine anteriores a esta fecha, señalé 1907 como año de inicio de la investigación; aunque marcar una fecha tan temprana en una rama del arte, para entonces incipiente, plantea serios problemas de documentación por el número tan

reducido de carteles de cine con esta temática, en existencia. Como mencioné anteriormente, las imágenes que yo pretendía estudiar, concentraban temáticas de las películas producidas a partir de 1907 referidas al México anterior al período de 1846, otras alrededor de ese período, otras en los 60's y lo que se configuró como el *Southwest* norteamericano. También se referían a una forma muy general para mezclar mexicanos con españoles e indios, de allí la complejidad del tema:

Southern California is actually "the last west". Nowhere else in the American Continent can one find the diversity of characteristic Western hemisphere can one find the magnificent range country, the untrammled cowboy, and the actual ranch life which is here native to the land. The enormous holding of land owned by the old Spanish residents of this part of the country...¹¹

En este sentido el *Southwest* se presentaba indiscutiblemente como la clave espacial para descifrar los elementos iconográficos a partir de los cuales se formaron los estereotipos en el cine posterior.

Paralelamente a estas producciones, y también registradas en el catálogo del American Film Institute, se encuentran películas con temáticas de México como *La Viga Canal (Mexico City)* y *Market Scene, City of Mexico*, ambas de 1898¹². Dado que de este año no existen anuncios sino a partir de 1907, los referidos a este país, los incluí en el inciso *El otro lado* en el capítulo dedicado a la frontera. A esta categoría correspondería el tema de la Revolución Mexicana. Sin embargo, al formar una gama tan particular y debido a la existencia de "*With Villa North of the Border Location*" y *Cine y sociedad en México 1896-1930* del Dr. Aurelio de los Reyes y García Rojas, sólo lo menciono de manera incidental.

De esta manera, la historia de la imagen de lo mexicano en el cartel y en el anuncio publicitario implicaba un ir de la mano con otras manifestaciones artísticas tales como la literatura, la pintura, la fotografía, la cerámica y el textil, así como establecer los contextos a través de los cuales se vincularon dichas expresiones con la prensa y los discursos políticos en diferentes momentos, de lo que se deduce que tal representación tiene una larga historia en la cultura norteamericana, aunque poco estudiada a partir de sus orígenes a principios del siglo XX específicamente.

¹¹ "Newsky Items from El Cajon Valley." *The Moving Picture News*, Vol. IV. No. 29. Sept. 30, 1911, s/p.

¹² *American Film Institute Catalog of Motion Pictures produced in the United States Ethnicity in American Feature Films 1911-1960* [Alan Gevisor Editor], film beginnings, 1893-1910 Keyword index, 1893-1910, Berkeley: University of California Press, 1997, p375.

Antes de la aparición del cartel cinematográfico, algunos textos de la literatura popular ya hablaban de mexicanos en diversos personajes que se modificaron paulatinamente y que trascendieron al paso de los años en modelos simplificados que se reconocen hoy como estereotipos, como mencioné al principio de esta introducción, tipologías que han sido estudiadas por historiadores norteamericanos. Por lo tanto, este trabajo no pretende repetir lo que ya otros autores han esclarecido y manifestado ampliamente en cuanto al estereotipo, sino referirme a una construcción o reconstrucción iconográfica e histórica de los distintos discursos que integran las imágenes de lo mexicano de principios del siglo XX en el ámbito de la cultura norteamericana. Tal vez descubrir un poco a qué se refiere Arthur G. Petit otro historiador norteamericano cuando afirma "...imaginative history of Anglo Mexican interaction..."¹³

El anuncio y el cartel tienen una representación perenne en significado y muy definida en cuanto a la imagen en sí en el que se reproduce un modelo iconográfico una y otra vez. Es por ello que quise centrarme en el valor de ambas expresiones de esta época por los diversos niveles de lecturas que aportan en tanto que utilizaban la fotografía de las escenas de las películas para tal propósito, lo que le da una dimensión de interpretación muy particular. A diferencia de los trabajos de los historiadores que mencioné líneas arriba, en los que reproducen carteles o fotografías de las películas a manera de ilustración, mi investigación fue armada a partir de las imágenes de los anuncios y los carteles, mi materia prima, como propuesta de historia del arte, por lo que al aislar estas imágenes de su función original, extraerlas de las revistas de cine, forman un corpus discursivo independiente. Por esta razón pueden parecer a simple vista numerosas o de poca importancia; sin embargo, sin haber estado clasificadas antes, habría sido, desde el punto de vista histórico, inválido un discurso como del que hablo solamente tomando algunos ejemplos, porque las referencias estarían perdidas entre las páginas de dichas revistas. De esta manera, en un primer nivel, el rescate de estos objetos es primordial para fundamentar mi trabajo; posteriormente, para investigaciones futuras, o bien para otras lecturas, ya se puede tomar un subconjunto de las mismas. En el caso de la presente investigación se validan unas a otras.

¹³ Arthur G. Petit, *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station: Texas A&M University Press, 1980, p. XII.

Las imágenes

Como especifiqué al inicio de este segmento, las imágenes son los anuncios para las publicaciones americanas especializadas en divulgar todo lo que sucedía en el medio cinematográfico, no sólo se hablaba de las películas, sino también de los temas sociales que se generaban a partir de las temáticas tratadas, así como también de aspectos técnicos, como la utilización de proyectores específicos, cámaras, locaciones, etc., de la primera mitad del siglo XX. También se hablaba del teatro y de la literatura. Entre las de mayor difusión tenemos: *Biograph Bulletins* [(*Biograph*), 1908-1913 Nueva York, período en el que la compañía productora fue dirigida por David Wark Griffith], *Moving Picture World and View Photographer* [(*MPW*), Nueva York, 1907-1915], *Moving Picture News* [(*MPN*) Nueva York, 1911-1912], *Motography. The Motion Picture Trade Journal* [(*Motography*) Chicago, 1913-1918], *The Nickelodeon* (Chicago, Vol. I 1909-1910), *The Photoplay Magazine* [(*Photoplay*) 1912-1914], *Reel Life. A Weekly Magazine of Kinetic Drama and Literature* [(*Reel Life*) Nueva York, 1913], *The Motion Picture Story Magazine* [(*MPSM*) Nueva York 1911] y *The New York Dramatic Mirror* [(*NYDM*) Nueva York, 1911-1915].¹⁴

Los anuncios encontrados en estos documentos contienen valor histórico puesto que en su gran mayoría, son las únicas fuentes con las que contamos ahora. Estos anuncios comparten con el cartel su intención en cuanto al uso de la imagen de esas películas y la idea como fórmula de expresión original y artística. De esta manera, estaré hablando del fenómeno como mecanismo de propaganda que incluye al cartel y a los anuncios de las publicaciones mencionadas.

Siguiendo la metodología propuesta, es decir, en primer término el análisis e la fotografía o *still* que muestra el anuncio, qué tipo de relato propone a partir de la

¹⁴ Algunos datos de las publicaciones mencionadas, tales como fechas de inicio y fin, así como la fecha en la que se fusionaron con otras publicaciones o cambiaron de nombre (a veces algunos ejemplares están perdidos) fueron obtenidos de manera directa del servicio de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos por:

Rosemary Hanes, Reference Librarian, Moving Image Section, Library of Congress: 3146226.

composición de la imagen y su concordancia con el relato literario que lo acompaña. En segundo lugar, los que se anuncian con sinopsis y sin imágenes, y por último sólo los que tienen imágenes. Dentro de éstos, hay variantes y los menciono según su aparición. No se presentan en este orden de clasificación, ya que fueron seleccionados temáticamente, así que a lo largo del texto se encuentran todas estas formas en juego discursivo, como un rompecabezas.

La mayoría de los anuncios para cine que aquí muestro son extracciones del momento de la acción. Es decir, se componen de fotografías que se captaron durante el desarrollo la película, de allí la peculiaridad de esta forma de hacer publicidad mediante la combinación de fotografía y una larga explicación literaria. Como explico a lo largo del trabajo, la parte literaria en estos anuncios es muy importante porque es la que explica gran parte de la trama, en primera instancia debido a que la película es muda, entonces, ésta era la manera de información por medio de la cual tanto los distribuidores así como los espectadores conocerían todos los datos. De ahí que los anuncios dependieran tanto de la parte literaria sobre todo en las primeras etapas, ya que ésta con el tiempo se fue diluyendo.

Por lo tanto el uso de la fotografía o *stills* de las películas se convirtió en una característica del fenómeno publicitario del cine de inicios del siglo XX. Esta práctica resulta ser una de las piezas más importantes de transmisión del mito. Por lo que en todos los capítulos me referiré a aspectos de las fotografías que se publicaban. En cuanto a la utilización de las mismas, Eileen Bowser, toma una nota del *MPW* del 6 de agosto de 1910:

The World wants to protest now and forever against the use of still photos as illustrations or advertisements of the motion picture. That is, unless it is taken with a specific camera at the same time and from the same point of view as the motion picture itself. Specially posed still pictures of moving picture scenes do not interest us. An enlargement from the film itself always does.¹⁵

Por eso Moving Picture World utiliza un *still* de *A Mexican Courtship*,¹⁶ en el número de marzo de 1912, o el de *Juan y Juanita* como publicidad correspondiente a la sección *Manufacturers Advance Notes* en el mismo año.¹⁷

¹⁵ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, Berkeley y Los Angeles: California University of California Press, 1990, p. 301.

¹⁶ *MPW*, Vol.11, March 2, 1912, p.769.

Las imágenes de estas fotografías serán clave en la construcción de la idea del mito a lo largo de estos 20 años, ya que se publicaban constantemente. Particularmente, las fotografías de principios del siglo XX con un uso práctico y definido en cuanto a contener la intención de difusión de contenido, y al dirigirse al público en general, se convierten en un mecanismo publicitario mediante la imagen misma, por lo que estas representaciones se bifurcan en dos sentidos, el que contiene el proceso estético de la ficción y el que genera la idea de realidad por ser la fotografía de una película pero que imprime la vida de los indios, del ranchero, del *cowboy*, etc.

Como un contrapeso, los anuncios de cine también relatan la visión de su tiempo, es decir, también se percibe, a través de las historias que narran, una crónica de la época. En cuanto al estilo de los atuendos, como el ver a una Ramona que utiliza zapatillas de 1906 y no de 184...¹⁸ o en *The Rose of San Juan*¹⁹ tenemos cabelleras de principios de siglo XX, no de 1850, o la túnica griega de *Her Sacrifice*,²⁰ a través de la cual se manifiesta la manera de la época de marcar la diferencia en cuanto a rango social, en el poco arreglo del personaje, así como la utopía de representar bondad o pureza. Otros detalles de los vestuarios así como de la escenografía, también se pueden corroborar en los mismos anuncios. Por lo tanto la elección de las temáticas, los escenarios, los directores, y la publicidad misma también constituyen un documento para encontrar la dinámica de las ideas de principios del siglo XX en los Estados Unidos.

No hay que olvidar que en algunos casos, muchos de estos anuncios eran las reproducciones de los carteles que circulaban en las entradas de los *nickelodeons* para alguna producción fílmica específica; como en algunos casos, ya no se conservan tales carteles, estas fotografías, son la única referencia de éstos que podemos tener. De esta manera clasifiqué las imágenes en cinco grupos temáticos (perspectiva simbólica) que corresponden a cada uno de los capítulos, quedando una muestra compuesta por un total de 24 imágenes para *La frontera*, 25 para *La misión*, 40 para *El indio*, 38 para *La mujer*, 33 para *El mexicano* que dan un total físico de 160 imágenes. Algunas de éstas son material exógeno a la investigación. Fue escogido como discurso de apoyo en

¹⁷ *MPW*, Vol.14 , Oct.-Dec.,1912, p.459.

¹⁸ Se aprecia este dato en la película *Ramona* en DVD Programa 4, Colección Treasurers III. *Social Issues in American Film, 1900-1934*, National Film Preservation Foundation, 2007.

¹⁹ *Reel Life* (portada) Vol. LII No. 13, 1913.

²⁰ *Biograph Bulletins*, June 26, 1911, p.311.

cuanto a presentar vinculaciones con su pasado, o tangenciales con otras lecturas similares y se encuentran contabilizadas debido a su valor histórico. De esta manera se ubican las portadas de las *Dime Novels* como *The Red Coyote* de 1869 o imágenes de otras revistas que sin ser cinematográficas antecedian a las representaciones que se verán posteriormente en el cine. En otros casos, son imágenes de pinturas o grabados, y se señala la referencia de la colección y/o museo en el que se encuentran, o si la fotografía fue tomada de algún catálogo en línea o impreso también se marca la clasificación correspondiente.

Así quedaron conformados cinco catálogos que ilustran cada capítulo aunque siempre con préstamos inter-catálogos ya que todas las imágenes pueden ser utilizadas para varios temas. Entonces, mi elección fue arbitraria y obedeció, para esta propuesta, a tratar de componer un orden simbólico que mencioné líneas arriba, porque todas las imágenes podrían ordenarse bajo otras perspectivas. En un segundo momento, cada catálogo tiene un orden cronológico, para mayor facilidad de referencia, aunque esta línea, no es tan importante por el límite de años tan reducido, generalmente pertenecen al mismo contexto. En el texto se reproducen sólo 143 imágenes. En cuanto a precisiones de tipo metodológico, quiero aclarar que para fines prácticos dejé las referencias técnicas, como la ubicación de las imágenes, así como su fecha de publicación en su idioma original, únicamente quedan traducidas al español las ciudades y países, principalmente en los pies de las imágenes y en el catálogo. En el texto, al referirme de manera indirecta a los lugares de consulta, lo hago en español, igual que en las notas de pie de página, con excepción de las fechas de los anuncios de las revistas que se citan en inglés. De la misma manera, al hablar de una síntesis de alguna trama, respeto la escritura del texto original de palabras como “Lopaz”, “Ramerrez”, “Monterey”, “Delores”, etc., ya que tales juegos lingüísticos también son importantes para la interpretación simbólica

En la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos existe una compilación de los boletines de *Biograph* (1908-1912) que presenta los anuncios de manera cronológica realizada en 1973 publicada por Octagon Books, para la cual Eileen Bowser quien fuera curadora del Departamento de cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York de 1976 a 1993, escribió la introducción. La otra compilación, la que pertenece a los años

anteriores a David Wark Griffith (1896-1908) realizada por Kemp Niver²¹, en 1971, fue consultada en la Biblioteca de la Universidad de Arizona. allí también tuve la oportunidad de estudiar la mayoría de los boletines que me interesaban de casi todos los volúmenes de *The New York Dramatic Mirror*, en la que se muestra la manera como se publicaban los anuncios de las compañías productoras, no sólo de Biograph Company (fig. 1) sino de Selig Film Manufacturing Company o de Kalem Film Manufacturing Company de la misma manera que se insertaban los anuncios en *The Moving Picture World* o *The Moving Picture News*. Estas últimas publicaciones también fueron consultadas en La Biblioteca del Congreso, así como los carteles que mencioné anteriormente.

Otras fotografías me fueron facilitadas por el Fondo Reservado de la Universidad de Arizona así como del Fondo Reservado del Museo Estatal de Arizona. De otras imágenes sólo me facilitaron copia fotostática tomada por ellos mismos.

Las revistas y las compañías cinematográficas de principios del siglo XX

Haré una referencia breve a las compañías productoras que más anuncios publican así como a las revistas y su relación estrecha, aunque solamente me referiré a las compañías que producen películas con el tema de esta investigación.

Es preciso establecer que estoy vinculando intencionalmente dos manifestaciones gráficas que perfectamente podrían ser estudiadas aisladamente. El fenómeno del cartel no tiene ninguna relación cronológica en cuanto al anuncio de pequeño formato con imagen o no, publicado en las revistas mencionadas anteriormente. Como señalé también se publicaban reproducciones de los carteles, lo que representa gran ayuda ante la pérdida de los mismos.

No obstante, la publicación de las imágenes en esta época en las revistas especializadas, también aporta datos del circuito publicitario de las películas, en algunos casos, es decir en las de mayor éxito, otras, sólo tienen una mención y desaparecieron. Por ejemplo, un solo número de *Moving Picture World* puede tener varias menciones de un lanzamiento, o bien en diferentes números hablar de la misma producción. Al mismo

²¹ *Biograph Bulletins 1896-1908*, Compiled with an introduction and notes by Kemp R., Los Angeles, Ca.: Niver, Locare Research Group, 1971.

tiempo se encuentra un anuncio de *Biograph* de 1910, por ejemplo y lo encuentro en *Moving Picture News* o en *New York Dramatic Mirror* también. Además, como mencionaré según el caso, en una primera etapa, éstos anuncios constan de fotografías y amplios reportajes, en su mayoría de una página completa, como en el caso de *New York Dramatic Mirror*, después la reproducción del cartel y un número posterior ya la salida de la película, puede estar mencionada al final del cartel en una tipografía más pequeña.

Dado lo cual, a partir del número elevado de anuncios por película, se infieren las discusiones del momento entre los grandes distribuidores de cine de la época Pathé, Biograph Company, Kalem, etc, que a través de esta estrategia de mercado competían intensamente por vender las producciones. Las revistas más tempranas son *Moving Picture World* y *Moving Picture News* también de 1907 bajo otro nombre; a ésta última es a partir de 1911 que se le conoce como *The Moving Picture News*, publicada cada sábado por The Cinematograph Publishing Company:

The Moving Picture News is the friend of the men who are trying to get justice, and to be allowed to gain a livelihood making pictures, distributing them and exhibiting them to the public without unjust restrictions: also the operator who makes or mars success.²²

De esta manera, *Moving Picture News* divulga la publicidad para las películas con una reseña de la misma acompañada de alguna fotografía correspondiente a una escena de cada película. Algunas veces, en el mismo ejemplar publica la reproducción del cartel proporcionado por los distribuidores, en otras ocasiones, el cartel se publica en uno o dos números siguientes. Las películas se anuncian en primera instancia como estrenos y posteriormente el circuito se va desgastando y empieza nuevamente con otra, y así sucesivamente. En esta misma publicación encontramos artículos que aportan ideas acerca del contexto que se respiraba en el mundo del cine. Discusiones en cuanto a la psicología de las películas, las audiencias o el cine como arte: “*The Moving Picture as a Work of Art*” de Margaret I. Mac Donald²³

La manera para anunciar las películas y el formato de toda la revista es muy semejante a *Moving Picture World* probablemente porque el editor Alfred H. Saunders se va a *Moving Picture News* en 1911, momento a partir del cual toma ese nombre.

²² *MPN* Especial Issue, April 15, 1911.

²³ *MPN*, Vol.V. No. 23, June 8, 1912, pp. 7-8.

*Moving Picture World*²⁴ es una publicación de las más conocidas y valoradas por los historiadores del cine, ya que es de las pocas de las que se conserva toda la colección, por lo menos hasta 1915, según se confirma en el *Index*²⁵. Fue fundada el 9 de marzo de 1907, por J.P. Chalmers, y publicada por The World Photographic Publishing Company.

En esta revista se encontraban innovaciones técnicas, sinopsis de películas, pistas musicales, así como artículos diversos, como ejemplo de la información del momento, tenemos en uno de sus primeros números un artículo de Thomas A. Edison en el que le da la importancia al cine en el contexto social:

In my opinion, nothing is of greater importance to the success of the Motion Picture interest than films of good moral tone. Motion picture shows are now passing through a period similar to that of vaudeville some years ago. Vaudeville became a great success by eliminating all of its once features, and, for the same reason, the five cent theatre will prosper according to its moral attitude...²⁶

A lo largo del trabajo se encontrarán diversas referencias al concepto de moral, lo que pone de manifiesto la escala de valores en la que participan grupos prominentes de la sociedad, lo que para mi propuesta de creación de mitos es relevante. La mayoría de las revistas participan de esta dinámica. Esta referencia en particular se da como respuesta al escándalo ante la inmoralidad de las películas, especialmente las francesas, lo extranjero como inmoral, otra premisa sustentada por la oposición.

De las primeras compañías cinematográficas en tener su propia publicación fue Biograph Company (fig.2), con los *Biograph Bulletins*. Folletos destinados a los exhibidores con información acerca del tema de la película, la duración, locación, etc., así como el costo, ya que esta compañía sólo vendió producciones, no las rentó. No se utilizaba como revista al público en general, sin embargo éste podía ver el anuncio de la manera que le llegaba al distribuidor ya que se publicaba en *Moving Picture World*, *Moving Picture News*, y *New York Dramatic Mirror*. Sin embargo, los primeros anuncios de las películas se hicieron específicamente para la prensa, sin fotografías se enviaron al

²⁴ *MPW* (U.S., 1907 to 1927; weekly) :

- The Moving Picture World and View Photographer to Vol. 1, No. 9.

- Absorbida por *The Exhibit* del Vol. 3, No. 1.

- Absorbida por *The Film Index* en 1912.

- Absorbida por Exhibitors Herald en December 1927, continúa como *Exhibitors Herald And Moving Picture world*.

²⁵ *An Index to Short and Feature Film Reviews in the Moving Picture World, The Early Years 1907-1915*, Bibliographies and Indexes in the Performing Arts No.20, Greenwood Press, 1995.

²⁶ *MPW*, Vol. I., No. 42, December 21, 1907.

New York Tribune (1896), *New York Times* (1896), *New York World* (1896), *New York Sun* (1896), *New York Mail Express* (1896), *New York Mail Advertiser*, *Baltimore News*, *Baltimore American*, *Chicago Chronicle*, *St. Louis Post-Dispatch*, entre otros.²⁷

En 1895 The American Mutoscope, cuando produjo su propio proyector se llamó The American Mutoscope and Biograph Company para en 1909 cambiar solamente a Biograph Company (fig. 2).

Para el trabajo que presento me refiero a los boletines *Biograph* básicamente de 1908 a 1913 cuando *D.W. Griffith* es el director de la compañía, además de haber dirigido la mayoría de las películas de este período. Cabe decir que no era el único director y que la compañía recibía historias de escritores desconocidos. El texto de estos boletines, de acuerdo a Eileen Bowser, era escrito por Lee Dougherty del equipo de Biograph.²⁸ En cada una de las películas, con sus respectivos anuncios, mencionaré los datos pertinentes. Griffith se unió como escritor y actor, para después convertirse en director. Entre las actrices que actuaron en la mayoría de sus películas están Mary Pickford, Lillian Gish, Dorothy Gish y Mabel Normand, entre otras.

Hasta 1910 todas las películas se filmaban en Nueva York incluidas las de temas del Oeste, pero después de explorar California para *Ramona* en este año se decidió la fabricación de un estudio en Los Angeles. El primer film producido en esta zona fue *In Old California. A Romance of the Spanish Dominion*,²⁹ en éste encontramos uno de los primeros ejemplos en el cine del impacto que dejó el pasado español así como de la manera en que fue promocionado a través del cartel, con una fotografía de una escena exterior, la contraposición del paisaje y el uniforme militar como símbolo de dominación y protección de la tierra. Por lo tanto, esta película fue la primera en ser filmada en Hollywood dirigida por D.W. Griffith para American Mutoscope and Biograph en 1910 con una duración de 17 minutos.

Biograph tiene especial relevancia por ser una de las productoras pioneras, y también por haber sido parte fundamental en el desarrollo de Griffith, así como haber visto nacer a actrices como Mary Pickford. Esta época también propició la competencia entre las actrices a través de los salarios, actitud directamente proporcional al deseo del público y

²⁷ *Biograph Bulletins* 1908-1912, Nueva York: Octagon Books, 1973.

²⁸ *Op. cit.*, p.viii.

²⁹ "In Old California." *Biograph Bulletins*, March 10, 1910.

una vez que se insertaron los nombres de las actrices como protagonistas, jamás se retrocedió.

Otras revistas consultadas, en menor medida, ya que se conservan menos ejemplares y fueron de vida más corta son *The Nickelodeon* y *Motography*.

De la primera³⁰, sólo se sabe que fue fundada en 1909 y en 1911 fue absorbida por *Motography*. *The Motion Picture Trade Journal*, publicación bimestral que continuó con su numeración. Fundada en Chicago en 1911, por Electricity Magazine Corporation.

Ambas de gran formato, también utilizan el recurso de publicidad para la película con las fotografías, los artículos y la reproducción de los carteles. Sin embargo una diferencia con respecto a las dos anteriores se da en que en la reseña de la película es muy amplia incluido todo el *casting*. También presentan artículos de interés general como "A Picture Theater in Mision Style"³¹ Además de noticias relacionadas con el cine, tales como las compañías, las locaciones, etc.

En *Nickelodeon* se publican artículos referentes a la publicidad como *Picture Theater Advertising*³² o "Advertising the Picture Show"³³ en 1910 (fig. 3). Hacia 1913 su publicación hermana retoma el tema con un artículo muy amplio firmado por Harry Funiss: "The Poster a Poser"³⁴ Hablaré un poco más a detalle acerca de este tema al final de esta introducción en el inciso dedicado al cartel.

The New York Dramatic Mirror fue fundada en 1910 en la ciudad de Nueva York. Impreso por The Williams Printing Company, NY. Los volúmenes consultados en la Biblioteca de la Universidad de Arizona son de 1911 a 1915. Esta publicación es de gran formato y está dedicada a las artes escénicas, a la publicación de reportajes de estrellas del momento, y una sección especial dedicada al cine. En ésta se encuentran las reseñas y los insertos de las distintas compañías productoras como mencioné anteriormente. Asimismo anunciaba hoteles, cremas, escuelas de actuación, licores, cigarros, etc.³⁵

³⁰ Referencia por asistencia directa de la Biblioteca del Congreso.

³¹ Charles F. Morris, "A Picture Theater in Mission Style." *The Nickelodeon*, November, 1909, 137-138.

³² L.F: Cook (Advertising Manager), "Picture Theater Advertising." *Nickelodeon* Vol. IV, No. 4, August 15, 1910, p.273.

³³ *Ibidem*, p.92.

³⁴ En *Motography*, Vol. IX. No.1 January 4, 1913 pp.7-8

³⁵ *NYDM*, July 3, 1912, 20; January 24, 1912, 13; Nov 20, 1912, p.17.

Una publicación de la cual sólo obtuve un número es *The Motion Picture Story Magazine*. Fundada en 1911 por J. Stuart Blackton de Vitagraph Company. Contenía primordialmente ilustraciones de las películas producidas por la compañía, con retratos de los actores, según refiere Eileen Bowser³⁶. Publicidad y reseñas de compañías independientes también. Para la investigación que presento fue muy enriquecedor este número de febrero de 1911, ya que pude tener las imágenes de *The Immortal Alamo* y ver lo interesante de esta publicación, ya que era una novela ilustrada, más que una revista para mostrar las sinopsis de las películas. La misma historiadora cuenta que se le añadió una sección de preguntas del público, y de esta manera, sin pretender convertirse en una publicación para tal fin fue una de las que lideró en el mercado.

Vitagraph Film Manufacturing Company³⁷ (fig.4) fue el más grande competidor de Edison Company. Fue conocida por sus filmaciones acerca de eventos históricos incluidas tomas de Theodore Roosevelt en la guerra hispano-estadounidense de 1898. El asesinato del presidente McKinley en 1901, el terremoto de San Francisco en 1906. Algunas de sus estrellas fueron Broncho Billy Anderson, Florence E. Turner (la chica Vitagraph) y Norma Talmadge entre otras. Hacia 1907 Vitagraph era el estudio más grande de los Estados Unidos, seguido por Lubin y Selig, y con Edison y Biograph en último lugar.³⁸ Kalem y Essanay eran estudios muy pequeños. Año de recesión económica.

Kalem fue fundada en 1907 por dos hombres que habían sido empleados de Biograph, Frank Marion y Samuel Long y veinte por ciento del capital fue aportado por George Kleine. Essanay Films también se fundó en 1907 por George K. Sopor. En este momento las compañías competían por la licencia de Edison, por lo que en 1908 se forma The Motion Picture Patents Company (MPPC): El 'Trust' con éste a la cabeza, quedó conformado por: Biograph, Vitagraph, Selig, Lubin, Méliès (George Méliès Pictures), Essanay, Kalem, Kleine, y Pathé Pictures. Con esta nueva asociación, controlaba distribución, exhibición y producción de las películas.

³⁶ Eileen Bowser, *op. cit.*, p.114.

³⁷ Fue absorbida por Warner Bros en 1925

³⁸ Ver Eileen Bowser, *op. cit.*, p.23.

Otra compañía que publicaba gran cantidad de anuncios es Selig,³⁹ fundada en 1896 por William N. Selig. Tuvo tres estudios en operación en New Orleans (Louisiana), Edendale (California), y Chicago (Illinois) Tom Mix se unió al estudio en 1910 como asesor de *Ranch Life in the Great Southwest*.

Lubin, fundada por Sigmund Lubin,⁴⁰ un prominente productor de Filadelfia, a partir de 1908 empezó a crecer como compañía cinematográfica. No obstante existen registros de sus películas desde 1900 como *Chinese Masacring Christians* y *Beheading the Chinese Prisoner* de 1903. Señalo estos ejemplos porque en la fotografía de ésta última se puede ver el gusto por el exceso de los trajes “regionales” así como por el folcklore, no son de mexicanos pero me parece un síntoma ilustrativo.⁴¹

Pathé Pictures, la compañía dominante en Francia, fue formada por Charles and Emile Pathé en 1896; empezó como exhibidor de Edison's Phonograph, hacia 1902, construyó su propio estudio de cine.

Kleine Company se formó en 1908 por George Kleine, un prominente distribuidor y productor de Chicago. Como se podrá apreciar, la competencia entre las compañías cinematográficas así como su propio desarrollo corporativo se debió a la exigencia del público por tener más y más películas que ver. El público demandaba novedades por lo cual se empezaron a comprar y rentar películas.

Independent Moving Pictures fue fundada en 1909 por Carl Laemmle. En 1911 abren un estudio en el oeste en *Sunset Hollywood*.

En 1912 Laemmle forma The Universal Film Manufacturing Co, lo que después se convertiría en Universal Pictures con la fusión de varias compañías independientes entre ellas Nestor Film Company (1910). Con ellos surge la primera gran compañía para desafiar al *trust*.

Solax fue fundada en 1910 por Alice Guy Blache, su esposo Herbert y su socio George A. Magie. En ese momento ellos trabajaban en París con Gaumont. Sus primeros estudios estaban en NY, para posteriormente ampliarlos en Fort Lee.

³⁹ *Motion Picture Pioneer: The Selig Polyscope Company*, Barnes and Company Inc. USA., 1973

⁴⁰ Ver E. Bowser, *op. cit.*, 13, 23, 28, p.113.

⁴¹ Ver *Before Hollywood*, Turn of the Century Film from American Archives, Guest Curators Jay Leyda, Department of Cinema Studies, New York University; Charles Musser, Thomas A. Edison Papers at Rutgers University, A film exhibition organized by the American Federation of Arts, Nueva York: The American Federation of Arts, 1986, p.101.

Reel Life estuvo en circulación de 1912 a 1917 publicada por Mutual Film Corporation.. De *Reel Life* obtuve imágenes muy ilustrativas para esta investigación. Tales como la reproducción del cartel del *still* de *The Fatal Black Bean*⁴² y *The Love of Conchita* de 1913,⁴³ contiene reseñas de las películas con el elenco detallado, así como la trama.

Mutual compra Thanhouser, Majestic, Reliance y American, además de New York Motion Picture que dejó Universal. A partir de 1914 Griffith y Thomas Ince produjeron para Mutual. El primero, estaría a cargo de toda la producción de Reliance y Majestic y de sus propias producciones. Su más famosa película *Cry of the Children* de 1912 atrajo la atención al tema del trabajo infantil. Aunque la bibliografía al respecto alude a esta película, como se verá a lo largo del trabajo, hay datos de este tema en películas más tempranas, aunque no como tema principal. Domino Film Company, una productora pequeña, que se estableció en la ciudad de Los Angeles, también formó parte de Mutual.

Photoplay Magazine, publicación de la que se conservan muy pocos ejemplares, circuló de 1911 a 1913, para ser absorbida posteriormente por *Movie Mirror* hasta 1941.

El cartel

A pesar de que el cartel era bien conocido desde la segunda mitad del siglo XIX tanto en Europa como en los Estados Unidos, el cartel para cine en este país no comenzó con tintes artísticos para una élite social específica, sino como un vehículo para atraer a las clases sociales medias al cinematógrafo como elemento popular y generador de cultura.

Hacia esta época, el cartel en los Estados Unidos se encontraba en un momento de auge, gracias a los avances tecnológicos que el país experimentaba. De acuerdo a los números que manejan algunos anuncios en los cuales se habla de tirajes considerables que las compañías cinematográficas ofrecen, así como por los artículos de las revistas en cuanto a la publicidad, damos cuenta de ello. En *Nickelodeon*, en un artículo de Laurence F. Cook, se señala al respecto de “*Advertising the Picture Show*” (del que hablo líneas abajo):

⁴² *Reel Life*, Feb.27, 1915, p.3.

⁴³ *Reel Life* (portada), Sept. 27, 1913.

...mentions the fact that something like five hundred different examples were available of picture theater advertisements in newspapers. This collection represented the work of perhaps two months in accumulating. It is reasonable to suppose that it represented but a very small proportion of the actual advertising done by picture theater managers during that period.⁴⁴

Además en la mayoría de los anuncios, hasta el final, se ofrecen los carteles. Por ejemplo, en el anuncio de Lubin para NYDM de *A Romance of the Border*, entre otras películas, se lee: “Extremely beautiful one and three sheet posters of our photoplays, printed in five colors, can be obtained from the A.B.C. Company, Cleveland Ohio, These handsome bills will offer a great advantage to your theatre.”⁴⁵ En otro anuncio de Essanay tenemos: “Our posters are distinctive. They will boom your business. Lithographs are in full four colors. You can order these from your exchange or direct from the Essanay Film Manufacturing Company. Your lobby display will look attractive if you use photographs of Essanay players, 8x10, \$3.00 per dozen.”⁴⁶ En todos los anuncios de Vitagraph: “Use Vitagraph posters. Posters specially made for each film subject. Order from your Exchange or direct to us.”⁴⁷

El país adquiere notoriedad por la cantidad de carteles y las técnicas empleadas, exportó a Europa un tipo de metal para imprimir carteles con mucho texto “para los carteles con mucho texto se imprimieron tipos de metal más grandes, habitualmente importados de Estados Unidos que sin llegar a los tamaños de las letras de madera, ofrecían una mayor limpieza, e impresos en tintas de color producían composiciones tipográficas muy vistosas.”⁴⁸

Casi todos los carteles para cine norteamericano son litografías dada ya la larga trayectoria de esta técnica, que con el descubrimiento de Alois Senefelder (1771-1834), considerado el inventor de la litografía, se logró la integración de imagen y texto “constituyendo un todo armónico de trazo y color”.⁴⁹

⁴⁴ “Advertising the Picture Show.” *The Nickelodeon*, Vol.IV, No.4, August 15, 1910, pp.91-94.

⁴⁵ *NYDM*, June 5, 1912, p.31.

⁴⁶ *NYDM*, March 4, 1914, p.36.

⁴⁷ *NYDM*, August 23, 1911

⁴⁸ *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid: BN, 2002, p. 43.

⁴⁹ *Op. cit.*, p.46.

Dadas estas condiciones de competencia de mercado por vender la mayor cantidad de películas, pocos son los carteles que se distinguen por su calidad estética, además por la misma calidad del papel y su misma intención efímera, se conservaron pocos. Esta es la razón por la cual los criterios estéticos que se utilizarán para ambos fenómenos, no serán solamente aquellos utilizados para los grandes carteles de Jules Chéret (1836-1932) uno de los primeros artistas en dedicarse exclusivamente al diseño de carteles, por lo tanto conocido como el fundador del moderno arte de los carteles,⁵⁰ o los norteamericanos Will H. Bradley (1868-1962) y Edward Penfield (1866-1925)⁵¹, por ejemplo, aquí tenemos una ilustración para el *New York Times*, aunque sumamente artística, también ilustra un modo de vida de la mujer neoyorkina de principios de siglo, modelo de vida al que haré referencia en estas líneas. Entonces ubicaré estos anuncios en relación a la historia de la cultura americana, así como dentro del contexto histórico en el que surgen.

Movimientos tales como la emigración de artistas europeos hacia los Estados Unidos que debido a los acontecimientos políticos de esta década junto con el inicio de la Primera Guerra Mundial, desencadena el flujo de intercambio tanto de ideas creativas, así como de técnicas. De esta manera el desarrollo del fenómeno cartelístico, desde fines del siglo XIX, tiene influencia del cartel inglés y del francés.

Siguiendo este mismo desarrollo de ideas, los artistas como Edward Penfield y Max Parrish desarrollaron su propia interpretación del *Art Nouveau* y el siguiente diseño del cartel en importancia, en estos momentos de principios del XX es el alemán. Lucien Bernhardt con sus carteles comerciales impuso un estilo que influyó a otros artistas como Ludwig Howlwein.

La sociedad es espectadora no sólo de los temas que el cine presenta sino también de la lucha por la competencia publicitaria (fig.3)⁵² Esta ilustración es un collage de anuncios que acompaña al artículo mencionado líneas arriba “*Advertising the Picture Show*”. Referida a un escrito de extenso análisis de los carteles utilizados como promoción de los teatros, así como de las películas. Es de gran importancia, ya que nos

⁵⁰ *Werbung und Design im Aufbruch des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen 1999/ 2003), 9.

⁵¹ *The New York Times*, 1895. *Manifesto per il quotidiano omonimo* en Max Gallo, *I Manifesti*, (Verona: Arnoldo Mondadori, 1989), p.51.

⁵² En *Nickelodeon*, Vol. IV, No. 4, August 15, 1910,

muestra cómo en 1910 ya había una idea muy clara de lo que el concepto anunciar implicaba, así como de la estética intrínseca de los mismos. Laurence F. Cook firma el artículo, quien era el encargado de la publicidad de *Nickelodeon*. Para expresar sus ideas, tomó 24 modelos de carteles diferentes (sin imágenes) y los analizó en cuanto a información y tipografía. Lo que habla de la importancia que se le estaba dando al fenómeno del anuncio y del cartel. También *Nickelodeon*, publica otro artículo “*Those Awful Posters*” reproducido del *New York Evening Sun*, esta crítica se enfoca en la baja calidad de los carteles instalados en los exteriores de los teatros. Vemos un ejemplo en *Moving Picture World* de septiembre de 1918 de un *collage* de posters. (fig.5)

Motion Pictures Patent Company publica un edicto en el que se enfatiza un abuso en cuanto al tratamiento de los temas de las películas anunciadas, así como a la forma, es decir a la falta de estética de algunos carteles:

“It is necessary to stop and look at the posters outside anyone of the hundreds of these “theaters of the people” to see what sort of dumb show dramas are regarded as fit for the young and unsophisticated...We dont want to eliminate the poster ; means and methods of picture theater publicity are all too limited to sacrify any of them. But we do want to eliminate the awful shock to the senses that at present masquerades as a poster...”⁵³

Esto indica un creciente interés por evaluar un fenómeno, el del cartel cinematográfico como una manifestación diferente aunque propuesta por el fenómeno cinematográfico, así como a la necesidad de calidad y honestidad en cuanto a su tratamiento. Estas discusiones de la época, me llevan a pensar que nos encontramos ante lo que Octavio Ianni califica como “industria cultural”, término que toma de Teodoro Adorno (1903-1969)⁵⁴, cuando afirma que es la poderosa creadora de mitos y mitologías.⁵⁵ (fig.6)

Hablaré con más detalle del cartel según la influencia en cada uno de los capítulos correspondientes.⁵⁶

⁵³ “*Posters.*” *Nickelodeon*, Vol. IV, No. 10, p.274.

⁵⁴ Teodoro Adorno, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture* (Libro electrónico Universidad Iberoamericana) 2001, y *El arte en la sociedad industrial*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1973.

⁵⁵ Octavio Ianni, *op.cit.*, p.244.

⁵⁶ Las compañías litográficas que se encuentran anunciadas en los anuncios y carteles referidos son: Currier & Ives; Nathaniel Currier (c.1847) Fundador.WM. Endicott & Co.: George Endicott (1802-1848) y William Endicott (1816-1851), nacidos en Canton, Massachusetts. George Endicott empezó su carrera como litógrafo en Nueva York en 1828.

Kurz and Allison; H.R. Robinson; Hagel and Weingaertner; Milwaukee Litho & Engraving Co.; American Oleograph Co. of Milwaukee; Gries & Co.; Gayland Watson; Harper’s Bazar; Frank Leslie’s Illustrated Newspaper; Harper’s Weekly.

El relato, el mito y la sociedad

Al hablar de relato⁵⁷ me refiero a diferentes formas de construcciones narrativas, siendo éstas, desde mi punto de vista, tanto imágenes fotográficas, pictóricas, litográficas etc., así como literarias que en sus diversas interacciones con la sociedad, llegan a construir, reforzar o eliminar mitos, siguiendo en este sentido, por así convenir a esta propuesta, la postura de Reynolds cuando afirma en torno al enfoque de su equipo de estudios visuales: “..by exploring the interplay of images and narratives in American identity formation”.⁵⁸ Particularmente en la composición de dos tipos de relato, el de la imagen y el literario en el anuncio y en el cartel del cine en un marco de referencia específico, es decir de 1907 a 1920 aproximadamente.

De esta manera, he escogido la categoría de mito en tanto que la iconografía de los anuncios y de los carteles de esta época del cine tiene una connotación simbólica compuesta por una parte histórica pero modificada constantemente a través del tiempo por la tradición oral, la literatura, la fotografía y la prensa que derivan en un discurso de ficción visual que puede ser analizado y estudiado desde distintos ángulos. Por lo tanto, estas imágenes encierran discursos que se desprenden de la ficción del momento para construir los mitos visibles (visuales) que se reproducen miméticamente que en muchos casos prevalecen aún en el presente, sin olvidar, como expongo líneas abajo, no todas las imágenes producidas en ese período pasaron a la categoría de mitos.

En esta línea interpretativa, el tópico del mito sugiere gran cantidad de aristas y sería objeto de una investigación especial, por ello señalaré de qué manera me refiero al concepto para dimensionar la iconografía de las imágenes que estudio. En esta condición, solamente tomo la categoría de mito como factor cultural en el cual se reproducen y modifican las percepciones y concepciones de la historia, de las imágenes literarias y visuales, así como de los espacios, objeto de esta investigación.

⁵⁷ Equiparo la idea de relato de acuerdo a la noción de Barthes en cuanto a la interdependencia y la interacción de las partes de un todo, ver Roland Barthes y A.J. Greimas, *Análisis estructural del relato*, México: Premiá Editora, 1982; sin tomar las funciones narrativas como tales, también equiparo en este sentido la noción de discurso a partir de la definición ya clásica del lingüista Ferdinand de Saussure de signo, en este esquema deductivo el discurso forma la máxima unidad de sentido ver *Curso de lingüística general*, Madrid: Akal Editor, 1981; asimismo completo el sentido del discurso con la propuesta de René Berger de objetos culturales, ver René Berger, *Arte y comunicación*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

⁵⁸ Larry J. Reynolds, *op. cit.*, p.4

De esta manera, la historia está sometida a mitos con intención y sin intención, hay “una mitología cultural que se teje sobre ella”⁵⁹ para desglosar esta afirmación con la que acuerdo totalmente, me he permitido seguir como línea general, el modelo de Luc Bresson, en torno a la argumentación de Platón, dada su claridad y coincidencia con la manera en la que se proponen estas imágenes utópicas, material de este trabajo. En primera instancia porque señala al mito como “un discurso por el cual se comunica lo que una colectividad dada conserva en la memoria de su pasado y lo transmite oralmente de generación en generación, tanto si ese discurso lo ha elaborado un técnico de la comunicación como si no”.⁶⁰ Es una instancia de comunicación: “designa todos los procedimientos por los que un espíritu puede ejercer una influencia sobre otro; entre estos procedimientos hay que situar no sólo el discurso hablado, sino también la música, la danza, etc., es decir, en definitiva todos los comportamientos humanos”⁶¹. entonces, añado: es una construcción. Ciertamente ya Alfonso Reyes había puesto su atención en retomar estas funciones de la Grecia antigua. En este orden se da el siguiente proceso que es el de la información, definida como la medida de la elección de la que dispone el que selecciona un mensaje. El concepto de “información no se aplica entonces a un mensaje en particular, sino a una situación en conjunto.”⁶² Por lo tanto la “información” que se va a transmitir a través de los anuncios y de los carteles, ha pasado por un doble proceso de selección. Es decir, en primer término se elige el tema, que ha sido ya el de la película y además ya está realizada, el segundo será la elección de la imagen que acompaña a dicho texto. El anuncio consta de imagen y texto, en la medida en la que las tramas pertenecen a épocas más tempranas la dependencia de la información literaria es mayor. Estamos hablando de la información que se propaga en un contexto específico de 1907 a los 20, en su mayoría. En este proceso de selección intervienen implícitamente factores sociales del momento, es decir, al tratar de extraer los diferentes discursos que presentan las imágenes y sus pares literarios, encontramos que independientemente del propósito para el cual fueron elaborados, siempre están presentes las ideas políticas, científicas, sociales y culturales del momento, la ideología, o lo que para Roland

⁵⁹ Mariano Benito Araluce *La historia como mito cultural*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, U. Xochimilco, 1994.

⁶⁰ Luc Bresson, *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid, ABADA Editores, 2005, p.17.

⁶¹ Claude Elwood, *The Mathematical Theory of Communication*, cit. en Luc Bresson, *op. cit.*, p.23.

⁶² Bresson, *op.cit.* p. 24

Barthes⁶³ era el mito en este caso, como lo cita Reynolds.⁶⁴ Este marco histórico plantea una plataforma cultural muy particular porque en los Estados Unidos se refiere a la época conocida como The Progressive Era período comprendido aproximadamente entre 1890 y 1920⁶⁵. Al tener este referente particular, se puede observar cómo surgen los mitos que subyacen en estas representaciones, ya que es una época que analiza o propone su pasado con miras al futuro. En este análisis penetran los discursos de la prensa, de los políticos que hablan del progreso en cuanto a libertad, la individualidad, los derechos civiles, los científicos tales como el surgimiento de la sociología: “the final scientific problem is to ascertain the ratio of value for human experience of every factor which may enter into that experience”⁶⁶: y de la antropología (con estas denominaciones) que estudian al otro desde la perspectiva del argumento “racial”, de las teorías darwinianas así como los movimientos de tipo social y económico en la construcción de una nación nueva: “The revolution in the social and economic structure of this country during the past two decades is comparable to what occurred when Independence was declared and the Constitution was formed, or to the changes wrought by the era which began half a century ago, the era of Civil War and Reconstruction”.⁶⁷ En este aspecto se incluyen también los movimientos migratorios, las huelgas, los sufragios, etc. y todo ello enmarcado en el progreso tecnológico en el cual el surgimiento de la cinematografía⁶⁸ es parte inseparable, por consiguiente, lo que allí se plasma es esta combinación de presente que ve hacia un futuro reordenando su pasado, así como propiciando la creación de mitos visuales ya que expresan estas problemáticas tamizadas de los ideales nacionales. En cuanto al impacto de la cinematografía tanto a nivel económico como social, en el

⁶³ Roland Barthes, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 2006.

⁶⁴ Reynolds, *op.cit.*, p.6.

⁶⁵ Charles M. Hollingsworth, “*The So-Called Progressive Movement: It’s Real Nature, Causes and Significance.*” *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol.43, (Sep., 1912), 32-48, <<http://www.jstor.org/stable/stable/1012538>> acceso a JSTOR, Universidad Iberoamericana: septiembre 5, 2008.

⁶⁶ Albion W. Small, “*The Meaning of Sociology.*” *The American Journal of Sociology*, Vol.4, No.1 (Jul., 1908), 3, The University of Chicago Press, <<http://www.jstor.org/stable/2762757>> acceso a JSTOR proporcionado por Universidad Iberoamericana: septiembre 12, 2008.

⁶⁷ Frederick J. Turner, “*Social Forces in American History.*” *The American Historical Review*, Vol.16, No.2 (Jan.,1911): 217, American Historical Association, <<http://www.jstor.org/stable/1862991>> acceso a JSTOR proporcionado por Universidad Iberoamericana: septiembre 12, 2008.

⁶⁸ Mark Cousins, *The Story of Film*, Londres: BCA, 2004, pp. 20-60.

apartado anterior referido a las compañías de cine y sus publicaciones, queda enfatizado.

De esta manera, siguiendo a Bresson, para el que fabrica y/o cuenta un mito, el pasado no es un objeto como para el historiador sino un proyecto que debe adaptarse a las circunstancias de su realización, lo que permite una serie de manipulaciones. Esta premisa del autor resulta interesante, ya que toma en cuenta que no debe perderse de vista el contexto en el cual surgen las propuestas. Es decir, nos encontramos en una sociedad contemporánea que busca legitimar su pasado, así como encontrar pautas hacia el futuro. Para ello encuentra en el romanticismo ciertas soluciones aunadas a la tecnología del momento. Las ideas de la segunda mitad del siglo XIX están presentes en estos discursos. En este sentido, estamos ante una época que a través de las imágenes intenta redefinir su posición en el mundo a través de construcciones como “pasado verdadero” en las que siempre hay encuentros con el otro. Tomando a Kant, en *Lo bello y lo sublime*⁶⁹ vemos en estas representaciones el significado de “civilizado”, como el que conoce las costumbres y puede imponerlas, en combinación con la sensibilidad, de ahí que surjan en estos relatos ideas de utopías de amor, o igualdad (democráticas en este contexto), por otro lado, Michel de Certeau en *La escritura de la historia* analiza la idea del conquistador cuya “escritura” realiza una construcción de la identidad, aspecto que lo coloca en cierta superioridad al “conquistado” o “salvaje”⁷⁰. Las interpretaciones o justificaciones para el objeto (tema) representado siempre ponen en juego la mentalidad del momento, ello no significa que se hable abiertamente de los temas como sublimes, no obstante la polaridad con la que se juega a lo largo de estas representaciones, conlleva la idea implícita de ciertas apreciaciones en relación al bien-mal, belleza-fealdad, etc. De esta manera, también hay que destacar que los adjetivos de salvaje, conquistador, etc., son maneras de hablar comunes por el mismo contexto social que se vive en el momento en el que se producen estas imágenes, haré referencia a estos aspectos en el desarrollo de los capítulos según se presente el caso. Por lo tanto, de acuerdo a lo planteado, el pensamiento socio-político de los Estados Unidos fundamenta

⁶⁹ Immanuel Kant, *Lo bello y lo sublime*, Madrid: Espasa-Calpe 1972, pp. 11-84.

⁷⁰ Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, 2006, pp. 206-227.

estas piezas míticas a partir de los ideales de progreso, libertad y democracia así como su idea de poder.

Para entender la mentalidad norteamericana en la creación de estos mitos, es necesario traer al presente los fundamentos alrededor de los cuales gira a su pensamiento en términos muy generales y sólo los que sirven como premisas planteadas en las imágenes de este trabajo, bajo las cuales se articulan las piezas de los mitos que se proponen. En este sentido, las ideas de Alexis de Tocqueville, en su clásico *La democracia en América*, aporta datos interesantes. En primer término la idea de la religión:

Es la religión la que ha dado origen a las sociedades angloamericanas; no hay que olvidarlo nunca. En los Estados Unidos, la religión se confunde con todos los hábitos nacionales y todos los sentimientos que hace hacer la patria. Esto le da una fuerza particular.⁷¹

Sin dejar de lado que éste fue un texto del siglo XIX, es interesante notar que las ideas bajo las cuales habla de la religión y la democracia explican gran parte del fundamento del pensamiento norteamericano. Explica el concepto de democracia basado en la individualidad, lo que le da una dimensión muy particular y sus diferencias con los ingleses. Entre los aspectos que más se destacan, son en cuanto a la libertad que genera dedicación a lo público, se encuentran las asociaciones civiles como base de la democracia, independientes del Estado, aspecto que hasta nuestros días sigue vigente, y la prensa cuya fuerza se vislumbra como religiosa.

De esta manera, a principios del siglo XIX cuando EU se empieza a consolidar como nación también se da un auge de la religiosidad a nivel popular con el llamado 2° gran despertar religioso⁷² cuando la religión se manifiesta a nivel popular sin precedentes. Este movimiento, encabezado principalmente por bautistas y metodistas empiezan a cuestionar las jerarquías como reacción a la Ilustración, es decir proponían igualdad entre los creyentes, aunque había ministros se luchaba por una democracia (religiosa). Con este movimiento se refuerza a la sociedad civil, ya que se involucraron en luchas concretas como la reforma a las cárceles, la prohibición del alcohol, el movimiento

⁷¹ Alexis de Tocqueville, *La democracia en América*, Madrid: Aguilar, 1989, p. 21.

⁷² W. Clark Gilpin, *Church History*, Vol.64, No.2 (Jun., 1995):320, Published by Cambridge University Press, bajo permiso de American Society of Church History en <<http://www.jstor.org/stable/3167958>> acceso proporcionado por Universidad Iberoamericana, (septiembre 12, 2008).

esclavista. Podría decirse que una manifestación religiosa popular en la que ambos grupos toman posturas en contra de los presbiterianos los que provenían de Escocia con las ideas calvinistas, en cuanto que el hombre sí podía trabajar su salvación a través de la Biblia. Se popularizan los predicadores que iban de pueblo en pueblo por lo que surgen asociaciones en las comunidades pequeñas, de allí que también en este aspecto exista una división entre religiosidad urbana y rural, que se han vinculado también con las ideas de los liberales y los conservadores, ya que si la religión ha penetrado en todas las capas de la sociedad, en la política también.

La religión interviene en la vida pública⁷³, Longfield presenta a partir de un caso específico que tuvo lugar en 1922 las causas reales de las diferencias entre los presbiterianos fundamentalistas religiosos y no sólo apreciaciones polarizadas, ya que popularmente la derecha religiosa es la que se asocia al fundamentalismo. Clark Gilpin aclara a propósito de otro texto de Bradley J. Longfield, la relación entre los universitarios y la religiosidad:

“In the first, toward the close of the nineteenth century the traditionalist Protestantism that had motivated the creation of so many American colleges and universities confronted the burgeoning, specialized fields of research in the social sciences and the humanities.” In the second stage, “a liberal protestant consensus” that held together until the 1960s, promoted an integrative protestant spirit that would absorb the cultural diversity in behalf of a “unified national culture”

En el mismo ensayo, el autor explica que George Marsden y Bradley J. Longfield en *The Secularization of the Academy* señalan que entre 1870s and 1970s “the nation moved from an era when organized Christianity and explicitly Christian ideals had a major role in the leading institutions of higher education a protestant role”. En el capítulo 2, hablo de los ministros de alta educación y su migración al Oeste, donde quedan de manifiesto estas estructuras sociales a partir de la religión. Por lo tanto, al momento de la producción de los anuncios de los carteles de este trabajo, Estados Unidos se muestra en el presente como un país vanguardista y religioso al mismo tiempo, asimismo es ésta su visión del pasado. En este sentido, se plasman no sólo las ideas religiosas sino los discursos científicos en torno a las discusiones del momento, como las teorías raciales que se encontraban en boga en este momento, es así que sí hay una relación directa

⁷³ Bradley J. Longfield, *The Presbyterian Controversy: fundamentalists, modernists and moderates*, Nueva York: Oxford University Press, 1991.

entre la religión, la ciencia y la idea misma de cómo ejercer o justificar el poder. En los Estados Unidos la idea de igualdad guarda relación directa con la de libertad.

Como veremos en el desarrollo de los capítulos, en los Estados Unidos la exaltación al individuo destaca de manera peculiar, aspecto que también tiene sus orígenes en el siglo XIX y que a Tocqueville⁷⁴ llamó la atención particularmente. La idea de individualidad, en este contexto surge a partir del propio surgimiento de la nación en la cual el ciudadano nace básicamente libre e igual. Esta noción queda socialmente formulada a partir de la Revolución Norteamericana⁷⁵ que tuvo una alta participación popular aunque con matices particulares ya que no hubo una tradición liberal, es decir en el sentido de la necesidad de eliminar jerarquías, como en la Revolución Francesa.

La idea del “hombre común” fue popularizada en el siglo XIX por Andrew Jackson (1829-1837) que con sus postulados supo canalizar a las masas, se presentaba como “candidato del pueblo”. También es importante señalar, que un personaje clave para la formación del ícono nacional del *cowboy* fue el presidente Theodore Roosevelt (1901-1909) -del que hablo en el último capítulo de este trabajo- fue parte medular de la llamada era del progreso de los Estados Unidos. Por lo tanto, para poder vincular la idea de progreso con la de hombre común que Roosevelt tomó como parte de su estrategia política es necesario precisar la propuesta del presidente James Madison (1809-1817) que en los Estados Unidos la fuente del poder se encuentra en el pueblo a diferencia por ejemplo de Francia, cuyo poder reside en la nación (en la soberanía). En el capítulo 5, expongo también una diferencia en cuanto a este concepto de nación, ya que a nivel iconográfico hay similitudes pero en un nivel conceptual son distintos.

Por lo tanto, muchos de los planteamientos que presentan los relatos literarios y visuales del momento histórico que me ocupa, tienen su origen en estas ideas y especialmente en el *Bill of Rights*⁷⁶ como el derecho a portar armas, el derecho a la libertad religiosa, así como el derecho a la propiedad privada.

⁷⁴ Alexis de Tocqueville, *op. cit.*, pp.29-47.

⁷⁵ La Declaración de Independencia se firma en 1776; Inglaterra reconoce la soberanía de Estados Unidos en 1783.

⁷⁶ Bill of Rights se le llama a las enmiendas que el Primer Congreso Federal de los Estados Unidos propuso a la Constitución en 1789. Los artículos del 3° al 12° son conocidos con este nombre. James Madison fue el primero en enviar esta propuesta. Library of Congress: <<http://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/billofrights.html>>

El auge de los nacionalismos en los Estados Unidos se manifiesta a través de la idea del bien individual a favor de la sociedad así como de la idea de la libertad de la libre asociación, por lo tanto éstas pueden ser de cualquier índole. Por ende, estas asociaciones tienen injerencia en asuntos políticos, sobre todo en lo que se refiere a derechos civiles. A este respecto Tocqueville señala:

En los Estados Unidos, los ciudadanos más opulentos tienen buen cuidado de no aislarse del pueblo. Por el contrario, se aproximan a él constantemente, le escuchan complacidamente y le hablan todos los días [...] Debo decir que con frecuencia he visto a los americanos hacer grandes y verdaderos sacrificios por la cosa pública y he observado cientos de veces que en caso de necesidad no dejaban casi nunca de prestarse un fiel apoyo los unos a los otros.

Las instituciones libres que poseen los habitantes de Estados Unidos y los derechos políticos de que tanto uso hacen recuerdan a cada ciudadano y de mil maneras que vive en sociedad.⁷⁷

Podemos considerar que estas formas de ver el mundo permearon los relatos iconográficos de principios de siglo XX. Uno de los cuales sería la representación de los *Rough Riders*,⁷⁸ el ejército voluntario de caballería creado por Theodore Roosevelt en 1898 para participar en la Guerra Hispano-estadounidense. Roosevelt decide escribir sus memorias de estas aventuras y se inicia el despegue del ícono del *cowboy* norteamericano.⁷⁹ En las fotografías de Theodore Roosevelt tales como "**Theodore Roosevelt on horseback jumping over fence**"⁸⁰ (Ver figs. 136, 137, 138 y 140) o: "**Theodore Roosevelt posed on horseback, in uniform, between two other men also on horseback, in front of church San Antonio, Texas, during the Spanish-American War.**"⁸¹.

Por lo tanto, estas representaciones de corte nacionalista presentan a personajes reales que luchan por la causa del bien común norteamericano. El espectador recibe las fotografías "verídicas" de las batallas (entre otros eventos) y este discurso de la prensa se funde con el del cine que resulta en la recreación del mito. Sin la duda de lo verosímil no existiría el mito, ya que una de las claves que presentan los anuncios de estas

⁷⁷ Tocqueville, *op.cit.*, p.144.

⁷⁸ *Rough Riders: First U.S. Volunteer Cavalry*: este ejército estaba compuesto por académicos, terratenientes, indios, negros, y cowboys.

⁷⁹ Theodore Roosevelt, *The Rough Riders*, Published by Charles Scribner's sons, New York, 1899. El libro puede leerse completo en: <<http://www.bartleby.com/51/5html>>

⁸⁰ Library of Congress, Prints and Photographs: <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3a08054>>

⁸¹ Library of Congress, Prints and Photographs < <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3c27283>>

películas del cine mudo es su carácter contundente al afirmar: “Esto es una historia real” aseveración que tiene que ver con el juego de la idea de verdad, sigo con este aspecto en el primer capítulo dada la importancia en la construcción de los significados de las imágenes. Es decir, la mayoría de las tramas de las películas siempre aluden en alguna sección de la misma a algún evento histórico pero en líneas muy generales, tales como la misión o la batalla del Álamo, en un rango muy abierto es sabido que el evento pasó de alguna u otra manera, sin embargo la mayoría de los pequeños detalles son en gran medida ficticios. En los otros mitos la frontera, la misión, la mujer y el mexicano, se da en mayor medida el juego entre datos históricos e ideas de la ficción. Los mitos en el anuncio y en el cartel ya se presentan modificados de su contexto inicial o en constante modificación, para que permanezca el mito que se convierte en un ícono invisible,⁸² como sugiere Hans Belting.

De esta manera, tomo el siguiente nivel que plantea Bresson en cuanto a Platón, y que sigue vigente, es el de la mimesis⁸³, retomado también por Alfonso Reyes⁸⁴ a partir del *Arte poética* de Aristóteles, quien explica en tres etapas la imitación de este filósofo griego, sólo tomo la última por ser el que se entrelaza con este trabajo: “... *la imitación de una presencia subjetiva, es decir, la técnica*”.

La mimesis no sólo se entiende como una imitación literal de lo que se escucha o ve, sino como una identificación con lo que se ve o se escucha. Para Bresson tiene que ver con la manera de expresar estos discursos, para Aristóteles: “El hombre va al arte por un doble instinto, de imitación y de armonía”⁸⁵

El mito se propone de manera persuasiva, no impositiva, de ahí que en este proceso participen de manera tan entrelazada el discurso lineal (palabras) y el visual (imagen).

Cuando se habla de imágenes es preciso develar los apoyos ideológicos vertidos en ellas provenientes de otros discursos como mencioné al inicio de este apartado, aunque éstas sean autónomas en cuanto a significado. Me refiero específicamente a estas imágenes del anuncio y del cartel de esta época en que están imbricados los diferentes

⁸² Hans Belting, *The Invisible Icon and The Icon of the Invisible*, Coloquio de Historia del Arte: México D.F.: Universidad Iberoamericana, (marzo 11 al 14 del 2002).

⁸³ Bresson, *op.cit.*, p.90.

⁸⁴ Ver Alfonso Reyes, *Crítica en la Edad Ateniense*, Obras Completas, T. XIII, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1983.

⁸⁵ *Ibidem*, p.248.

discursos todavía. Es así que la fórmula de la prensa y de la literatura es prácticamente indisoluble de éstas con su propia carga ideológica, de ahí que su función esté presente a lo largo de este trabajo en la construcción mítica. La prensa es uno de los datos fundamentales en la creación de estos mitos.

La prensa ya había abierto la puerta a dicha interacción social al convertirse en un recurso de información muy persuasivo, pues en 1840, se editaba el primer periódico y a bajo costo en los Estados Unidos. Los discursos políticos, las novelas, los sucesos del diario acontecer, tales como los nombres de los criminales que eran buscados, las opiniones, artículos de consumo, etc. Sin dejar de lado que dadas las condiciones de la época, la impresión y la distribución del periódico era toda una hazaña, especialmente en la prensa del suroeste. Posteriormente, cuando se añade la fotografía fija a este medio, el receptor empieza a acostumbrarse a recibir imágenes.

En este contexto, cuando la prensa era un medio relativamente nuevo y de gran impacto surge el “destino manifiesto”, autoría del editor John O’Sullivan (1813- 1895) que se convertiría, a la postre, en una construcción mítica dado el alcance de sus propósitos cuando se publica en su periódico *The Democratic Review*⁸⁶. Sin tratar de adjudicar a un solo personaje la ideología de una nación, pues es sabido que la idea de la América y su idea de expansión y Dios, están arraigadas mucho antes de que saliera a la luz este documento, cuyo autor primero enunció en un artículo en 1839 con el término de “*divine destiny*”. En 1845 retoma la idea en su ensayo *Annexation*, publicado en la publicación mencionada. En la cual conmina a los Estados Unidos a tomar Texas, y formula entonces la famosa frase “destino manifiesto”. Como se ve, la prensa jugó un papel fundamental en la propaganda expansionista a principios del siglo XIX:

La prensa era el tercer elemento necesario para la expansión; fue la encargada de hacer propaganda sobre las potencialidades de la región y los sufrimientos de sus conciudadanos ante las “arbitrariedades” de los españoles, preparando así a la opinión pública para pedir la intervención gubernamental. El mismo patrón se repitió en Texas, en Nuevo México, y después en California.⁸⁷

⁸⁶ El nombre completo de la publicación era *United States Magazine and Democratic Review* (1838-1851) empezó como revista de literatura en la que escribían Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Walt Whitman y Nathaniel Hawthorne. Ver Library of Congress. American Memory. The Nineteenth Century in Print: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?ncpsbib:1:./temp-ammem_Nthhd>:Library of Congress On Line Catalog: <http://lccn.loc.gov/sn99047371>>

⁸⁷ Ángela Moyano Pahissa, *La resistencia de las Californias a la invasión norteamericana (1846-1848)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p.19.

En este contexto, la publicidad cinematográfica hereda la fuerza de la penetración de la prensa de finales del siglo XIX que vivía un auge singular debido a la hegemonía del momento ya que la mayoría de los discursos se concentraban en ésta es decir, desde literarios hasta cotidianos.

El cine y sus imágenes publicitarias de principios del siglo XX reactivaron los estereotipos europeos y los llevaron a las temáticas del *Southwest* al señalar y establecer paradigmas de líneas históricas en la relación del territorio oeste y sus habitantes, lo que contribuye a la creación de uno de los ejes a partir del cual se estructura esta gran construcción ideológica; la configuración de una simbología a partir de “la idea de la verdad”. Las imágenes elegidas para la investigación, aportan datos acerca del proceso de construcción del mito: “Complicating the picture, too, are the fictionalized versions of historical events, written by the buck-and-bylines seekers and given more notoriety than they deserve. Subjects of shallow research, these glamorized stories are merely history-based fairy tales.”⁸⁸

Por lo tanto el fenómeno cinematográfico y la propaganda para tal medio, contribuyeron sensiblemente a la transmisión de ciertos códigos y valores, ficticios o románticos, que conforman el inicio de un fenómeno que marcó un cambio en la cultura para siempre; en la cultura de la visión y en la escritura de tal visión, así lo resume Kern: “La tecnología de la comunicación y el transporte y la expansión de la literatura hicieron posible que más gente pudiera saber acerca de lugares por el periódico, verlos en el cine y viajar un poco más”⁸⁹

El fenómeno de la inmigración fue uno de los temas que también proliferó en esta época en los Estados Unidos, en este sentido nos encontramos ante una relación de conceptos tales como nacionalidad, frontera, extranjeros, etc. Estos conceptos eran tratados de manera recurrente en el cine, como por ejemplo *The Black hand: True Story of a recent Occurrence in the Italian Quarter of New York* de 1906; *Emigrants Landing at Ellis Island* de 1903. o *Manhattan Trade School for Girls*,⁹⁰ de 1912, en la que se narra a

⁸⁸ Robert F. Karolevitz, *Newspapering in the Old West. A Pictorial History of Journalism and Printing on the Frontier*, Nueva York: Bonanza Books, 1965, p. 29.

⁸⁹ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, p.34.

⁹⁰ Las 3 películas en *Treasures III Social Issues in American Films 1900-1934*, en DVD, National Film Preservation Foundation.

manera de documental, las actividades realizadas en la escuela patrocinada por el Sr. Guggenheim, el padre de Peggy quién moriría en el hundimiento del *Titanic* ese mismo año, tal como relata su hija en *Out of this Century*. En esta película se muestra el entrenamiento que reciben las jóvenes en gimnasia, matemáticas, corte y otras labores para de allí salir a una fábrica a trabajar, la edad de las protagonistas fluctúa entre los 14 y 17 años. Aunque el reacomodo de estos inmigrantes no se dio de forma aleatoria sino:

The immigrants were clustered in squalid ghettos, arranged as they had been recruited: by employment, language, cultura, ethnicity, region and nation of origin...From colonial times, recruitment for American settlements had been characteristically diverse, homogeneity being the exception. In the countryside, where hundreds of thousands of immigrants were employed in mining and lumbering, and ordered residentially by a similar social calculus, they existed in company towns and camps regimented by company enforcers and servers.⁹¹

En este momento es preciso acotar el término de raza que como mencioné al inicio de este apartado, se encontraba en boga entre los estudiosos del momento. De acuerdo a Michel Wieviorka⁹²“el desarrollo de la idea del racismo se relaciona con el colonialismo, el crecimiento de las ciudades con la inmigraciones, la individualización, así como el auge de los nacionalismos”. En el capítulo 3, expongo esta idea en función del lenguaje pasado, al que se referían los temas de las películas. Dado que es el mito del indio, se hace referencia a diferencias raciales en contextos del siglo XIX. De esta manera, siguiendo a Wieviorka, “las ciencias sociales otorgan un lugar en absoluto nada despreciable, convirtiéndola a menudo en una categoría capaz de explicar la estructura o cambio de las sociedades, o del movimiento de la historia.”⁹³ Asimismo sostiene que durante la segunda mitad del siglo XIX toda Europa se interesa por la medida de cráneos, huesos, pigmentación de la piel, el color de ojos y cabello, por lo que se elaboran clasificaciones raciales. El autor hace hincapié en que “la eugenesia no es monopolio conservador de la extrema derecha sino que constituye un apoyo o una corriente para determinadas posturas de reforma social. Unos quieren purificar la raza, otros, impulsar el progreso de toda la humanidad.”⁹⁴

⁹¹ Cedric J. Robinson, *op. cit.*, p.165.

⁹² Michel Wieviorka, *El espacio del racismo*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1992, p. 30.

⁹³ *Ibidem*, p.29.

⁹⁴ *Ibidem*, p.32.

De esta manera, hay tesis de orientación biológica como la del inglés Francis Galton; y las contrarias con Alexis de Tocqueville y Max Weber que formulan los primeros elementos para una sociología del racismo, principalmente en relación a la diferencia entre negros y blancos. En este sentido en los Estados Unidos, el tema del racismo se circunscribe en primera instancia en relación al negro, en un segundo momento, en relación a los inmigrantes a partir de finales del siglo XIX, y un tercer momento después de la Segunda Guerra Mundial.⁹⁵ En los anuncios y en los carteles de cine, se verán luchas raciales entre iguales, esta percepción la explicó Max Weber:

Los blancos de los estados sureños norteamericanos, desposeídos de todo y que a menudo llevaban una vida miserable cuando faltaban las oportunidades de trabajo libre eran, en la época de la esclavitud, los verdaderos portadores de la antipatía social totalmente ajena a los plantadores por la sencilla razón de que su "honor social" dependía directamente de la descalificación de los negros.⁹⁶

Bajo estas premisas, siguiendo el estudio de Wieiorka, la sociología americana desde principios del siglo XX aporta el estudio de la raza hacia la cultura. Ya no se preocupa de los rasgos innatos o adquiridos sino de las relaciones interculturales que caracterizan a estos grupos. En 1913 Robert Park y Ernest Burgess fundaron la Escuela de Chicago. Plantean un estudio evolucionista del tópico "*race relations*" dentro de una perspectiva histórica. Un pensamiento que entra en el mundo moderno cuyas bases se encuentran en la cultura y en el trabajo. Otro pensador importante del estudio del racismo es el antropólogo estadounidense de origen alemán Franz Boas, en pro del relativismo cultural, clausuró el Primer Congreso Universal de Razas en 1911. Con él surge la noción de antropología cultural.

Lo que se ve reflejado en la pantalla del cinematógrafo son los contrastes y la diversidad de la sociedad, pues también se exhibían desfiles de moda como se puede ver en el anuncio de *Moving Picture World* de 1913: *New York Fashion Show in Pictures*⁹⁷ un largo reportaje con dos fotografías únicamente o también en *MPW Ny-Fax Fashion Films*⁹⁸ donde se muestra la fotografía de un gran cartel mostrando los diversos atuendos. Peggy Guggenheim en sus memorias, en el mismo título que mencioné líneas

⁹⁵ *Ibidem*, p.43.

⁹⁶ Max Weber, cit. por Wieviorka, *op.cit.*, p.40.

⁹⁷ *MPW*, Vol. 18, Oct.-Nov. 1913, p.32.

⁹⁸ *MPW*, Vol. 18, Oct.-Dec. 1913, p.669.

arriba, habla de una forma muy elocuente, de este estilo de vida en la ciudad de Nueva York.⁹⁹

En esta diversidad, como vemos el tema de las distintas religiones o culturas, también es tratado prolíficamente, como *The Hindoo Dagger* (1909)¹⁰⁰ o *The Brahma Diamond* (1909)¹⁰¹, también. En *The Better Way, A Beautiful Story of Puritan Days*,¹⁰² se hace referencia a los puritanos como “picturesque in costume”, hablando de sus cualidades morales, si tomamos en cuenta lo que dice Catalina Montes acerca de la decadencia de la espiritualidad desde el siglo XVIII¹⁰³, vemos cómo éste fenómeno genera la aparición de otro mito por el que los americanos tendrán un ícono, la representación de la rectitud empieza a tener matices poco claros en el concepto “*American Virtue*,” cuyo origen es bastante incierto. Esta dicotomía es la ficción. Y esta ficción se alimenta de la fuerza de la propaganda, que encontrará en el cine un campo por demás propicio. La propaganda es un arte que incide en la ideología de los distintos grupos culturales, haciendo énfasis en ciertos esquemas de valores, que finalmente serán específicos según el grupo cultural al que vaya dirigida tal propaganda. En este sentido, lo que se verá durante el desarrollo del trabajo en sus diferentes capítulos es que estas imágenes se alimentaron de la historia gráfica con la que se contaba en la época, fotografías, postales, narración oral, testimonios de los viajeros y la necesidad de los Estados Unidos de cohesionar a toda una nación en vías de consolidación en el marco de la modernidad, paradójicamente necesitan el romántico contrapeso, y la imaginación popular encuentra al “otro”, en el habitante del Oeste, para cumplir con las características del mito.

Las compañías cinematográficas descritas líneas arriba, fueron pioneras en la exploración de una manera de narrar que fascinó a las multitudes. Al ser un espectáculo dirigido a la masa se convirtió en el estandarte de la democratización en cuanto a la dinámica social que se vivía en ese momento. Este movimiento se observa también en el

⁹⁹ Peggy, Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, Londres: Andre Deutsch, 1999.

¹⁰⁰ *Biograph Bulletin*, No. 215, February 18, 1909.

¹⁰¹ *Biograph Bulletin*, No. 211, February 4, 1909.

¹⁰² *Biograph Bulletin*, No. 263, August 12, 1909.

¹⁰³ Catalina Montes, “El despertar del sueño americano reflejado en la literatura.” *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, (María José Álvarez [Coord.] Coloquio Universidad de León) León, España: 1993, p.274.

hecho de que algunos espectadores y productores no estaban de acuerdo con la manera en la que se trataban los temas, prueba de ello es el artículo “*Art in Moving Pictures*”, de David S. Hilfish, publicado en *Nickelodeon*, en 1909.¹⁰⁴ El autor hace una comparación del arte pictórico con el teatro, la literatura y el cine. Lo más interesante es su opinión de que el cine no debe regirse en forma diferente a estas artes, sino ayudarse de éstas, así como de la ciencia de la fotografía. También menciona la importancia de que una historia esté basada en “buena literatura”. Según el catálogo del *American Film Institute*¹⁰⁵, eran adaptaciones propias de la literatura americana, recordemos que para estos años, ésta ya había alcanzado un grado de madurez de importante reconocimiento mundial.

La representación en el anuncio de cine absorbe la literatura europea de este siglo en especial la alemana y la francesa, en su “recreación” norteamericana, como búsqueda de su identidad propia, así como su penetración por el filtro popular, de las *Dime Novels*, con la finalidad de acceder a la masa alfabetizada.¹⁰⁶

Particularmente los anuncios publicados por *Biograph* de 1908 a 1913 período durante el cual D.W. Griffith dirigió la compañía productora¹⁰⁷ siguen el mismo formato de las novelas publicadas por Beadle & Co., y Beadle and Adams, es decir la integración de imagen y texto.

Estas novelas siguieron un código de la moral victoriana de la época y fueron llamadas *Dime Novels*, cuyo antecedente directo se encuentra en otro tipo de narrativa popular durante la primera mitad del siglo XIX, conocido como *Nickel Novels*. Oficialmente se considera que su surgimiento se dio a partir de un concurso promovido por *The Western Monthly Magazine* en 1833, en el cual se conminaba al público a participar enviando historias para fomentar el nacionalismo estadounidense. Se solicitaban temas que tuvieran que ver con el concepto de “la frontera”, de paisaje en cuyas tramas tendrían los indios, los cazadores, los mexicanos, los bandidos, un papel protagónico. Muchos de los escritores que enviaron sus historias, lo hicieron con seudónimos, ya que debido al carácter “popular” de las mismas, no deseaban ser

¹⁰⁴ *The Nickelodeon*, May, 1909, p.139.

¹⁰⁵ *American Film Institute Catalogue*, op. cit.

¹⁰⁶ “With a masive series of of cheap fiction designed to entertain America’s first mass educated audience. They were hardly novels, for they seldom ran to more than thirty thousand words-was the publishing house of Beadle and Adams.” Petit G. Arthur, op.cit.

¹⁰⁷ “What Bulletins do illustrate is Griffiths as popular storyteller and social critic,” *Biograph Bulletins* 1908-1912, Introducción Eileen Bowser, Octagon Books, 1973, p. ix.

identificados con esa literatura únicamente. Esa es la razón por la cual no se tienen registros fidedignos de quiénes escribieron, salvo en algunos casos. Hay evidencia de que Louse May Alcott, lo hizo, Zane Grey, entre otros.

Esta literatura dominó la segunda mitad del siglo XIX. Básicamente sus protagonistas son masculinos, y Daryl Jones¹⁰⁸ las divide en cuatro grandes grupos: el llanero, el hombre del bosque, el forajido y el *cowboy*. En cada uno de los capítulos, cuando hay relación con alguna de estas novelas, así lo menciono.

Por lo tanto ha resultado sorprendente encontrar coincidencias hasta en los títulos, qué decir de la estructura narrativa. Dado que este trabajo no es de literatura, solamente me referiré al contenido de estas novelas en relación directa a mi propia investigación, la imagen de lo mexicano en la propaganda cinematográfica; no obstante, dado que éstos anuncios se forman, como veremos más adelante, de un segmento gráfico y uno literario, éste último sigue teniendo un gran peso en la transmisión del mensaje-contenido en este período histórico. En una civilización de la escritura, la acumulación de mensajes es independiente de los individuos. Aunque hablemos de temas históricos, éstos presentan ya una deformidad producto de la mitología cultural, que muchas veces es imperceptible.¹⁰⁹

En este momento tenemos dos argumentos previos que vale la pena tomar en cuenta. Las *Dime Novels* no dejaron de existir al tiempo que apareció *Biograph*, así como las otras publicaciones especializadas, ni tampoco eran únicas. Había otras revistas semanales con temas del Oeste, tales como *Rough Rider* que mencioné líneas arriba, o *Wild West*, hacia principios de 1900's, cuyos ejemplos veremos adelante. Es importante acotar esta aclaración, para dejar sentado el hecho de que Griffith si bien fue pionero de este tipo de publicaciones, también se benefició de un tipo de propaganda establecida, cuya efectividad era incuestionable. De esta manera, muchos de los símbolos y arquetipos culturales que ubicamos en las "historias" de *Biograph* son en gran medida,

¹⁰⁸ Ver Daryl Jones, *The Dime Novel Western*, Bowling Green Ohio: The Popular Press, Bowling Green State University, 1978; *The House of Beadle and Adams: The Story of a Vanished Literature* [by Albert Johannsen] Digitization Project. A project of the Northern Illinois University Libraries: <<http://www.ulib.niu.edu/badndp/index.html>> (Acceso agosto 12, 2002).

¹⁰⁹ Ver Mariano Benito, *La historia como mito cultural*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004.

no solamente un reflejo de la mentalidad de los Estados Unidos, sino de él mismo, quien tenía su propia historia y tuvo el peso suficiente para ayudar a consolidar varios de los “mitos” objeto de este trabajo. Los Estados Unidos querían estar a la moda. Veían a Europa, no solamente a través de los intelectuales que vinieron, sino también por el constante intercambio cultural que se manifestaba en todos los ámbitos científico, literario, filosófico.

Como los anuncios de cine heredaron de las *Dime Novels* la idea de representar una parte de la acción de la trama de la película en la propaganda, encontramos que en los anuncios de fecha más temprana el texto literario es más largo, y éste se va simplificando, como también ya mencioné, al paso del tiempo.

También la relación imagen – texto es muy parecida, especialmente en las portadas de *Reel Life* como veremos en cada caso. En este ejemplo la primera diferencia es el uso del color, en este proceso que empezó a usarse después de 1870, distintas tintas de color se utilizaron para su impresión con formato periodístico. Los anuncios publicados en *Biograph Bulletins* que tomo para este trabajo son en blanco y negro.

El imaginario cultural de finales del siglo XIX fue un crisol que recibió las estructuras de estas *Dime Novel* en novelas como *La cabaña del Tío Tom*, publicada por primera vez como folletín en 1852. Esta novela que hablaba de las crueldades de la vida de los sureños, fue escrita por una mujer, Harriet Beecher Stowe,¹¹⁰ que nunca había estado en el sur,

Otro escritor que contribuyó al desarrollo de estos nuevos códigos de valores fue James Fenimore Cooper (1789-1851) con su novela *The Pioneers* (1823) donde aparece Natty Bumppo, un héroe de la frontera, personaje que también es retratado de manera recurrente en las *Dime Novels*. El escritor hablaba de lo “descarnado de la vida en la frontera”.

No obstante las tramas referidas a la frontera generaron una clasificación nueva en el género literario americano, “la literatura de la frontera”, algunos de estos autores, se verán a lo largo del trabajo aunque debo aclarar que por no ser un tratarse de un texto de

¹¹⁰ Uncle’s Tom cabin & American Culture: <<http://www.iath.virginia.edu/utc/>> (Acceso noviembre 4, 2008)

literatura únicamente, no tomo a la mayoría de los autores, salvo los que tienen relación con estos temas.

Por lo tanto el mito del oeste se inserta como un eslabón más entre la literatura y la fotografía resaltando en sus imágenes las preocupaciones, y sentidos de la sociedad del momento.

El nuevo discurso visual estimuló la formación de los códigos culturales que se proponían como base de la nueva sociedad. En este sentido, como afirma Cedric J. Robinson:

...through the intervention of film, a new American Social order was naturalized. The new order differed radically from that of the early national period a century earlier. It required race discourse to function not to justify the early 19th-century ideal of rural republicanism or to forgive its faltering achievement of social justice. At the beginning of the 20th century, America capital was no longer a middling mercantile player in a global economy commanded by imperial European powers. Now it was a robust industrial society voraciously appropriating a vast but disparate labour force which required cultural discipline, social habituation and political regulation.¹¹¹

Así la preocupación de la inmersión social del cine se dio progresivamente a su propia incursión. De esta manera se tomó como medio para resaltar la educación, la moral, lo feo, lo disoluto, los interiores de las casas, los espacios sagrados, y nuevos estilos de vida. “La moral” se convierte en un elemento de clasificación de las películas (fig.7). En este sentido, *Moving Picture News*¹¹² publica un artículo por demás ilustrativo referente a la idea de utilizar al cine como vehículo social:

From Boston a correspondent writes that they are beginning to teach morality in the public schools by means of photographs and cinematography from actual life, showing the pupils what is right and what is wrong¹¹³

Estos artículos dan ciertas luces, pues hasta una figura de gran peso como D.W. Griffith, señalaba conscientemente su idea de volver hacia los “valores”, así como de utilizar al cine para ese fin:

¹¹¹ Cedric J. Robinson, “*In the Year 1915: D.W. Griffith and the Whitening of America*” en *Social Identities*, Volume 3, Number 2, 1997, p.164.

¹¹² “El problema de Estados Unidos al inicio del siglo XX era saber cómo podría retener o recuperar sus valores morales tradicionales en una época de rápido desarrollo técnico y cómo lograr sus altos niveles de vida y las riquezas culturales producto de la industrialización sin perder mucho de sus más valiosas costumbres del antiguo orden” *Estados Unidos en el siglo XX*, Frank Freidel, tomo I, México: Editorial Novaro:1964, p. 79.

¹¹³ “*Teach Morals by Moving Pictures*” *MPN*. Vol. I No. 2. January 1912.

From moral and hygienic lectures to his players, Griffith went on to call for movies that would never deviate from the puritan plane”, that would always “sep boys and girls along the right lines of conduct.”

Griffith’s film is thus marked by the colliding economic and cultural forces of its time: hegemonic Victorian moral values contending with the meteoric expansion of a culturally diverse working class; insurgent and enterprising businessmen in the new film industry, in order to justify their fragile economic position, became claimants to the status of artists; and movies were proposed as a site of moral instruction.¹¹⁴

Mary Grey Peck del Women’s Clubs señala en 1917:

Motion pictures are going to save our civilization from destruction which has successively overwhelmed every civilization of the past. They provide what every previous civilization has lacked-namely a means of relief, happiness and mental inspiration to the people at the bottom¹¹⁵

Además de valorar la transmisión de “lo bueno” y “lo malo” por este medio, también señalaban la importancia de su uso en la ciencia, tal como lo señala el artículo de la misma época: “*The Cinematograph in Science and Education. It’s Value in Surgical Demonstrations*”¹¹⁶.

Se pone de manifiesto que es una época de muchos contrastes y novedades. Entre las que destacan el fonógrafo, el cine, la radiocomunicación que llegaron en palabras de Stephen Kern para modificar la “experiencia del presente”¹¹⁷. En este sentido, la tecnología y la cultura interactúan en un devenir constante, siempre en el sentido de un proceso de flujo constante de intercambio y asimilación de creencias, valores, costumbres.

Una dimensión fundamental de lo que anda por el mundo: la transculturación continua reiterada y permanente, por medio de la cual se mezclan y transfiguran instituciones e ideas, formas de ser, actuar, pensar, imaginar. De tal modo que todo interrelaciona y reitera, tensa y modifica.¹¹⁸

Estamos ante un período que no esperará la crítica de los años venideros, sino que se refleja una conciencia muy clara de lo que pasa en su entorno, como se verá en el desarrollo de la investigación.

¹¹⁴ Cedric J. Robinson, In the year 1915: *D.W. Griffith and the Whitening of America*, en *Social Identities*, Volume 3, Number 2, 1997. P.165.

¹¹⁵ Robinson, *op.cit.*, p. 166.

¹¹⁶ *MPW*, August, 1907, 356, 372, p.388.

¹¹⁷ Stephen Kern, “The Present”, *op.cit.*, pp.65-88.

¹¹⁸ Octavio Ianni, *op. cit.*, p.89.

Paralelamente a la elección de los temas y de las imágenes, se observa el tratamiento del romanticismo también, en la exaltación de las emociones. Estamos a principios del Siglo XX y se observa Los mitos (historias del cine en este caso) tienen un gran número de destinatarios, y no toda la información como vimos se convertirá en mito. En este sentido si se observa un gran número en cuanto a producciones con el mismo tema es porque este destinatario los pide. Es decir, se encuentra presente el proceso de retroalimentación.¹¹⁹ La visibilidad que se observa en la aceptación de los discursos propuestos por el cine de este momento se puede evaluar a través de la cantidad de películas pertenecientes a determinado tema, los artículos relacionados con esos temas a favor o en contra y la incidencia o repercusión de los mismos en otros medios tales como la publicidad y nuevamente la vuelta hacia la literatura. Es este grado de aceptación del que escucha, de ahí la continua representación temática.

La estructura

Propongo una estructura radial en la cual el objeto de estudio se define a largo de los temas tratados y en función de ellos. Lo mexicano se construye como un rompecabezas alegórico cuyas piezas son el ensamble de varios *corpus* a los que justifico en dimensión de mitos que corresponden a cada capítulo: La frontera, La misión, El indio, La mujer y El mexicano. Cada una de estas estructuras míticas tiene el mismo valor, es decir las cinco son componentes de significación precisa que aportan con su propia composición significado a la iconografía de lo mexicano, articulada, desde la iconografía de la Norteamérica finisecular. De esta manera, mezclo símbolos míticos territoriales y espaciales como la frontera y el paisaje, la misión y la arquitectura, con los propiamente humanos que están en constante interrelación y su dinámica con la sociedad del momento.

¹¹⁹ Bresson, "Los destinatarios varían según la naturaleza de los que cuentan el mito. Si éstos últimos son profesionales: poetas, rapsodas, actores o coreutas, su público, congregado con ocasión de un concurso durante las fiestas religiosas, presenta una enorme diversidad. Para los concursos dramáticos de las Dionisias, por ejemplo, el público se componía tanto de ciudadanos como de no-atenienses, ricos y pobres, acompañados de su mujer y de sus hijos; tal vez incluso, había esclavos en el auditorio". *op.cit.*, p.87.

En este devenir se presenta un sesgo que resalta el valor de la recepción de manera palpable, ya que se puede visualizar la interacción en cuanto a la respuesta de la sociedad cuando comienza a adoptar actitudes que ve en el cine, y viceversa. Cuando es pertinente y el circuito es evidente, así lo manifiesto. Hago generalmente las conexiones con relación a la moda y a la literatura, y en algunos casos, a la publicidad de este período.

Es por lo anterior que en cada uno de los capítulos hablo de literatura, fotografía, pintura o prensa según sea el grado de interrelación e influencia. Por ello siguiendo esta propuesta temática los capítulos están presentados de la siguiente manera:

En el primero se verá a la frontera como mito en cuanto a la representación plástica del territorio y del paisaje y la relación ideológica con la idea de poder y expansión que se percibe implícita. Desde esta perspectiva, el concepto de frontera adquiere un carácter social y filosófico. Al establecer líneas imaginarias de tiempo y espacio, se delimita al otro como un alienígena con características diferentes a lo conocido, o bien, a lo que se reconoce como “similar”. Uno de los rasgos fundamentales de los norteamericanos de este momento, radica, precisamente en la falta de homogeneidad cultural; por lo tanto, vivían en un proceso de mutación constante que continuó como ya mencionamos, con la anexión de los territorios del Oeste.

El capítulo segundo se refiere al mito de la misión. Entendida ésta como una estructura social de la época española cuyos componentes mutaron a la calidad mito, En primer término, las imágenes del cine participaron a través de la representación de espacios arquitectónicos y sus habitantes. De esta manera conceptos como el rancho, el vaquero, y el padre impulsaron una moda arquitectónica y así como de estilo de vida. En un segundo término de manera tangencial, como antagonista de la misión evangélica de finales del siglo XIX que encarna al emisor de los juicios de valor, tales como la moral y el deber ser. lo que se refleja tanto en el anuncio publicitario como en el cartel, como resultado de la influencia de la fotografía, la novela romántica, y los testimonios de los puritanos que viajaban al oeste, ya fuera en calidad de ministros, de soldados, o de médicos. Entonces vemos en el anuncio, la época española con el rancho, y el padre, y en otro, la misión del que viene del este. Son dos polos que siempre están presentes. Así,

ninguna pieza tiene significación autónoma como lo mexicano sino a partir y en función del resto de los componentes.

El capítulo tercero está dedicado al mito del indio. A la importancia que tuvo esta figura en las tramas de las películas del oeste en cuanto a su vínculo con los mexicanos y españoles que habitaban en la zona del *Southwest*. Cómo las imágenes combinan elementos de la segunda mitad del siglo XIX con los de la primera mitad del siglo XX. En el mito del indio se reproducen tradiciones o creencias en relación a los dioses y su doble representación del mito.

El cuarto capítulo corresponde a la mujer. La figura femenina como la construcción mítica del género femenino del *Southwest*, especialmente a partir de los personajes como *Ramona*, los que clasifíco como “la rosa”, o la disoluta también a partir de la fotografía y la literatura en los que se marca otro antagonismo, el que resulta entre la mujer pura y la mujer veleidosa. Todas ellas encarnan a la mujer mexicana representada en los anuncios, de su definición trata este apartado.

El último capítulo corresponde a la figura masculina, el mito del mexicano. En este texto presento una argumentación en torno a la radicalización de este sujeto entre héroe o villano en el cartel a partir de la influencia de Frederick Remington y de la literatura popular para formar estilos nacionales. Es importante acotar que aquí trato de explicar cómo un modelo que emergió de la zona hispana se convierte en un contenedor de la identidad nacional norteamericana, el *cowboy*, aún con rasgos violentos o no, se convierte en héroe. Los protagonistas generalmente se hallan en situaciones desventuradas o simplemente se les ha dotado de características de nobleza en contrapeso con su poca sociabilidad como Kit Carson; o a partir de la explotación de la idea de espectáculo como *Buffalo Bill*, otra condición para propiciar la creación mítica a partir de conceptos antagónicos.

Cierro con este capítulo, porque exploro en torno a los elementos que acompañan a las figuras masculinas tales como la muerte, en el símbolo de la pistola, las batallas, con sus eternos acompañantes como el sombrero y el caballo, como elementos iconográficos de la masculinidad porque lo que les confiere esa masculinidad es precisamente el territorio de la Norteamérica. Para que la figura del cowboy pase a nivel de ícono nacional, exploramos la importancia de Theodore Roosevelt como la plataforma

fundamental sobre la cual se desarrolla esta idea de poder e identidad nacional. Así se forma la conclusión que le da sentido a todo el trabajo, ligándose automáticamente con el resto de los capítulos en sentido circular.

Debido a que esta investigación no tiene un orden convencional, las imágenes tampoco lo siguen. Pido una disculpa al lector, ya que debido a los constantes cruces temáticos, a veces aunque esté en el primer capítulo, puedo citar una imagen del último.



1. *New York Dramatic Mirror* con anuncio de Biograph, March 6, 1912.



2. Estudio Biograph, 1914.

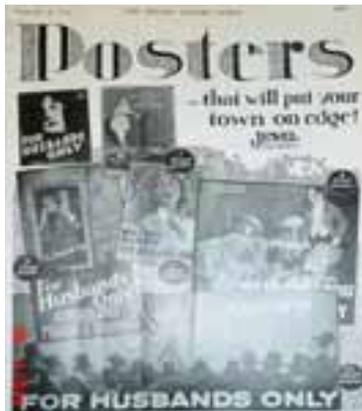


3. Nickelodeon, Vol. IV, No. 4, 1910, p.92



Views of the Vitagraph studio at East 17th Street and Lenox Avenue, Brooklyn, New York, ca. 1914.

4. Estudio Vitagraph, 1914.



5. MPW, September 21, 1918.



6. "Spanish Mexican", 1914



7. "Film Chart." Moving Picture News, 1911.

1. La frontera.

En diciembre de 1910, una producción de Lubin Films, *On the Mexican Border*¹ (fig. 8) se anuncia en Nickelodeon con una fotografía de un grupo de hombres con ropas de trabajo y sombrero, sentados en el suelo. No hay sinopsis de la película. La trama gira en torno a un conflicto sucedido cuando se realizaban los trabajos para que el tren Transcontinental² pasara del campo a la frontera mexicana. En esta historia la chica americana Bessie Davies, se enamora del ingeniero Phil Scott, quién es odiado por el mexicano Pedro Ramírez, cuya reputación era “diabólica” y cuando trata de aprovecharse de Bessie, los americanos lo envían a juicio.³

Hablar de la idea de lo mexicano en la publicidad cinematográfica de principios del siglo XX implica enfocar los esfuerzos hacia el concepto de frontera que dominaba la época de principios del siglo XX, así como perfilar dicha noción al espacio del *Southwest*, para tratar de descifrar los diversos símbolos y elementos que en la mentalidad de los norteamericanos significaban lo mexicano, como el título del anuncio arriba mencionado. Las temáticas como la que acabo de esbozar, indican que una de las líneas estructurales que delimitaron la tipología de lo mexicano fue el suroeste de los Estados Unidos por su perenne concepto simbólico como frontera, en primera instancia, así como por su propia historia, por lo que trato los diferentes conceptos de límites espaciales que emergen de las imágenes de este estudio. Los puntos referenciales al contexto de frontera que se manifiestan en los anuncios y carteles de este trabajo son:

El primer eje amplio, sería la idea del espacio que se concibe como Este-Oeste, fundamentado primordialmente por la idea de antagonismo, al que me referiré constantemente a lo largo de la tesis. El segundo marco espacial se identifica cuando el suroeste es Nueva España y el tercero cuando el *Southwest* se convierte en el espacio como ícono de la cultura norteamericana y el otro lado de la frontera es precisamente el de Los Estados Unidos Mexicanos. No hablaré de cada uno de éstos por separado, sino en la medida en la que iconográficamente se implican unos y otros, y el efecto que

¹ *Nickelodeon*, Vol. IV, No. 11, Dec.1, 1910, p.334.

² La construcción del tren transcontinental inició en 1863. Hacia 1893 el oeste de los Estados Unidos contaba ya con cinco líneas transcontinentales.

³ “*On the Mexican Border.*” *The Nickelodeon*, Vol. IV. No. 11, Dec. I, 1910, p.314.

producen estos ejes en el análisis del discurso visual de las representaciones, así como en la formación de la estructura mítica de la frontera, tal como empecé a delinear en *On the Mexican Border*, al inicio de este capítulo. En primer término es importante señalar que estos conceptos tienen una derivación histórica particularmente de la idea de división territorial, que no con el término de frontera precisamente hasta que el historiador Frederick Jackson Turner (1861-1932)⁴ señala la importancia del mismo con una tesis pronunciada en la American Historical Association en 1893, comprendida en *The Frontier in American History*, compilación de varios ensayos, considerada un clásico en esta materia.

En este sentido, el texto de Turner nos muestra fronteras de sentido macro a micro, lo que revela la visión conceptual de la que hablo a lo largo del capítulo. Ello puede ser entendido por la idea del autor en la cual establece que la primera gran frontera es el Atlántico; es decir Europa como una idea cualitativa. La frontera americana se define en la medida que ésta va adquiriendo características propias y se desvincula de la primera: “At first the frontier was the Atlantic coast. It was the frontier of Europe in a very real sense. Moving westward, the frontier became more and more American”⁵

A partir de esta gran división, las líneas territoriales se convierten en paradigmas simbólicos que implican la definición de separar o dividir categorías tales como campo/ciudad, salvaje/civilización, etc., de las que hablé en la introducción, ya que estos cortes serán, considerados como “fronteras” por este autor, e implican la idea de movimiento o expansión en sí mismos. Es decir, la idea de frontera es la conquista del Oeste, no el *Southwest* hispano al que Turner ni siquiera toma en este planteamiento⁶, sino el “Oeste” que se conquista con el desarrollo de asentamientos urbanos desplazando áreas rurales. Turner define el “Old West”:

There is then, a Western area intermediate between the coastal settlements of the latter portion of the eighteenth century. This section I propose to isolate and discuss under the name of the old west, and in the period from about 1676 to 1763. It includes the back country of New England, The Mohawk Valley, the Great Valley of Pennsylvania, the Shenandoah Valley, and the Piedmont—that is, the interior or upland portion of the South, lying between the Alleghenies [...] In this region, and in these years, are to be found the beginnings of much that is characteristic in Western Society.⁷

⁴ Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, Nueva York: Harry Hall, 1921.

⁵ Frederick Jackson Turner, “*The significance of the Frontier.*” *op cit.*, p. 4.

⁶ Líneas abajo menciono una nota en la que Turner manifiesta la anexión de estos territorios.

⁷ Frederick, J. Turner, “*The Old West*” *op.cit.*, p.68.

De esta manera, el mito de la frontera se convierte en la representación de los anuncios y los carteles, en una estructura mítica que plasma varios elementos del discurso social finisecular, entre los que destaca la idea de conquista del territorio agrícola por la industria, o la conquista del territorio agreste del indio, que van marcando fronteras. Hay que destacar que para el autor cualquier movimiento implica fronteras. En este sentido, la delimitación de los diferentes estados eran fronteras. De esta manera, por ejemplo, señala a las comunidades puritanas de Nueva Inglaterra, que debido a las luchas con los indios y con los franceses tuvieron que modificar sus fronteras, aséandose en pequeños pueblos: “with their Puritan ideals in education, morals and religion”⁸. De lo que habla aquí Turner, finalmente es que hay fronteras delimitadas por valores o creencias también, rasgo que aparece en las imágenes de este trabajo, así como en las temáticas de las películas, ya que como mencioné, son parte del mismo concepto ideológico de la época. En 1925, Turner plantea su teoría de las secciones, en la cual destaca las características de los distintos grupos de la sociedad, así como las diferencias geográficas de los diferentes territorios. Rescata la idea conceptual del significado del Oeste, que más que un territorio era un estado de la sociedad, un lugar de migración.⁹ Pudiera ser que esta idea de compartir determinado origen o valores, ya se manifestara en la manera de codificar al *Southwest*. También es significativo resaltar que Turner señala al factor económico como motor en el cambio de valores o ideales, como señalé en la introducción, uno de los más importantes en esta nación es la propiedad de la tierra.: “As the economic and political ideal replaced the religious and social ideal, in the conditions under which new towns could be established, this became more possible”¹⁰ De esta manera, el símbolo por excelencia, que llegó para alterar y cambiar fronteras, desde este punto de vista económico, fue el tren.

Por lo tanto, la representación crea símbolos a partir de objetos reales como el ferrocarril. Esta máquina deja de ser un medio de transporte para convertirse en un ícono de la cultura del progreso, en un paradigma del desarrollo tecnológico, la síntesis de la

⁸ *Ibidem*, p.73.

⁹ Frederick Jackson Turner: “*Sectionalism and National Unity*”: *Wisconsin Magazine of History*, June, 1925: “*The Significance of the Section in American History.*” *The Annals of America: 1925*, William Benton [P], Vol. 14: 1916-1925, Chicago- Londres- Toronto: Encyclopedia Britanica, 1968, pp. 493-564.

¹⁰ *Ibidem*, p.76.

modernidad, para traspasar estas líneas espaciales y dimensionar la realidad a modo de ficción. Turner también habla, de la importancia de éste¹¹. El tren genera trabajo y se desarrolla como una de las actividades laborales del momento histórico que modifica costumbres y altera la cotidianidad. Ya desde su construcción se da un cambio que impacta en la dinámica social y cultural del país, ya que transgrede el paisaje así como la manera de relación entre los individuos. De esta manera, por un lado tenemos la implicación del sentido real de la apropiación de la tecnología, con la explotación de las áreas naturales que propicia la movilidad de las comunidades por la alteración del paisaje, y paralelamente la proliferación de la mano de obra, sobre todo masculina.

En este sentido el tren es una realidad social que se convierte en el símbolo que la cinematografía destaca como protagonista de sus tramas, por lo tanto en su publicidad, también, ya que enfatiza la idea de progreso, alrededor de la cual estaba la política, las estrategias económicas, la emigración del campo a las ciudades, etc. Por lo cual, una vía que facilita el giro de una sociedad eminentemente agrícola para convertirse en industrializada. De pronto, el tren en el *Southwest*, tiene que ver con fuentes de trabajo, con los bandidos, con la mina, o con otras labores, mediante el cual se traspasan las fronteras. A partir de esta dinámica, se moviliza la convivencia entre distintos sectores sociales. La idea de migrar de un espacio a otro siempre alimenta la ficción.

Tomemos al símbolo tren en la historia de *Juan y Juanita*¹² (fig.9) anuncio de *Lubin Films* tiene la justificación temática, no por la vinculación personal entre los personajes, sino a la actividad laboral de Juan como un empleado del tren. La sinopsis pone especial énfasis en el hecho de que los personajes son mexicanos, pero que la historia tiene lugar en los Estados Unidos, en la frontera. Juan trabaja en el tren y quiere casarse con Juanita, sin embargo la madre de la joven no acepta el matrimonio hasta que él tenga una mejor posición. Las cosas empeoran cuando Juan pierde su trabajo al llegar una orden de despedir a todos los trabajadores mexicanos. Así, un día en el cual busca trabajo encuentra al agente del tren mal herido. Él se percata entonces que unos criminales tienen oro robado y reconoce a un ex-trabajador como uno de los maleantes. Con la ayuda del agente capturan a este bandido. Juan es reinstalado en su trabajo. Esa

¹¹ Turner, "The Significance in American Frontier" *op.cit.*, p.9.

¹² "Juan and Juanita." *MPW*, Vol. 14, Oct-Dec 1912, p.459.

misma noche se casa con Juanita. Al ser Juan recompensado, participa del progreso económico que le permitirá acceso a una vida mejor.

Con respecto a esta producción, *Moving Picture World* publica una fotografía de la película que acompaña la reseña del próximo estreno; en ella vemos a la pareja abrazada y el vestuario es el elemento estético que le da significado a la acción. Ella porta un traje que está más cercano al traje gitano, como veremos largo en los siguientes capítulos, que a alguno de los mexicanos. El sombrero de Juan es el que capta la atención en primera instancia, es el objeto que da identidad. La combinación del tipo de camisa con esa chaqueta y pantalón resulta ficticia pues la camisa masculina de la época no se usaba con los puños doblados hacia afuera de las mangas de la chaqueta ni ese cuello tan grande resulta convincente. En el último capítulo hablo de la utilización del sombrero como símbolo de la figura masculina como rasgo de connotación cultural. El anuncio¹³ propio de Lubin Films, sólo menciona el título y una pequeña sinopsis.

Los anuncios de las películas ya reflejan que las distancias se acortan y los conceptos de lejanía y cercanía, se modifican con respecto a los nuevos usos y costumbres; así, la irrupción del tren generó un cambio cultural en todos los ámbitos donde tuvo lugar, sin embargo sólo me circunscribo a mencionar el suroeste norteamericano porque es el territorio que fundamenta mi trabajo. En este sentido, el tren se convierte en símbolo de ruptura y unificación al mismo tiempo en una zona explorable y "conquistable" que generó movilidad y cambios culturales en todos los habitantes de ese sitio, pero principalmente en los "dueños" del lugar por antonomasia, los indios. La relación entre el ferrocarril y la idea de progreso fue un fenómeno clave en la aculturación:

Railroads were the greatest boom to the stampeding of the West and dealt an iron blow to the tribes. The link-up of the Central Pacific and Union Pacific in 1869 completed the first of four transcontinental lines built through Indian lands -all of them in violation of Thomas Jefferson's promises, made sixty years before, that the plains west of the Mississippi would remain Indian. By 1890 the country was covered by 150 000 miles of iron rails and wooden ties. The iron horse brought in settlers, miners, agents, missionaries, buffalo hunters, and farmers. Relentless in its tracks, it carried the indians away from their ancestral homelands to Federal reservations.¹⁴

¹³ "Juan and Juanita." *MPW*, Vol. 14, 1912, p.422.

¹⁴ Joanna Cohan Scherer y Jean Burton Walker, *Indians. Contemporary Photographs of North American Indian Life 1847-1929*, Octopus Books Limited, 1974, p.13.

El paisaje cobra relevancia porque se le dio una publicidad fuera de lo común. Es decir, la compañía de ferrocarril (Santa Fe Railway) para atraer turistas, llamó artistas para producir imágenes del “exótico paisaje y de los indios” para su publicidad.¹⁵ A partir de 1907 lanzó un calendario con tales imágenes para promocionar su ruta india. Esta ruta pasaba por Albuquerque hasta Isleta pueblo. Allí los turistas adquirirían gran cantidad de recuerdos:

Each railroad exploration had its official photographer. The photographers took many pictures of different tribes to fill the survey reports, but the cameras rarely caught purely aboriginal dress. Instead they recorded inroads already made by foreign trappers and traders, some twenty to forty years earlier.¹⁶

Los asaltos a los trenes se convirtieron en uno de los temas preferidos de las películas del momento, aunque se siguieron filmando películas con asaltos a carruajes como parte de la leyenda y la añoranza. La primera película *The Great Train Robbery*¹⁷ fue filmada en 1903 por *Edison* y dirigida por Edwin S. Poter. La escena del cartel para su publicidad está llena de acción. Destacan los hombres con rifles y pistolas disparando de un lugar a otro. Esta temática contrasta visiblemente con una película francesa de 1898 *Arrivée d'un train a la Ciotat* de Louis Lumiere¹⁸, de 50”, la imagen muestra al tren cuando la gente espera tranquilamente. Tom Mix también estelariza en 1926, la que fuera probablemente la última película muda con este tema, *The Great K&A Train Robbery*. En el cartel a color la velocidad es ilustrada con el caballo y el tren en movimiento.¹⁹ El tren se empieza a dibujar como un foco que centraliza la violencia. La figura del bandido también lo trato en el último capítulo.

El final del siglo XIX es una vorágine de adelantos y descubrimientos, entre ellos el cine, muy cercano al progreso justamente por que es un invento técnico que permite la apreciación de la imagen en movimiento, que aprehende las diferentes historias, las fragmenta y las une en distintas temáticas para convertirse posteriormente en emblemáticas del *Southwest* norteamericano.

¹⁵ T.C. Mc Luhan .*Dream Tracks: “The Railroad and the American Indian, 1890-1930”* cit. por Tom Gunning para *The Griffith Project*, ([General Editor Paolo Cherchi I, Assistant Editor Cynthia Rowell], Vol. VI : Films produced in 1912, 2002, p.103.

¹⁶ Joanna Cohan, *op.cit.*, p.13.

¹⁷ Joe Franklin, *Classics of the Silent Screen. A Pictorial Treasure*, Nueva York: The Citadel Press, 1959.

¹⁸ Fotografía en Luis Enrique Ruiz, *Obras pioneras del cine mudo*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 2000, 49.

¹⁹ Ver reproducción del cartel de 1926: No. 12, “*The Great K&A Train Robbery.*” *60 Great Cowboy Movie Posters* , West Plains, MO: Bruce Hershenson, 2003.

El enfoque del tema de la frontera en la publicidad y en las películas de esta época, se alimentó por la ficción propia del género novelístico del siglo XIX que sigue presente a principios del siglo XX. Los mitos del *Southwest* se retomaron no sólo de la literatura tradicional sino también de la popular, especialmente de las *Dime Novels*²⁰, como se puede interpretar cuando leemos una nota que Daryl Jones menciona en relación al ganador de un concurso literario de 1833: “Addressed to the writers of America, Jewett’s essay made an impassioned plea for a new and distinctly national literature which would draw its subject matter from the rich artistic resources offered by the wilderness West...”²¹ El tema de la frontera, como vemos, refleja en la representación cartelística la síntesis de un mito que en términos de Catalina Montes, tiene que ver con un sueño económico que marcó a los estadounidenses profundamente a partir de 1890, “La frontera como marcha hacia los confines, la vida en la frontera, sus posibilidades, sus desencantos, su vitalidad desbordante, su violencia, han producido sobre todo lo que es el género novelístico y cinematográfico americano por excelencia, el Western”.²²

Esta investigación no se define como un estudio del *Western* norteamericano, aunque son las temáticas que trato, las cuales dieron origen -desde mi punto de vista- entre otros elementos que ya no pertenecen a esta investigación, a la invención de este género. Los argumentos de las películas enfocadas en el tema de la frontera, se referían un poco a “la tierra de nadie”, es decir a la vida en otro lugar, en otro espacio donde la identidad se pierde fácilmente o donde nunca se ha tenido. De esta manera, el término de frontera excede el significado de espacio físico para permanecer resguardado en la imaginación como lo ajeno, lo que no pertenece, lo explorable y lo explotable. En este sentido, los norteamericanos modificaron sus fronteras con la anexión de los territorios mexicanos -sólo tomo este parteaguas para fines de este trabajo, aunque en su historia no es la única frontera- al anexar un espacio con características diferentes que se encontraba fuera del límite de su nación, de lo reconocido como americano. Aunque, cabe resaltar que los Estados Unidos aún luchaban en la construcción de la idea de

²⁰ Ver en la introducción “El relato, la sociedad y el mito” para el contexto y especificidad de esta literatura.

²¹ *The Western Monthly Magazine* (1833), cit. por Daryl Jones, *The Dime Novel Western*, Bowling Green: University Popular Press, 1978, p1.

²² Catalina Montes, *El despertar del sueño americano reflejado en la literatura, La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, Coloquio Universidad de León [Coord. María José Álvarez], León, España: Universidad de León, 1993, p. 285.

nación, no obstante, hablamos de una construcción simbólica que a mediados del siglo XIX se encontraba lejos de estar resuelta. No obstante, para la época en la que se realizan estas películas, la idea de frontera sí estaba resuelta. De esta manera, trabajo la idea de límite fronterizo como una línea ficticia que se ensancha en la imaginación popular, para construir identidades, situaciones, y contextos alimentados de relatos y leyendas, basados en tradiciones y en sucesos históricos. De, esta manera, el hecho histórico se modifica en la imaginación de los pueblos, como mencioné en la introducción, con una intencionalidad que llamaré “simbólica” a lo largo del texto.

En esta banda ficticia de la que hablo, la frontera se convierte en espacios permisivos en un sentido amplio que se expresa en las representaciones cinematográficas y literarias, como un territorio que propicia no sólo el trabajo arduo, ya sea en el tren, o en las minas, sino también en las situaciones que tienen lugar en los salones de juego y que repercuten en la vida de todos los grupos sociales que conviven en este espacio enmarcadas en contextos de amor y desamor, de pasiones que desatan crímenes y delirios para mezclarse como un todo en el abanico metafórico del *Southwest*. Así el tema de *On the Mexican Border*, anuncio con el que empiezo este capítulo, se repetirá constantemente con rotación de personajes pero siempre en la misma plataforma.

Con la referencia continua a esta base ideológica, la idea de “frontera” adquiere paulatinamente una significación²³ propia pues nos remite indiscutiblemente a una entidad compleja de símbolos. Aunque la frontera como espacio físico se modifica constantemente, continúa como un contenedor imaginario de los habitantes de Norteamérica que logrará que la frontera y el Oeste confluyan en un mismo punto en la representación mítica, ya que ambos forman un todo en la configuración de la ficción. Con la anexión de los nuevos territorios del sur, surge el mito del Oeste, que se alimenta a partir de un hecho histórico, aunque no significa que con este acto surja la división territorial, pues ésta se da desde la adquisición de la Lousiana; no obstante, hablar de la

²³ El primero en hablar de significado fue Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid: Akal Universitaria, 1981, pp. 99-109; en relación a la arbitrariedad del signo. Un símbolo se compone de significante. Utilizo esta terminología porque las imágenes que aquí presento son polisémicas, se componen de varios símbolos, por lo tanto el significado es mutable, nunca es completamente arbitrario. Aunque Saussure no habló de significación, aplico este término en este sentido de relación, en tanto no encuentre otro mejor, principalmente tomando la misma dirección de *Mitologías* de Roland Barthes cuya interpretación siempre es significación porque para el autor es el último componente del mito, ver Roland Barthes, *Mitologías*, Trad. Héctor Schmucler, México: Siglo XXI editores, 2006, pp. 213-245.

manera en la cual los mitos se producen, intensifican y mueren, es una tarea muy complicada y no exenta de errores, pues tiene que ver en gran medida con lo que se llama imaginario cultural. En este sentido sería muy complejo hablar de la historia de las mismas en el punto que atañe a Estados Unidos con México, dado que los registros dan cuenta de datos en los cuales estas líneas cambiaban, ya fuera por causas naturales como el cauce del río o bien porque no se ratificó en una fecha específica determinado límite. Sin embargo, para los fines de este trabajo lo que en términos populares se consideraba “frontera” con México, era la línea que dividía California, Arizona, Nuevo México, Texas, y La Florida. El territorio propiamente del *Southwest* quedará compuesto por La Alta California, Utah, Colorado, Kansas, Nuevo México, Arizona y Texas.

En este orden de ideas, intento extraer la causal ideológica que se forja paulatinamente en una alegoría que justifica y da sentido, no sólo a la idea de expansión territorial sino a la de legitimidad del otro dentro de un mismo territorio, el de los Estados Unidos en los anuncios y carteles de las primeras películas americanas, de las que surge la visión que se tuvo de lo mexicano en las mismas. El Oeste comprenderá por lo tanto, esta frontera imaginaria y simbólica, y México será la otra cara del símbolo, el otro lado de la frontera. En los anuncios se puede ver cómo en la medida que crece la idea del “otro exótico”, proporcionalmente se desarrolla también la otra mitad del mito, es decir la del Este de los Estados Unidos como categoría representativa de la sofisticación y el refinamiento, de lo que hablé en la introducción, tenemos la oposición de ciudad-paisaje. El Oeste tiene significación en tanto “despoblado”, “rústico” y “conquistable”, ya que aporta símbolos de “aventura”, y por consiguiente de reacomodo social, este punto vital para la estructura y movilidad de las sociedades.

Los personajes de la frontera tratados en el cine, son poco consistentes como participantes de una estructura dramática como tal. No puedo afirmar esta idea tajantemente, desgraciadamente porque como menciono en la introducción de esta investigación, la mayoría de estas películas están perdidas y únicamente me baso en los anuncios y en las fotografías para tales propuestas, entonces, se convierte en una reconstrucción teórica a partir de imágenes aisladas y de los pocos elementos literarios que ofrece el mismo anuncio. No obstante creo que esta idea de personajes poco

construidos es bastante sólida debido a la vaguedad del modelo ya sea masculino o femenino, tomando en cuenta, en primer lugar, la propia integración de las imágenes del cine mudo. La fragmentación de las escenas construye el discurso mudo, que no puede leerse bajo los parámetros del cine hablado.

La representación de lo mexicano pasó por varias etapas. Parece que la representación más negativa corresponde al período posterior a la Revolución Mexicana, y especialmente en el cine hablado, rasgo del cual hablo en la introducción y me refiero a éste como “la imagen degradada” para redondear esta idea en las conclusiones. En la primera etapa del cine mudo, cuando esas mismas películas se refieren al siglo anterior, parecen ser imágenes muy románticas en combinación con el uso de imágenes satíricas en personajes de las más diversas nacionalidades, encarnando a criminales, aventureros o simplemente trabajadores. Veremos el caso capítulo de la mujer, en el cual “la sirvienta” resulta ser una inmigrante alemana, así como otros ejemplos que iré retomando a lo largo de la investigación.

En el contexto de las representaciones de mexicanos, después de una lectura cuidadosa de las imágenes he encontrado indistintamente personajes “buenos” y “malos”. Específicamente en las imágenes con temas de frontera dónde la alusión a la nacionalidad mexicana es particularmente importante, creo que a nivel simbólico, ni siquiera es tan relevante el personaje en sí, como el territorio. El personaje mexicano puede ser el héroe o el bandido. Es decir puede encarnar a personajes con los “más nobles sentimientos” como *Juan* o a un “bandido deleznable” como presenta *On the Mexican Border*.

Las representaciones de “bondad” o “maldad” lo son en un espacio determinado, en una construcción metafórica territorial, que es lo que le da, desde mi punto de vista, el significado principal. Como mencioné, el cine mudo forma un bloque de significados diversos en cuanto a estructura compositiva, percibo que los carteles y anuncios que conforman todo el corpus de este trabajo, contienen precisamente la ideología de la industria del cine de principios del siglo XX. Desde esta perspectiva, los anuncios de las películas de la frontera oeste, también hacen referencia a una manera de ver el estilo de vida, es decir, a las costumbres del extranjero que permanecerá en esta condición, casi culturalmente vitalicia, en sentido figurativo. Como consecuencia, la representación

continúa del tema de la frontera fortaleció y alimentó la formación de arquetipos culturales unificados de los habitantes del oeste de los Estados Unidos; de esta manera, el cine, y el cartel enfatizaron de manera plástica los nuevos códigos sociales de representación.

El Oeste fue violento. Lo que parece ser una invención, no lo es tanto pues la prensa de la época, así como los anuncios en los que se publicaban los nombres de los bandidos o asesinos, dan cuenta ello. En algunos de los primeros anuncios para el cine la trama lo indica. Sin embargo, en la mayoría de los anuncios, la representación plasma un ambiente bucólico y romántico de la ficción; lo cual llama la atención, en el sentido de que la idea de violencia sólo es permisible a nivel literario más que visual, aunque no encuentro una razón explícita a este respecto, ya que la herencia de la fotografía como un medio de reproducción “realista” era muy fuerte. El Dr. Aurelio de los Reyes, menciona esta penetración de la fotografía en el contexto mexicano.²⁴ Tampoco debemos perder de vista que la parte trágica de la trama siempre se verá en la película, no en la publicidad. En algunas síntesis, en las que se reproducen varias fotografías, hay escenas referidas al crimen o al “ataque”. Como es el caso de *The Outlaw*²⁵ (fig. 21) de 1908, en las escenas de *Trapped* y *The Death of Jack* o bien, *A Daring Hold-Up in Southern California* (fig. 18) de 1906.²⁶ En la actualidad quedan muy pocos anuncios con este tipo de diseño, tampoco hay referencias de que los carteles de estas películas hubieran tenido estas características en gran formato.

Los años que abarca este trabajo, salvo por los últimos cinco años, son los que corresponden a la fase de mayor violencia de esta zona. No obstante no todas las tramas del *Southwest*, manifestaban violencia explícita, aunque visto con la mirada actual, todo sería violento: los trabajos rudos, la temprana edad de los jóvenes en la mina, el trabajo de las jóvenes en los bares, la prostitución, el juego, los asesinatos, etc. Por lo que la representación no advierte síntomas de escándalo, ya que era parte de la época, y el cine funcionó también con los criterios del deber-ser. La moral era un sesgo que tomaban en cuenta para clasificar a las películas. Este aspecto de “la moral” tiene un

²⁴ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 92.

²⁵ *Biograph Bulletin*, No.146, June 28, 1908.

²⁶ *Biograph Bulletin*, No. 82, September 20, 1906.

papel fundamental en el juego del mito, tiene que ver con la justicia, con las buenas costumbres, etc.²⁷

Como vimos en *On the Mexican Border*, el énfasis plástico está dado por el vestuario y las poses teatrales que quieren matizar la pertenencia a una cultura de trabajo; un grupo de hombres en un momento de calma, en ropas de labor. A diferencia de otros anuncios de películas en las cuales la trama gira en torno a una historia de amor, en este caso, *Lubin* escoge una fotografía de una actividad laboral y cotidiano para ese momento. Como veremos líneas abajo, el tema del trabajo en la mina así como otras labores, generaron descontento social, el cual no se plasma en los temas de las películas. En este sentido, estos primeros carteles que tratan contrastes culturales, se expresan como la afirmación de usos y costumbres de los habitantes del Oeste, con una referencia textual de “lo mexicano”, como afirmación implícita o tácita de ciertos modelos gráficos. Sería lo que llamo la construcción simbólica de la frontera: un espacio conceptual. Desde esta perspectiva, el concepto de frontera adquiere este carácter conceptual al establecer líneas imaginarias de tiempo y espacio, se delimita la otredad como un extranjero con características diferentes a lo conocido, o bien, a lo que se reconoce como “similar”. Uno de los rasgos fundamentales de los norteamericanos de este momento, radica, precisamente en la falta de homogeneidad cultural; por lo tanto, vivían en un proceso de mutación constante que continuó a partir -como ya mencionamos- con la anexión de los territorios del Oeste. Este proceso es el que añade nuevos valores culturales así como provocar la pérdida de algunas costumbres y tradiciones también.

En estas prácticas recurrentes de nacionalismos, localismos y raíces tenemos las temáticas de la conquista de territorios y de las conquistas personales. Desde este punto de vista, películas como *How States are Made*²⁸ (fig. 10) producción de Vitagraph de 1912, ayudan a unificar precisamente el símbolo frontera – oeste desde un punto de partida histórico, que implica la aceptación de la conquista de territorios donde interactúan distintos actores sociales.

²⁷ Ver Roland Barthes, “El mundo del Catch.” *Mitologías, op.cit.*, pp.17-24.

²⁸ Anuncio de The Vitagraph Company of America en *NYDM*, March 6, 1912, 29.

Tempranamente se filmó una cantidad de películas que podría considerarse como muy numerosa dada la época y las condiciones para su realización, vinculada a las producciones cuya temática gira en torno a la idea de expansión y conquista. En este sentido, tan sólo de Biograph tenemos:

In the approximately five years that Griffith was a director at Biograph, he made in the neighborhood of 400 motion pictures; all but a handful were one reel in length. Of that number, at least one a year had a Civil War background, and *The Guerrilla* is the first of these.²⁹

La fotografía para *The Guerrilla*³⁰ (fig. 11) muestra una escena interior de un salón con una decoración estilo sureño. Vemos las cortinas, los cuadros que adornan la pared y el piso de madera en el cual se encuentran los hombres protagonistas de la acción. La mujer con vestido blanco los observa. Vemos a dos hombres en lucha y una mujer al fondo. Como muchas tramas de esta época, el conflicto gira alrededor de una mujer. En este caso, Dorothy, la mujer que vemos se encuentra en su ambiente, su hogar, después de haber corrido del bar (presumiblemente éste es parte de la casa) al intentar escapar del guerrillero borracho.³¹ Los dos hombres que luchan tienen que ver con ella. Es decir, uno la defiende del otro.

El mostrar situaciones de amor o deseo circunscritos a una figura femenina para expresar luchas en torno a la nación, fue una expresión más del romanticismo a través de la cinematografía. La influencia romántica también se infiere a partir de la utilización de ciertos símbolos para lograr la idea de legitimación. Por ejemplo, la de la batalla en *In The Border States Or A Little Heroine of the Civil War*³²(fig.12) vemos la marcha del ejército en una escena de corte romántico que recuerda a *La Liberté guidant le peuple*³³ de Eugene Delacroix (1798-1863). La representación de los ejércitos abanderados fue muy utilizada por los franceses del siglo XIX. Esta imagen de conquista y triunfo se reprodujo en carteles de finales de este siglo, por lo que era un símbolo bien reconocido

²⁹ Nota publicada en *Biograph Bulletins 1908-1912*, Nueva York: Octagon Books, 1973, p. 402.

³⁰ *Biograph Bulletin*, No. 187, November 13, 1908.

³¹ En este caso este sujeto es mencionado como "*Guerrilla Outlaw*". Como veremos en el capítulo de la figura masculina, este *outlaw* se refiere a un tipo de bandido.

³² *Biograph Bulletins*, June 13, 1910.

³³ Eugene Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, óleo sobre tela, 2.60 mts. X 3.25 mts. (París: Museo de Louvre).

no sólo en Europa sino también en América,³⁴ aunque el símbolo femenino, en la iconografía norteamericana no es la idea de la nación. En *Heart and Soul*³⁵ (fig.13) con Theda Bara, también encontramos una referencia a la *Libertad* de Delacroix, llevando la bandera de los Estados Unidos en alto con el grupo de confederados atrás de ella. En esta imagen de 1917 vemos que ya la representación plástica es explícita por sí misma, hacia estos años ya no se dan las largas sinopsis de los años precedentes, como en *In The Border States*, en la cual se señala que la historia trata de una familia que se queda sola cuando el padre se une a los soldados. El sentido trágico, en este caso, está dado a partir de una complicada reseña.

Entonces las películas con los temas de expansión territorial son bien acogidas porque permiten una reafirmación visual de la ideología política y social de los Estados Unidos que ese momento se intentaba transmitir, aunque no debemos perder de vista que para estos años el concepto de frontera se había manejado muy libremente; no obstante es importante acotar que en las imágenes descritas, tanto el símbolo de la bandera como el valor de la libertad, se inscribirán en el contexto del espacio “del gran edén”, a saber, los Estados Unidos de Norteamérica. Para Frederick Jackson Turner, la idea de expansión tiene un origen y razón de ser:

[...] were Daniel Boone, John Severe, James Robertson, and the ancestors of John Calhoun, Abraham Lincoln, Jefferson Davies, Stonewall Jackson, James K. Polk, Sam Houston, and Davy Crockett, [...] Recalling that Thomas Jefferson's home was on the frontier, at the edge of the Blue Ridge, we perceive that these names represent the militant expansive movement in American life. They foretell the settlement across the Alleghanies in Kentucky and Tennessee; the Louisiana Purchase, and Lewi's and Clark's transcontinental exploration; the conquest of the Gulf Plains in the War of 1812-15; the annexation of Texas; the acquisition of California and the Spanish Southwest. They represent too, frontier democracy in its two aspects personified in Andrew Jackson and Abraham Lincoln. It was a democracy responsive to leadership, susceptible to waves of emotion, of a high religious voltage"-quick and direct in action.³⁶

³⁴ Ver Arlette Sérullaz y Vincent Pomarede, *Eugene Delacroix, La Liberté guidant le peuple*, Collection Solo (28), Département des Peintures, Paris: Louvre 2004.

Aunque una de las primeras ilustraciones conocidas con la imagen de los ejércitos en lucha es el *Almanaque del primer año de la República Francesa de 1792*, véase en *I Manifesti*, Max Gallo, Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1989, p. 9.

³⁵ Anuncio de Fox Film Corporation, *Moving Picture World*, Vol. 32, May-June 1917.

³⁶ Frederick J. Turner, “*The Old West*”, *op.cit.*, p.106.

Como resultado, la representación del binomio nación-libertad, se observa repetidamente. Tomemos la obra del impresionista americano Frederic Childe Hassam³⁷ (1859-1935) *Les Buttes, Montmartre, July 14, 1889*³⁸ que muestra la importancia del territorio en relación a la bandera como símbolo patrio, en primer orden. La pintura que evoca el sentido de la libertad, fue pintada con motivo de la celebración del centenario de la toma de la Bastilla y del inicio de la revolución, lo que da una pauta de que las celebraciones europeas de corte nacionalista están cerca de la mente de los norteamericanos, por lo que ciertas costumbres, así como valores morales o sociales se trasladan al espacio de los Estados Unidos de Norteamérica en un contexto de principios del siglo XX. Un espacio donde no se tiene a la madre tierra sino donde se encuentra el paraíso. Por ello podría decir que bajo esta influencia trabaja artistas como Hassam, del quien tomo estos ejemplos. En este contexto realiza *The Fourth of July*³⁹ en 1916. De cualquier manera que este artista fue un admirador de la cultura europea que buscaba mostrarla en los Estados Unidos, especialmente la francesa, y la hacía coincidir con sus propias tendencias acerca de la vida urbana de los primeros años del siglo XX.

También hay que tener en consideración que todavía el espíritu de la guerra civil que permeó el siglo XIX, está presente en muchos referentes visuales, utilitarios o no; por ejemplo, la bandera, se empleó hasta en papel para escribir, conocido, de hecho, como “papel patriótico”.⁴⁰

Ya en 1908 Biograph había lanzado al mercado otra producción con el tema de la vida del Oeste, me refiero a *The Fight for Freedom, A Story of the Arid Southwest*⁴¹ (fig. 14). En este caso, la historia gira en torno al abuso que sufren Pedro y Juanita en un salón-bar de la frontera mexicana. Una noche, Pedro acude al bar a jugar póker con unos vaqueros. A lo largo del juego, Pedro se da cuenta de que le hacen trampa, al enfrentarlos, resulta herido y se dirige a su casa, donde lo esperan su madre y Juanita. El sheriff llega a buscar pruebas de culpabilidad, cuando ve la sangre de las heridas de

³⁷ La serie de pinturas con banderas puede verse en la página Web del Museo Metropolitano de Nueva York: <<http://www.metmuseum.org/special/Hassam/hassam>>

³⁸ Childe Hassam, *Les Buttes, Montmartre, July 14, 1889*, Óleo sobre tela, 11 1/2 x 10 1/2 pulgadas Esta pintura ganó medalla de oro en el Salón de 1888. Fue pintada al final de la estancia del pintor en París. Imagen tomada del catálogo *The Spencer Collection of American Art*, Nueva York: Spanierman Gallery, 1990, p. 25.

³⁹ Childe Hassam, *The Fourth of July*, Óleo sobre tela, 36x26 1/2 pulgadas, colección privada.

⁴⁰ Las reproducciones de este papel del siglo XIX pueden verse en: <Sullivan.com/online_museum>

⁴¹ *Biograph Bulletin*, No. 153, July 17, 1908.

Pedro, saca la pistola, pero Pedro ya había sacado la suya y le dispara. Llega entonces la policía y a quién encuentran es a Juanita, por lo que la llevan a la cárcel. Posteriormente la madre va a visitarla, para después disfrazar a Pedro con ropas de mujer y darle una canasta con provisiones. Mientras el guardia de la celda revisa esta canasta, Juanita y él huyen, y encarcelan al vigilante. Más policías van en su búsqueda, en cuanto los encuentran, lanzan disparos contra ellos y Juanita cae muerta a sus pies. Pedro enfrentará la cárcel.

La frontera es una banda espacial que implica que en determinado territorio se concentran las pasiones, los abusos, los salones de juego así como la prostitución -que en otro ámbito serían considerados como inmorales o actividades marginales- en este caso se presentan como los centros de la vida cotidiana, especialmente justificados en el sentido romántico. La frontera es entonces la fuga de la rígida moral puritana, o de ciertas normas establecidas, ya que es un espacio en el cual sus habitantes modifican constantemente sus costumbres, debido a la alta movilidad a la que se ven expuestos.

Si bien es en este espacio poco definido dónde las pasiones se desatan como en *Across the Border*⁴² (fig. 15) de Colorado Motion Picture, anuncio para *MPW* que coloca a los personajes en un cruce de río. La reseña del mismo no contiene la trama sino que solamente enfatiza las ideas de aventura, amor, traición, huída etc. En el área fronteriza lo que percibimos es que la mexicana es Anita quien se encuentra con el texano. Es la pareja que vemos a la orilla del río. Este sentido de acción, sin darle tanta importancia a los personajes, sino a la acción, también es el que vemos en *The Border Ranger*⁴³ (fig.16) cuyo subtítulo es muy específico: “*An Intensely Thrilling Melodrama of the Mexican Frontier*”, una vez más, el personaje es la frontera. En la fotografía del anuncio vemos una escena de acción con el título: *In the Hands of the Smugglers*. En ésta se ve una mujer y un hombre detenidos por otro grupo de hombres. La confrontación entre hombres bandidos y hombres honestos, es un tema que trato en el último capítulo.

Entonces el contexto frontera es el protagonista del amor o de los vicios. Por ejemplo, *A Romance of the Border*⁴⁴ anuncio de Lubin Films para *The New York Dramatic Mirror*, sólo con el título da el significado, ya que no tiene imagen, la trama pasa a segundo

⁴² “*Across the Border.*” *MPW* Vol. 21, June-Sept 1914, p.789.

⁴³ “*The Border Ranger*” de Essanay Film MFG.Co. *NYDM*, 1911

⁴⁴ “*A Romance of the Border.*” *NYDM*, June 5, 1912, p.31.

término. Lo mismo sucede con *The Faithful Servitor*⁴⁵ (fig. 17), aunque en este caso son las fotografías las que hacen referencia a la trama. Implica una vez más,

el modelo de la confrontación entre hombres de ciudad y los hombres de vida rural. La mujer encarna lo que en el capítulo dedicado a la figura femenina llamo el modelo “Carmen”. A pesar de que los territorios del oeste fronterizo eran muchos, como Texas, Nuevo México, Arizona o California, la mayoría de los carteles se enfocan en esta última área. El concepto que encierra el término de frontera no es el de límite sino el de expansión territorial.

Desde esta perspectiva, para la doctora Ángela Moyano, la idea de “ocupar la tierra”⁴⁶:

O sea que los angloamericanos estuvieran predestinados a ocupar cada vez más tierras. Durante todo el siglo XVII los colonos se habían movido, por medio de tratos y amenazas, a través de las tierras indígenas...al concluir su guerra de independencia, en lugar de esperarse a consolidar las trece colonias, numerosos colonos se lanzaron a poblar nuevos territorios.⁴⁷

Sólo acoto: “To describe the taking land inhabited by Mexicans and indians in the westward expansion of the United States”⁴⁸ Por lo tanto la publicidad cinematográfica deriva de la propaganda en la prensa del siglo XIX como se dijo también en la introducción, por lo tanto, ésta funciona como articulador de las ideas de nación cuando ésta busca caminos de consolidación, sin olvidar que la nación como tal es inacabable; si la idea de expansión o de consolidación tuviera un fin, las naciones se convertirían en terrenos estáticos y no es así. La reseña cinematográfica se convierte entonces, en un discurso que apoya las ideas de conquista, de civilización, de barbarie, etc., envueltas por las historias románticas que modifican o construyen tradiciones o valores que de repente ya no son del gusto o del ánimo de la política del momento. En este sentido, la herencia española, pasó a ser solamente la herencia mexicana, mezclando español, indio y mexicano, en un conjunto que aún ahora es difícil de explorar.

⁴⁵ “*The Faithful Servitor*” anuncio de *Gaumont* para *MPW*, Vol. 17, Jul-sept 1913, p.195.

⁴⁶ La Dra. Moyano relaciona esta idea con la del “destino manifiesto”, una premisa del siglo XIX para justificar un proceso que viene desde el siglo XVII

⁴⁷ Ángela Moyano Pahissa, *La Resistencia de las Californias a la invasión norteamericana (1846-1848)* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1992), p.17.

⁴⁸ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press), p. 238.

Como se plantea desde la introducción de este trabajo, tan fuerte era la influencia de la prensa que el “destino manifiesto” se convirtió casi en una doctrina cuando fue una construcción de un editor de un periódico. Así que cuando estas construcciones son incesantes, implican que su estructura está basada sobre algo más allá de lo presente o lo obvio. En este sentido el “destino manifiesto” tiene éxito porque alude a ideas de derechos de los pueblos del pasado, especialmente a las mismas ideas de conquista que los españoles aludían para conquistar al Nuevo Mundo. Weber lo condensa de la siguiente manera:

Los españoles tenían motivos tanto materiales como espirituales para conquistar la tierra. A semejanza de otros europeos atribuían un valor supremo al oro y a la plata, además en una famosa bula de 1493 el papa Alejandro VI afirmó que por la autoridad de Dios Todopoderoso, tenía derecho a “dar, otorgar y asignar” el Nuevo Mundo a Isabel y a Fernando, a fin de que convirtieran a sus habitantes...en un documento similar, un papa anterior había citado una justificación bíblica de aquel donativo papal de las llamadas tierras paganas: En este día te encargo los pueblos y las naciones arrancarás y derribarás, perderás y destruirás, edificarás y plantarás”.⁴⁹

Es decir, encontramos que la justificación divina a la idea de expansión territorial tiene su propia historia y no es exclusiva de los protestantes americanos, sin embargo el documento llamado *Annexation*⁵⁰ se encadena a un hecho histórico muy complejo como lo fue la guerra México-norteamericana desde ese año Norteamérica estaba en guerra con México, cuando al acceder a la presidencia James K. Polk deseaba el territorio de California.

Cuando en 1846, se izó la bandera norteamericana en el estado de California, el derramamiento de sangre había sido fuerte, pues tanto los campesinos mexicanos como los indios se habían rebelado contra el nuevo régimen, y en enero de 1847 fueron reprimidos en la batalla de las llanuras de La Mesa en las afueras de Los Ángeles.⁵¹

Luis Zorrilla explica el origen de este conflicto cuando hacia 1800 se firma el *Tratado de San Ildefonso* entre Francia y España. España devolvió a Francia la Lousiana

⁴⁹ David J. Weber, *La frontera española en América del Norte*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 43 y 41 respectivamente.

⁵⁰ Ver “El relato, el mito y la sociedad” en la Introducción.

⁵¹ Ver Josefina Zoraida Vázquez, “Los primeros tropiezos.” *Historia general de México*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000, pp. 574-582.

Occidental aunque conservando, de hecho todas sus autoridades hasta 1803 cuando Francia la vende a Estados Unidos, sin que estuvieran delimitados los límites entre La Lousiana y los territorios hispánicos. Estados Unidos mete una “cuña” entre los floridos españoles (ya mermados) y la provincia de Texas. En 1810 los norteamericanos se posesionan del extremo oeste de la Florida occidental, comprendido entre los ríos de la Perla y Mississippi, con las protestas de las juntas de gobierno de España, invadida y en lucha contra la Francia napoleónica. En 1812 Cuando Fernando VII recobró el trono al terminar la expulsión de los franceses de la península Ibérica, entonces se iniciaron las negociaciones con Estados Unidos para marcar la frontera entre la Lousiana occidental y la Nueva España. En 1819 culminaron las negociaciones con el *Tratado de Onis-Adams o Transcontinental*, que señaló como línea divisoria al río Sabinas desde su desembocadura en el Golfo de México hasta el punto en que toca el paralelo 32°.

España renunció a reclamar territorio al norte aunque había explorado el Pacífico hasta Alaska (Puerto Valdez) y establecido un fuerte en el estrecho de Noolka y Cevallos en Vancouver. En ese año el ejército norteamericana invadió y ocupó la Florida original española.

El 29 de febrero de 1821, en vísperas de la Independencia de México, el tratado fue ratificado sancionando la pérdida de las dos Floridas. Entonces Zorrilla⁵² define a este México independiente: “sin aliados, sin marina, sin experiencia en el gobierno. Este México aceptó la frontera del Tatado Onis –Adams” e hizo esfuerzos para que Estados Unidos lo ratificara ahora que México era independiente.

Cuando Estados Unidos expresó sus intenciones de firmar un acuerdo de fronteras con México, el gobierno de Guadalupe Victoria se rehusó, ya que estaba decidido a conservar las fronteras señaladas. Asimismo se rehusó a firmar un tratado de amistad, comercio y navegación si no se celebraba al mismo tiempo el de los límites, a pesar de la necesidad imperiosa que tenía de hallar salida a los productos mexicanos. En 1828 se ratificó imperfecto. En 1832 se estipuló que debería integrarse una comisión mixta para que efectuara el recorrido y el trazo de la frontera, pero la comisión no se reunió en el

⁵² Ver Luis Zorrilla, *La monumentación de la frontera norte en el siglo XIX*, Archivo Histórico Diplomático Mexicano , México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1981.

término señalado de un año, en parte por el interés norteamericano de cambiar la frontera y por la situación mexicana de constante agitación.

México había entregado casi todo el territorio de Texas a empresarios y colonos norteamericanos surianos mediante cuantiosas concesiones. En 1835 y 1836 se da la ratificación del documento. Estados Unidos había sido dirigido por administraciones surianas casi ininterrumpidamente desde principios del siglo XIX hasta 1861 que procuraban la expansión hacia el sur.

Ya en este momento, España queda prácticamente borrada de la publicidad así como la idea de fronteras españolas, entonces todo el discurso se circunscribe al vencimiento de la guerra y a la construcción de un nuevo territorio, el *Southwest*, lugar de habitación de indios, españoles y mexicanos. Sólo podremos entender el concepto de lo mexicano en el anuncio norteamericano, si vemos la presencia de lo español en la cultura norteamericana. Sólo así encontraremos esta pieza fundamental en esta utopía de la representación. En términos de Imbert sería "el rechazo de la alteridad que está relacionado con la cuestión de la mimesis de apropiación, cuya finalidad es controlar la "realidad" por medio de los discursos representacionales."⁵³

La premisa aplica en este proceso pues se observa cómo se intentó ejercer un control temático de las ideas de conquista y de definición de lo mexicano, así como sólo dejar un eje de representación de la frontera, ya que el 2 de febrero de 1848, con la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, México aceptaba el Río Grande como frontera con Texas y entregaba California y Nuevo México. A partir de este hecho, las representaciones plásticas en la publicidad y en los carteles de cine tienden a reducir la idea de la frontera básicamente a la región californiana así como tomar al río como el símbolo por excelencia de la división territorial. No obstante, la presencia de España se ve en la mayoría de los carteles y anuncios referidos al tema de lo mexicano que crearon los estadounidenses, como afirma Weber:

La presencia de España dejó un sorprendente conjunto de formas de vida, que iban del ganado vacuno, las ovejas y los caballos a los pastos que comían esos animales. Al mismo tiempo introdujeron involuntariamente enfermedades extrañas que acabaron con la vida de incontables indígenas norteamericanos, y crearon sin darse cuenta, nuevos

⁵³ Patrick Imbert, *Cartografía dualismo y exclusión*, Universidad de Ottawa, diciembre 2003, este artículo puede leerse en <www:/Ensayistas.org/teoria/debates/imb2.html>

nichos ecológicos para las personas, las plantas y los animales que cruzaron la frontera.⁵⁴

Tal influencia y pertenencia se verá tanto en vestuario como en estilos de vida representados. El anuncio de cine más temprano en existencia con tema dedicado a California como frontera es “*A Daring Hold-up in Southern California*”⁵⁵ (fig. 18) de 1906. La producción de este film resulta interesante por ser el primero en documentar un acontecimiento de un personaje conocido en la época, es decir un detective persuadido por American Mutoscope para actuar en el filme recreando un crimen para la cámara, el boletín de Biograph aclara que se trata del detective Hendrickson. En este incidente, el personaje logra capturar a unos bandidos que asaltan un “*trolley car*” cuando algunos pasajeros bajan del mismo. El detective los somete. Esta película es la primera filmada en California y está considerada como el antecedente de lo que se conocería posteriormente como documental, según consta en el boletín de *Biograph*: “...One of the earliest film documentations of an actual incident”.⁵⁶

De igual manera, “*A California Love Story*”⁵⁷ de 1911 (fig. 19) muestra el amor en el paisaje, en una escena de una pareja en primer plano; la mujer en el piso en actitud de súplica, que será recurrente y al hombre en actitud de huida, señalando con la mano derecha hacia el horizonte. Esta producción de American Mutual Film, de la cual se desconocen tanto el director como los actores, señala que trata de *A pathetic story of the lasting love of a pretty Mexican girl*.

Estas actitudes que se refieren al personaje femenino como tal, las trataré en el capítulo de la mujer. Me detengo ahora en “*The Rose of San Juan*” (fig. 20) en cuanto a la relación plástica-territorio La trama se sitúa en California hacia 1849. La narración comienza así:

In order to get a clear idea of this picturesque play, it must be remembered that when gold was discovered in California, in September, 1847, that entire section of the country was Spanish American –thinly populated by Mexican and Spanish rancheros, who lived in princely feudal style upon their own estates and never dreamed that any law could destroy the validity of their title to the lands. The American Flag had been hoisted at

⁵⁴ David J. Weber, *op.cit.*, p.15.

⁵⁵ “*A Daring Hold-up in Southern California*.” *Biograph Bulletin*, No. 82, September 20, 1906.

⁵⁶ Nota que acompaña el anuncio de la película en *Biograph Bulletin*, No. 82, September 20, 1906. Con respecto a la diferencia entre “*story films*” y “*documentary*”, ver Aurelio de los Reyes, “*El documental en otros países*.” *op.cit.*, p.8.

⁵⁷ “*A California Love Story*”, *MPW*, Vol. IV, Num.17, April 29, 1911, p.27.

Monterey, July 5th, 1846-and California was formally ceded by Mexico to the United States by the Treaty of Guadalupe,[sic] February 2, 1849...⁵⁸

En este contexto histórico, vemos al joven Cameron de Virginia, interpretado por Sydney Ayres, quién marcha hacia California para establecerse como rancharo con la tierra que le proporcionaría el gobierno a principios de 1850. En su camino hacia el pueblo de San Juan, encuentra a un peón español hambriento llamado Ozozo [sic.] y lo toma bajo su cuidado. Después cerca de la misión de Dolores en San Juan, ve a una joven llamada Inez de la Torreno, interpretada por Vivian Rich, a quién por su belleza llaman “*The Rose of San Juan*” y se atraen mutuamente. Esa noche en el *fandango*⁵⁹ el rancharo Suárez, un *greaser* cazador de oro, encuentra a Cameron y pretende quitarle sus tierras, entonces Suarez ataca su hacienda, éste sale perjudicado ya que los habitantes lo consideran el responsable del complot y tratan de matarlo. Logra huir con Inez [sic.] y Ozozo [sic.].

En esta trama se enfatiza la idea política de un cambio en la estructura social a partir de la facilidad de obtener porciones de las tierras recién adquiridas. Este cambio en las formas sociales queda revestido plásticamente por la representación estética de la pareja enamorada que con la armonía de los colores se resalta la elegancia y distinción tanto de la figura masculina como de la femenina en una recreación ficticia de esta pareja en un paisaje árido cuyos colores están en armonía con los del atuendo de ambos, tonos ocre-rojizos como veremos en el capítulo de la mujer.

La utilización del color en este anuncio, especialmente en la iluminación del paisaje en combinación con el de la gran capa tipo española del hombre (por el tamaño se infiere que es la de él) quién en un gesto idealizado le comparte a Inez [sic.], muestra ya una intención simbólica mediante el uso de la técnica, que después será el color cinematográfico. La idea de mezclar estos atuendos en combinación con la manera de espacializar y vestir la escena tiene que ver con la intención ideológica de la fotografía en la cual se manifiesta también el maquillaje oscuro de dos personajes, que implica el hecho de incluir supuestamente dos personajes negros por medio del maquillaje. El color

⁵⁸ “*The Rose of San Juan.*” *Reel Life*, Vol.III, No.13, Dec.13, 1913, p.4.

⁵⁹ La palabra fandango significa según el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*; antiguo baile español, a tres tiempos y con movimiento vivo y apasionado: Fig.: Bullicio, alboroto. El capítulo I de la *Dime Novel, The Red Coyote* es precisamente *The Fandango of Torrejon*, Nueva York: Beadle and Company, 1869.

que también se manifiesta en este recurso, es parte del uso de los diferentes elementos que utiliza la publicidad como medio de recreación y de representación de personajes y situaciones, que quedan plasmadas en las fotografías de las escenas como la que me ocupa ahora.

En este sentido el color como elemento de ficción se enlaza con la mezcla de elementos de épocas anteriores, en este caso 1848 con los atuendo que pertenecen más a la época en la que tiene lugar la filmación, o sea 1913. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, esta característica que probablemente empezó de manera casual, ha repercutido en configuraciones arquetípicas de los diversos personajes que se intenta representar. Así, es muy peculiar la noción de la forma de concebir la historia “real” con las historias, puesto que el pequeño sombrero de bacín que porta Inez [sic.] no se usaba en 1849; asimismo tampoco tiene que ver con la saya, que sí es de la época, pero la capa que la cubre, le da un toque muy idealista, puesto que también surge la duda de si una capa de ese tamaño, con un cuello tan corto, habría sido confeccionada para la época de la cual se hablaba en la trama.

Una producción temprana, “*The Outlaw*”⁶⁰ de 1908 de Biograph (fig. 21) señala al inicio de la reseña, el año en el cual la acción tiene lugar: “*Western frontier 1849*” en un anuncio del mismo corte the “*The Red Girl*”,⁶¹ es decir, un anuncio de cuatro fotografías correspondientes a las escenas representativas de la película. A pesar de que la trama se sitúa en el año de 1849, no hay un indicio objetivo de la elección de esa fecha. Es simplemente la vinculación aleatoria del paisaje con las aventuras de los *cowboys* de la “frontera”. Es decir, la historia de un joven y apuesto bandido, Jack Morgan, protagonista de leyendas e historias que “paralizaban el corazón” de los cocheros de los carruajes de las montañas. Dick Stanley, es uno de estos cocheros, enamorado de Mollie, la hija de la encargada de la posada. Cuando Jack le pide de beber, se enamora “a primera vista” y es correspondido.

Dick, quien ha observado todo desde lejos, le advierte a la joven sobre la verdadera naturaleza de Jack, ella no le escucha. Dick se va en su carruaje, y al cruzar un camino solitario sale a su encuentro Jack, quién le ordena bajar apuntándolo con una pistola; así

⁶⁰ “*The Outlaw*.” *Biograph Bulletin*, No. 146, June 28, 1908.

⁶¹ Ver el capítulo “El indio”

como a los pasajeros entregar sus pertenencias. Dick escapa y da la alarma en la posada. Jack abandona su caballo y herido llega a dónde está Mollie, ella lo encubre al indicar a la gente de Dick un camino equivocado tomado por Jack. Cuando se percatan de que les tendieron una trampa, regresan y alcanzan a ver a Jack escapar en el caballo de la mujer. Él llega a una granja y se esconde, mientras tanto Dick lanza balas contra él y es herido. En ese momento llega Mollie justo para alcanzar a sostener a Jack de la cabeza y darse cuenta de que lo tiene muerto entre sus brazos. La síntesis termina con el énfasis en que esta película es fotográficamente una obra de arte, lo cual implica que hay una intención en cuanto al uso de la fotografía como promoción estética.

La idea de territorio como propiciador de costumbres diversas, así como de la idea de exotismo en general, tuvo, en el cine, a bien referirse conceptualmente al área de California. Este pedazo de tierra no está en la frontera, ni tampoco fue el de mayor importancia cultural o económica como Nuevo México. Sin embargo, sí representó la idea del territorio explorable dónde se encontrarían riquezas, como dije anteriormente, principalmente, el oro. Por otro lado, el auge económico que representaban tales trabajos para la zona, además las comunicaciones con el tren que también promovía el turismo⁶² en conjunto con los primeros estudios de cine, paulatinamente aglutinó la imagen de California como la del *Southwest* por excelencia.

En algunas películas, sobre todo en las producciones de menor nivel, no hay una reseña del argumento, simplemente la fotografía y abajo del título la explicación de que la trama es del “*Southwest*” en California, como “*The Land Thieves*” de 1911 (fig. 22), producción de American Film en la clasificación de Cowboys. La fotografía en sepia muestra la mezcla de los habitantes del suroeste; un indio en un carruaje, una pareja joven, ella con un sencillo vestido de algodón que mira hacia otra pareja masculina a su lado. Los hombres de la fotografía tienen pañuelos anudados al cuello y algunos de ellos, un sombrero, como el personaje del extremo izquierdo, quien sostiene su sombrero de “tres pedradas” como un símbolo de identificación junto a su cartuchera. En el mismo título se infiere la defensa y/o lucha por el territorio.

⁶² Las guías de las rutas de los trenes pueden verse, entre otros archivos, en Arizona Historical Society, Arizona State Library Archives, The National Archives, Washington, D.C.

Ese mismo año American Film lanza otra producción cuyo eje será California para presentar una temática de lucha racial, *"The Mexican"*⁶³ (fig. 23). El anuncio es muy pequeño, junto a la fotografía de una escena en la cual vemos a un hombre con un atuendo exactamente igual al de la producción anterior, es decir pañuelo al cuello, pistola y sombrero, dos hombres abrazados y una mujer que los mira asustada, la trama en pequeñísimas letras nos habla de José Curvez (sic), un mexicano que mientras vagaba en su rancho, descubre a una bebita y la llama Dolores. Ella se convierte en una hermosa mujer. Un día, José tiene problemas con los "cowpunchers" quienes incendian su casa. Entonces Dolores busca ayuda. Stowell inmediatamente "le hace el amor". Como el mexicano odia a todos los americanos, reúne a sus amigos e inicia una lucha racial. Dolores y su amigo están a punto de ser colgados cuando Clarence los rescata. Entonces el viejo mexicano revela las circunstancias del nacimiento de la joven y la deja ir.

Aunque el nudo de esta producción se refiere a las luchas raciales y a vínculos de odio y de poder de los distintos grupos étnicos de esta sociedad californiana, ciertamente no pasa desapercibida la idea de la falta de control de los nacimientos de la época, y que de alguna manera se trasluce en estos pseudo robos de infantes con gran facilidad. En este anuncio, como en muchos de esta época, destaca en gran medida el tema de la falta de identidad que se viene formulando como una de las principales características de la frontera. En este sentido la carencia de arraigo o pertenencia podría explicar el por qué visualmente los personajes sólo son mostradas con un atuendo genérico, sobretudo en la figura masculina. Es el mismo sombrero de las tres pedradas o el tipo campesino, o bien el de ciudad; un revólver y un pañuelo. Estos simples elementos son suficientes en la iconografía fronteriza para caracterizar a bandidos o indios, aunque no necesariamente mexicanos, pues como veremos, también hay muchos maleantes americanos en estas películas con el sombrero y el paliacate⁶⁴.

El tema de la identidad perdida generalmente se expresa únicamente hacia el personaje femenino, como veremos en el capítulo de la mujer, *Ramona* supo muy tardíamente sus orígenes, y en otras producciones tanto de tema indio como de cualquier

⁶³ *The Mexican*. MPN, Vol. IV, October 21, 1911, p.17.

⁶⁴ Ver capítulo 5.

aspecto de la frontera, casi siempre son las mujeres las robadas o las regaladas de niñas; o bien cuando jóvenes raptadas por indios o mexicanos o americanos. En último caso, tenemos el de la elección propia, las que por “amor” se van con el indio o las indias que se van con el “civilizado”, que explico con sus variantes en el capítulo respectivo, sin embargo en términos generales, son ellas las que con facilidad se mueven de una cultura a otra. Como veremos en el caso del indio, la figura masculina generalmente sólo cambia de indio a “hombre civilizado”, es decir el planteamiento de la idea de cambio asociada al contexto del progreso.

En California por tanto se dan luchas raciales como de amor, tal es el caso de “*A California Love Story*”⁶⁵. Como es característica de esta productora, primero se anuncia el género de la película, es decir, de *cowboys* en California, *Real Western pictures made in the land of the Cowpuncher*, y con una pequeña fotografía, tenemos esta producción cuyo tema se esboza: “*A pathetic story of the lasting love of a pretty Mexican girl*”.

Esta misma línea sigue el anuncio de “*The Rose of California*”⁶⁶ (fig. 24) del mismo año, anuncio compuesto por cuatro fotografías de escenas de la película que muestran la California de la época española en los atuendos de las mujeres. La intervención del sacerdote hablando con el padre, y el crucifijo de la primera escena, nos dejan ver que se trata de una familia católica.⁶⁷ La idea de romance no sólo se expresa en términos de una actitud emocional de individuos entre sí, como las dos anteriores, sino también hacia la política, como es el caso de “*In Old California*”⁶⁸ Una película de 1910 cuyo tema es la California en época española. Otra producción cuyo ambiente españolizado se plasma en la fotografía es “*The Faithful Servitor*”, una historia también promocionada como de California cuyo tema es el rapto de una niña rescatada por el sirviente indio Machudo. La acción se centra en la frontera de California naturalmente, así se articula la idea de paisaje fronterizo californiano.

⁶⁵ “*A California Love Story.*” *MPN*, Vol. IV, Num.17, April 29, 1911, p.27.

⁶⁶ “*The Rose of California.*” *MPN*, January, 1912, p.17.

⁶⁷ Ver el capítulo “La misión”.

⁶⁸ “*In Old California.*” *Biograph Bulletins*, March 10, 1910.

1.1 El paisaje

El paisaje fue el elemento romántico que representó la vida salvaje por excelencia en todas estas imágenes, apoyadas en gran medida sobre la ideas que de éste hiciera la literatura norteamericana del siglo XIX en la pluma de James Fenimore Cooper, Helen Hunt Jackson, entre otros autores que trato a lo largo de los siguientes capítulos, así como de los artistas de la época, como la Escuela Norteamericana del Rio Hudson, quienes lo exaltaron hasta convertirlo en lo que en términos de Imbert sería “el paradigma barbarie/civilización base de una racionalidad que excluía a todos los que no eran considerados asimilables, sobre todo los negros, los pueblos colonizados y los indígenas.”⁶⁹

Esta particularidad estará presente en la mayoría de los anuncios estudiados para este trabajo, se verá con claridad en los capítulos correspondientes al indio y a la mujer, en los cuales, siempre el paisaje se encuentra como promotor de las bajas pasiones y como significado de vida salvaje ya que la amplia variedad de relaciones que se viven en el Oeste tienen sentido a través del mismo. Los personajes se funden en él en una relación casi simbiótica en el cual tienen lugar sus historias de amor y desamor, relaciones de conquista y dominación, de ganancias y pérdidas.

El paisaje, representa en este sentido, una cualidad metafórica que no sólo ubica el paisaje bucólico sino que agrupa todos los elementos que míticamente han definido a la frontera. Por lo cual se reafirman ciertos convencionalismos que se habían repetido en la literatura del siglo XIX. En el capítulo del indio, me detengo en la propuesta de los pintores del Rio Hudson, y en este punto empiezo con matizar, lo que posteriormente se representará en la pantalla a partir del paisaje que construye la literatura.

Como mencioné en la introducción, la literatura configuró un esquema de tipo fundacional para sustentar las alegorías del *Southwest* norteamericano. Estos relatos fortalecieron un punto de partida para la construcción de temas que siguen vigentes hasta nuestros días en los carteles y anuncios de las producciones norteamericanas de principios del siglo XX referidas al Oeste, cuya proliferación generó lo que después se conocería como el estereotipo del mexicano; estructuras cuya validación fue dada por los propios intelectuales, literatos y artistas del siglo XIX, probablemente muy a su pesar,

⁶⁹ Patrick Imbert, *op.cit.*, s/p.

como lo hizo José Martí ya que “el mito se ubica entre lo sucedido y lo deseado de acuerdo a los modelos ideológicos religiosos y éticos del narrador y su contexto. El desajuste entre lo sucedido y lo deseado es el punto de partida del mito, de la literatura”.⁷⁰ Es precisamente a partir de esta fuerza que surge otra imagen, la de “la verdad de lo representado”⁷¹. Martí afirmó, como veremos, la veracidad de *Ramona*, sin embargo en el cine de principios del siglo XX, la idea de realidad fue un valor que se le atribuyó al medio. Los primeros cortos vistos, eran pequeñas tomas de actitudes cotidianas y ordinarias de la vida común, como la alimentación del bebé, (“*Le déjeuner de bébé*”, 1895) o la llegada de un tren (“*Arrivée d’un train a la Ciotat*”, 1897), las aventuras de una sirvienta (“*Mary Jane’s Mishap*”, 1903), o un robo a la luz del día (“*A Daring Daylight Burglary*”, 1903), o el asalto a un tren (“*The Great Train Robbery*”, 1903). Las películas de corte histórico favorecieron, también esta perspectiva, la asimilación del medio como muy cercano a la verosimilitud, también herencia de la fotografía fija, y de algunas tendencias pictóricas. Aunque también se dan las temáticas de corte fantástico, los productores enfatizan las producciones de carácter “real” de manera especial para atraer a los públicos. Por lo tanto, es importante mencionar la categoría de verdad que siempre rodea a estas construcciones. A estos relatos compuestos de imagen y texto que aluden una y otra vez a la verosimilitud del hecho que representan, como veremos en todo el trabajo. Entonces, las narraciones publicitarias giran en torno a esta premisa. Esta estructura de la ficción a partir de la variable verdad o realidad, es un componente del mito como se puede ver a partir de lo tratado en la introducción.

El problema de la verdad es un planteamiento meramente filosófico, sin embargo como mostraré en los siguientes capítulos tal concepto era utilizado tanto en los discursos políticos así como en las diferentes expresiones artísticas de la época. De esta manera era calificada la validez de la fotografía, de algunas producciones literarias, y el nuevo lenguaje de imágenes cinéticas no pasó por alto la noción de veracidad y de realidad que se fue formando en torno a estas estructuras discursivas a principios del siglo XX. Es así que los directores de cine, entre ellos Griffith, lo utilizaron ampliamente

⁷⁰ Cristina Iglesia, “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera.” *Historia de las mujeres de Occidente* (Barcelona-México: Taurus, 1991-1993), 563.

⁷¹ El Dr. Aurelio De los Reyes también menciona el concepto de verdad en el contexto del cine en México en sus inicios, en *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996, p. 95.

no sólo como medio de difusión sino como medio de legitimación de sus de sus respectivos trabajos, en el mismo sentido de la fuerza del autor. Es como si la mimesis⁷² de la cual Aristóteles ya hablaba en su *Arte poética* fuera en realidad una necesidad y no una construcción.

Por lo tanto, la literatura aunque sea ficción se levanta cómo “verdadera”, Alfonso Reyes lo explica de la siguiente manera:

La literatura es tan universal que puede, conscientemente o no, ya de propósito, ya de paso y con indiferencia o ya de mala gana, dejar algunas limosnas en las escarcelas de la historia y la ciencia. Por su universalidad misma, adquiere, ante la historia y ante la ciencia, el valor vicario de la vida. Nada que sea humano le es ajeno, y cuanto existe es humano para el hombre.⁷³

De esta manera aplico el sentido de Alfonso Reyes a la imagen cinematográfica, representadas en este trabajo por la imagen del anuncio y del cartel, en las que también se genera, lo que él llama una metáfora mental con el espectador, una relación mimética.⁷⁴ La relación mimética queda muy clara cuando leemos:

...pinta con luz americana paisajes, drama y caracteres nuestros, sin que la novedad del asunto exagere o desvíe la verdad de lo que copia, sin que la gracia femenina haga más que realzar con atractivo nuevo la constante virilidad literaria, sin que la mirada piadosa con que escribe le lleve a descuidar en un párrafo o incidente sólo la armonía artística y meditada composición del libro, sin que el haber nacido en Norteamérica le oscureciese el juicio al estudiar como estudió, en los manuscritos de los misioneros, en los archivos de sus conventos, en los papeles de las infelices familias mexicanas, la poesía y nobleza seductoras con que avasalla a sus rivales natos nuestra raza.⁷⁵

Un fragmento de las palabras de José Martí a la novela *Ramona* en la traducción al castellano realizada por el autor en 1887. Expresiones subjetivas que no hacen sino oficializar un sentido ideológico de un texto de corte romántico: “...le permitió escribir una obra de piedad, una obra que en nuestros países de América pudiera ser de verdadera resurrección...”⁷⁶ que ha prevalecido en el imaginario colectivo hasta nuestros días. Es

⁷² Hablo de mimesis en el sentido que Aristóteles plantea en su *Arte poética* como imitación o reproducción de la realidad en tanto que construcción, Alfonso Reyes reflexiona sobre esta interpretación en *Crítica en la Edad Ateniense*, Obras Completas Tomo XIII, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 249.

⁷³ Alfonso Reyes, *El deslinde* en Obras Completas, Tomo XV, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1980, p.110.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ José Martí en la introducción a *Ramona* de Helen Hunt Jackson en la traducción de él mismo la Habana Editorial de Arte y Literatura, 1975, p. 9.

⁷⁶ *Ibidem*, 8.

José Martí uno de los intelectuales que contribuyó a la formación del estereotipo latinoamericano.

La introducción en cuestión manifiesta una fuerte influencia del romanticismo del siglo XIX, y en este capítulo, la construcción mítica de la región del suroeste de los Estados Unidos, se puede recuperar a partir de los juicios de valor generados en torno a esta obra. Dirigidas en primera instancia hacia la autora, Helen Hunt Jackson, a la visión que plasma en su novela, así como a la exaltación de “la maldad” del norteamericano. Lo que para Milan Kundera es “el velo del idilio arrojado sobre lo real”,⁷⁷ define una de las características del siglo XIX y para Alfonso Reyes es precisamente la síntesis de la mezcla realidad y ficción. La metáfora mental de la que habla se concilia en la idea de “la verdad”.

En los capítulos siguientes, especialmente en el del indio y en el del mexicano, el paisaje vuelve a ser protagonista.

Muchas películas fueron anunciadas por el lugar en el cual tiene lugar la acción, es decir “en algún pueblo de la frontera”, sin especificar exactamente el lugar. Estas películas, poco precisas, las identifiqué como “de paisaje fronterizo”, que no sólo evoca la belleza de la naturaleza sino también su carácter inhóspito y peligroso. Así leemos en el texto de “*A Lodging for the Night*” (fig. 25) de Biograph que la historia se desarrolla en el espacio de un pequeño pueblo fronterizo del suroeste. Según esta narración, el espectador se enfrentará a un filme lleno de acción, más importante: “de gran colorido”. El protagonista es un escritor americano en busca de “*local color*”; sin embargo la imagen adquiere sentido por el ambiente y las actitudes teatrales de los personajes, en contraposición con el anuncio publicado el mismo año “*Juan and Juanita*” que ya he mencionado.⁷⁸ Como vemos es un texto y una fotografía. En el primero se aclara que la trama tiene que ver con un lugar fronterizo, es de mexicanos, pero del lado americano. Es decir, la ficción está presente en la forma de traducir lo que pertenece a otra cultura, así como lo que les es propio.

⁷⁷ Después de publicarse *La broma* en varios idiomas, el autor Milan Kundera escribió un glosario de términos que en su opinión estaban mal interpretados. De este texto he tomado esta aportación. Milan Kundera, *Sesenta y siete palabras* en *El arte de la novela*, México: Vuelta, 1987, p. 121.

⁷⁸ *MPW*, Vol.4, Oct-Dec 1912, p. 422.

El trabajo en las minas es otro de los temas referidos a la actividad laboral de esta zona, y parte del paisaje cotidiano de la misma; aunque no era la única área dónde se explotaban las minas, las películas siempre se circunscriben a la zona del suroeste, por lo menos las registradas.

“*A Temporary Truce*”⁷⁹ (fig. 26) producción de Biograph trata de este arduo trabajo. En la fotografía del anuncio vemos la aridez del valle. La cabeza de un hombre con un aparato se asoma de la tierra. Dos hombres más al fondo. En la sinopsis se reseña la presencia de dos trabajadores en el campo minero, un hombre mexicano Jim, a quien le encantaba el alcohol y su estado permanente era el de estar borracho -ya expongo el vínculo entre *saloon*, bar y mina en el siguiente capítulo- y su relación con el trabajador americano Jack, diligente y con futuro. Un día la esposa de Jack parte al Este debido a la nostalgia por su hogar y éste le juega una mala pasada al mexicano, quién para desquitarse alcanza a la mujer para acompañarla a su tierra, no sin antes dejarle una nota a Jack. Éste se enfurece y al divisarlos comienza a disparar con cuidado de no herir a su esposa, sin embargo, los indios llegan y ambos hombres se unen para derribar al enemigo común.

En otro contexto, sin embargo también referido a la idea de frontera se encuentra el de la migración de un país a otro. Algunos con títulos muy sugestivos, como “*The Land of Promise*”, en el cual ya trata la idea de los mexicanos que emigran de su país natal, a este territorio protegido, al sur de California, que ya pertenece al espacio idílico pero altamente reconocible:

This picture gives the opportunity for the portrayal of graphic scenes of Western life to day –not the Western life of a decade ago, the wild Western life that is rapidly becoming forgotten, but natural incidents associated with the agricultural and cattle raising in the far Western States of to- day...⁸⁰

En este relato el espacio está descrito literariamente, sin embargo, de los anuncios más tempranos en este sentido y el cual no adivinamos el tema por el título es “*The Greasers Gauntlet*”, una temprana producción de Biograph de 1908 (fig. 27) en la cual un mexicano “guapo” llamado José emigra de su hogar en la Sierra Madre hacia la frontera.

⁷⁹ “*A Temporary Truce.*” *NYDM*, June 12, 1912, p.29.

⁸⁰ *MPN*, Vol. V, Num.17, April 27, 1912, p.20.

Según la sinopsis, él llega a un salón-bar y es acusado injustamente, el verdadero culpable es descubierto.

La frontera es manejada visualmente como un gran espacio, que como bien señala Stephen Kern, en *The Culture of Time and Space*, el espacio en la pintura refleja valores y categorías conceptuales fundamentales de una cultura⁸¹. Esta afirmación me parece fundamental para el trabajo que estoy desarrollando, pues éste se configura como uno de los ejes vitales en el cual se generan y modifican las imágenes. Es decir, los anuncios de las películas mencionadas y las que describiré a lo largo de todo el trabajo, necesariamente tienen un referente que nos habla del espacio físico. Aquellos en los que ésta es tácita, el espacio se marca en la narrativa. Por lo tanto, a partir de la categoría espacio se atribuyen características perceptuales fácilmente construibles en la mente colectiva.

Otro anuncio que trata el tema de la frontera como este espacio conceptual poco definido pero en el cual se encuentran el bar y el salón es “*Melita’s Ruse*”⁸² (fig. 28) de 1912, de una película de G. Meliés. Este anuncio es toda la contraportada de *MPW* en una combinación de imagen y texto, ya se aprecia una integración plástica importante. Es decir, la narración es más clara, y en realidad no hay una referencia repetitiva en el texto de que hay mexicanos, salvo por el nombre de “Pedro”, y en la imagen está este hombre “caído” en pose teatral, cuyo rústico vestuario no se aprecia exagerado. Lo que sobresale es el sombrero. Ella vestida de manera ordinaria, no denota ninguna exageración plástica. El espacio es campirano, plantas, tierra y el caballo. Esta fotografía ya tiene un marco diferente y será un antecesor directo de los grandes carteles.⁸³ En abril de 1911, salió al público “*Across the Mexican Line*”,⁸⁴ (fig. 29) anuncio publicado por *Moving Picture News* como portada en color. Este anuncio ya enfatiza como situación clave, el factor de la movilidad territorial que en “*The Graser’s Gauntlet*” pudiera pasar desapercibida.

En “*Across the Mexican Line*”, que minimiza la imagen hasta centrarla dentro de una mirilla enmarcada en el color verde de la portada, (fig.30) se lee el título de la película y

⁸¹ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p. 140.

⁸² *MPW*, Vol II, No. 7, February 17, 1912.

⁸³ Ver último capítulo para mayor referencia de esta imagen.

⁸⁴ *MPN*, portada, April 22, 1911.

dentro del círculo se alcanza a ver a una mujer joven en la parte alta de un poste; un sombrero en el piso. Es un exterior con árboles y en una imagen muy pequeña, se aprecia una figura montando un caballo. Es una ilustración de carácter idealista, muy libre en cuanto a las proporciones que maneja. Aquí también prescindimos del texto y entonces, el título de la película adquiere una mayor significación. En una de las páginas de la revista se publica la sinopsis. Sólo voy a mencionar que se escribe señalando las escenas importantes de la misma.⁸⁵

1.2 La línea

Por lo tanto esta línea de “frontera”, una vez ampliada, invitaba también a la exploración fuera de ella, es decir a llevar las cámaras de cine a México. Aquí empieza lo que llamaré la segunda construcción del concepto de frontera.

Una de las primeras películas registradas es “*Mexico Street Scene*”, Edison Mfg. Co. 1898⁸⁶. De esta película no hay cartel, pero la menciono por la descripción de “una toma típica de esta gran ciudad con sus establos de mulas, sus carros, vehículos y peatones.” Esta descripción no hace sino corroborar la afirmación de que el turismo hacia el vecino país era una actividad común. Según los artículos que registran tales viajes⁸⁷ se hace palpable la fascinación que los fotógrafos mostraban por ciertos lugares. Su forma de describir la belleza, un tanto subjetiva, sin embargo detallada en cuanto a actitudes que con el tiempo fueron siendo identificadas como “típicamente mexicanas” por los extranjeros, fue de gran influencia para la consolidación y repetición de lo que se conocería en el futuro coloquial como “lo mexicano”.

⁸⁵ Ver sinopsis en *MPN*, Vol IV. 1911, p.16.

⁸⁶ *American Film Institute Catalog of Motion Pictures produced in the United States Ethnicity in American Feature Films 1911-1960* [Alan Gevisor Editor] film beginnings, 1893-1910, Berkeley: University of California Press, 1977, p.670. Las primeras tentativas de anuncio fueron concebidas por Edison como estrategia de mercado.

⁸⁷ Se puede buscar la guía Campbell's de 1901 y Michelin para mayor referencia. *MPW*, Vol. VI, No. 6, febrero 11, p.1911.

Ya en mayo de 1907, se publica en *Moving Picture World*, un artículo en la sección de “Trade Notes”⁸⁸ en el que dice: “...the scenery along certain portions of Mexican railroads is to be advertised by means of moving pictures according to present plans. A Chicago Company is arranging with the railroads to secure pictures that for beauty and uniqueness cannot be surpassed...” y en febrero de 1911, *Moving Picture News* publica un artículo: “*A Cine Tour Through Mexico*”⁸⁹, defiende a México de la mala percepción que se tiene de este país en los Estados Unidos de Norteamérica: “...There is no place on earth where lack of knowledge of other lands is more deplorable than in the United States, and it has remained for that most modern educating force-moving pictures- to teach the American that Mexico is something more than a side track out of Texas”, a partir de la detallada descripción de lugares fotografiados: Aguas Calientes [sic.], Toluca, Zacatecas, Pátzcuaro. La narración también está impregnada de romanticismo:

...If you have never been to Switzerland or Italy, then you have no standard of comparison with the little Mexican Lake of Patzcuaro. You may enthuse over the beauties of the Thousand Islands, Lake Champlain and the little known resorts of the West, while these are all beautiful they are not in the same class as Lake Patzcuaro.

En estos años se produjeron muchas películas con el México fronterizo como protagonista. Varias de éstas se referían al tema de la corrida de toros que resultó ser un tema muy gustado por el mercado norteamericano; una de las referencias más tempranas es “*Mexican Bullfight*” de Lubin Films (1903), la reseña habla de una película con gran demanda debido a este peculiar tema. Al parecer la corrida de toros a los ojos americanos fue básicamente mexicana, pues en todas las notas se registra como “típicamente mexicana”⁹⁰. Otro anuncio publicado en *MPN*, data de 1912, “*Bull Fight in Nuevo Laredo, Mex.*,”⁹¹ enfatiza el carácter costumbrista de algunos “países latinoamericanos” con simpatía y humor:

The picture is vivid in the extreme but stops short of actual carnage, although in one part of it the bull is seen in the last extremity of his life. But there is nothing degrading or revolting in the picture, which is of a very sporting nature and illustrates the natural pastime of some Latin countries.

⁸⁸ *Moving Picture World*, Vol I, No.12, May 25,1907, pp.182-183.

⁸⁹ *MPN*, Vol. IV, No.6, February 11, 1911.

⁹⁰ *AFI*, *ibidem*, p. 669.

⁹¹ *MPN*, Vol. V. No. 22 Jun., 1, 1912, p.27.

En el anuncio que patrocina Lubin para *A Mexican Courtship* (fig. 32) se enfatiza que el director Wilbert Melville y parte de su equipo estuvieron trabajando en El Paso, Texas en la investigación de temas mexicanos para sus producciones, de la cual, la película citada es la más reciente. La trama se ubica en la Plaza El Torres [sic] en Ciudad Juárez, a las orillas del Río Grande. El famoso matador mexicano Alonzo tendrá una faena con un toro de Chihuahua, y la población espera impaciente el evento. Dolores Duanes, una joven del poblado, se encuentra un día cerca de la plaza y conoce a Juan Gracio, un joven mexicano empleado en los corrales de los toros, quien al verla se impresiona con su belleza y le ofrece enseñarle los toros. Al mostrarle todos los lugares interesantes de la plaza, la joven también queda impresionada con él. Unos días antes de la pelea, Alonzo conoce a Dolores y la quiere para él. Le pide su mano. Ella no acepta y él convence a sus padres, pues es rico y famoso. El día de la corrida hay una gran expectación porque el torero no aparece. Alonzo llega y el público nota que está borracho e impedido para torear. Juan se ofrece a enfrentar “a la bestia de Chihuahua” y tiene éxito. La multitud lo aclama y los padres de Dolores, le conceden la mano de la joven orgullosamente.

Vemos los *stills* (figs. 31 y 32) de esta producción y vemos las tendencias iconográficas del momento. En la primera, el énfasis se da en la pareja a través de los atuendos y la escenografía de la escena que observamos. Los personajes del segundo plano, asumimos que son los padres de Dolores. En la segunda imagen tenemos en un marco fotográfico, el contenido del ritual taurino, aunque sin el toro. Es una escena de plaza en la cual los hombres a caballo serían los picadores y los otros personajes, el resto de la cuadrilla, mozos de estoque y el alguacil que abre la cuadrilla y entrega los trofeos (oreja y rabo), y el novillero importante. En este caso los trajes, los sombreros y las monteras, son los distintivos más importantes, pues no llevan espadas, ni muletas, ni cornetines, a excepción de los picadores, quienes llevan la vara.⁹²

Estamos frente a la representación de un relato que cuenta una historia superflua enmarcada en un contexto de tradición cultural. Es decir, no es una película histórica, pero la corrida de toros es un espectáculo cargado de simbolismo histórico. Será

⁹² Ver para la iconografía del cartel taurino: *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 2002, p.174.

entonces a partir de esta plataforma que se formulen nuevos elementos míticos en relación a lo mexicano con herencia española, en el cine. El sentido del hombre a caballo lo retomo en el último capítulo, y a la figura femenina en el de la mujer.

Paralelamente a este tipo de películas como las corridas de toros, también se encuentran las de temas alusivos a la Revolución mexicana, mismos que como mencioné en la introducción, ya que son abordados por el Dr. Aurelio De los Reyes, los dejo de lado; no obstante mencionaré que en este estilo también hay los de tipo poético como el anuncio publicado por *Reel Life*: “México!”⁹³ (fig. 33). En el marco de la idea de la revolución se habla de una tierra de descontento, al parecer, una historia de amor es el tema. La guerra permite cierto tipo de relaciones como se verá en el último capítulo. Este anuncio es un ejemplo de un formato de texto sin imagen en el cual todo el peso simbólico está dado por el significado de las palabras, aunque estéticamente organizado. Como veremos sugiere la misma idea de la siguiente ilustración, en el cual la palabra no coincide con la imagen. En este sentido, el orden de las palabras articula un sentido gráfico que no necesariamente tiene concordancia con el significado. El anuncio invita al espectador a ver a un general que va a México por una joven mujer, se asume que el país es un caos por la Revolución que en este caso, sirve de escenario para una comedia. Es decir, la estructura mítica tiene una función antagónica que la estimula y que no necesariamente se da por imágenes sino también por la manera en la cual el orden lineal de la escritura funciona como un bloque de imagen visual.

Aunque la frontera es un concepto que gustó a los cineastas del momento para desarrollar temáticas de violencia o de liviandad, a nivel de la representación, también encontramos un discurso como el que presenta “*Barbarous Mexico in Motion Pictures*”⁹⁴ (fig. 34)⁹⁵, uno de los carteles encontrados de mejor factura. En el cual no hay ninguna reseña; únicamente un subtítulo aclara que el tema se refiere a una famosa carrera llamada “*9 Mile Steeplechase*” del México del pasado. Aunque es pertinente aclarar que

⁹³ *RL*, Vol.III, No.9 Nov.15, 1913, s/p.

⁹⁴ Emilio García Riera clasifica una película como referida a la Revolución Mexicana con este mismo título pero de 1912, en *México visto por el cine extranjero*, Vol.2 1906-1940, Guadalajara: Ediciones Era, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 25. En el catálogo del AFI sólo aparece la de 1913 como *Mexican War Pictures* de William A. Brady. *AFI op.cit.*, p.352.

⁹⁵ *Barbarous Mexico*, cartel: 104 x 70 cm. Color. Printer National Ptg. & Eng. Co. Dist: America’s Feature Film, 1913. En Photographs & Prints, Library of Congress, Washington, D.C.

no hay registros de que esta competencia se organizara de manera tradicional en México, por lo que podría referirse a alguna carrera organizada de manera aislada. La imagen sí habla de una competencia hípica, los jinetes ataviados elegantemente con el atuendo propio de un evento de estas características, componen los primeros planos; uno de ellos, el número 4 cae con su caballo al saltar un obstáculo. Las referencias visuales que corresponderían a México son un pico nevado al fondo y la bandera. La finalidad de una competencia de estas características, surgidas en Irlanda hacia 1870, era salir de la torre de una iglesia a otra a campo traviesa. De allí que la torre que se aprecia en el pequeño círculo superior de la izquierda, así como el título que acompaña al cartel, nos dan una idea bastante cercana de que efectivamente fue una carrera de *steeplechase*. Ciertamente los espectadores pueden ser de México o de cualquier otro lado, se trata de varios hombres y una mujer elegantemente ataviados con ropa de ciudad. Todos tienen sombrero, los de las mujeres tienen unas plumas muy simpáticas. Sus vestidos son todavía hasta el tobillo. Con ellos, ya se avizora la moda que vendrá en los años 20, por lo que definitivamente se refiere ya a principios del siglo XX. Este cartel presenta ya una factura estética importante por la calidad en cuanto al uso del color y a la armonía de los elementos que lo componen. La anécdota se expresa por medio de las imágenes únicamente, es decir ya no existen las referencias textuales. La utilización del color también se presenta de una manera sofisticada como vimos en “*The Rose of San Juan*”.

La costumbre del club hípico contrasta con el desgaste del trabajo en la mina, o con el caos social del *Southwest* o de las fronteras⁹⁶, en este sentido, de lo que se habla es tanto de la diversidad de actividades como de los sujetos que las llevan a cabo, y que el cine da cuenta de ellas.

⁹⁶ Ver: “*Mexican Mine*”, Virginia City en Gems of California Scenery, No. 730, call number LOT 3544-49, no. 730. Published 1866 y “*Miner’s Foundry and the Shot Tower*”. “*First Street San Francisco, 1866*”, call number LOT 3544-32, no.372 , ambas de Lawrence & Houseworth , publisher. <<http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query>> (Acceso Diciembre 11, 2003)



8. "On the Mexican Border." *The Nickelodeon* , 1910.



Scene from "Juan and Juanita" (Lubin).

9. "Juan y Juanita." *MPW*, 1912.

VITAGRAPH.

5 A WEEK—"LIFE PORTRAYALS"—5 A WEEK



HOW STATES ARE MADE.

The Vitagraph Feature. Features especially made for each Film Exhibit. Order from your Exchange, or direct to us.

LULU'S ANARCHIST Monday, March 4

A comedy of which Lulu, and the beautiful she herself, are the stars. In an attempt to show the world a picture of a woman's life, the picture is a study in the life of a woman.

CARDINAL WOLSEY Tuesday, March 5

Historical & dramatic story, in which the Cardinal Wolsey is the hero. A story of the life of the Cardinal, and his fall from power.

IRENE'S INFATUATION Wednesday, March 6

A story of a woman's life, in which Irene is the heroine. A story of a woman's life, and her infatuation with a man.

HOW STATES ARE MADE Friday, March 8

A story of the life of a man, in which the man is the hero. A story of a man's life, and how states are made.

THE SPHINX, or MRS. GARTER'S NECKLACE Saturday, March 9

A story of a woman's life, in which the woman is the heroine. A story of a woman's life, and her infatuation with a man.

NEXT WEEK

NEXT WEEK

FIRST WOMAN JURY IN AMERICA—Women's Rights Monday, March 11

THE FIVE RIVERS Tuesday, March 12

THE WIFE OF A SOLDIER Wednesday, March 13

THE SPHINX, or MRS. GARTER'S NECKLACE Friday, March 15

THE SPHINX, or MRS. GARTER'S NECKLACE Saturday, March 16

THE VITAGRAPH COMPANY OF AMERICA New York, 115 Nassau St. Chicago, 199 Madison St. London, 25 Cecil Street. Paris, 18 Rue de Valenciennes

10. "How States are Made." NYDM, 1912.

7008 44-1007 RELEASED November 18, 1908

The Guerrilla

AN EXCITING EPISODE OF WAR TIMES

LENGTH, 898 FEET. PRICE, 14 CENTS PER FOOT.

11. "The Guerrilla." Biograph Bulletin, 1908.

Released June 13, 1910

IN THE BORDER STATES

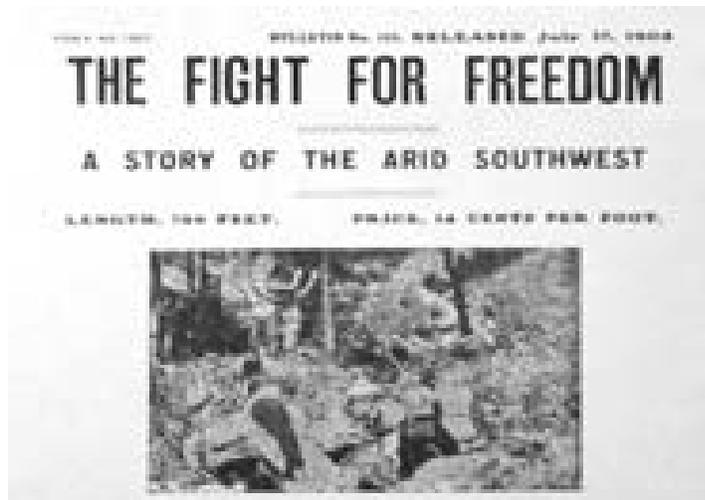
Or a Little Heroine of the Civil War



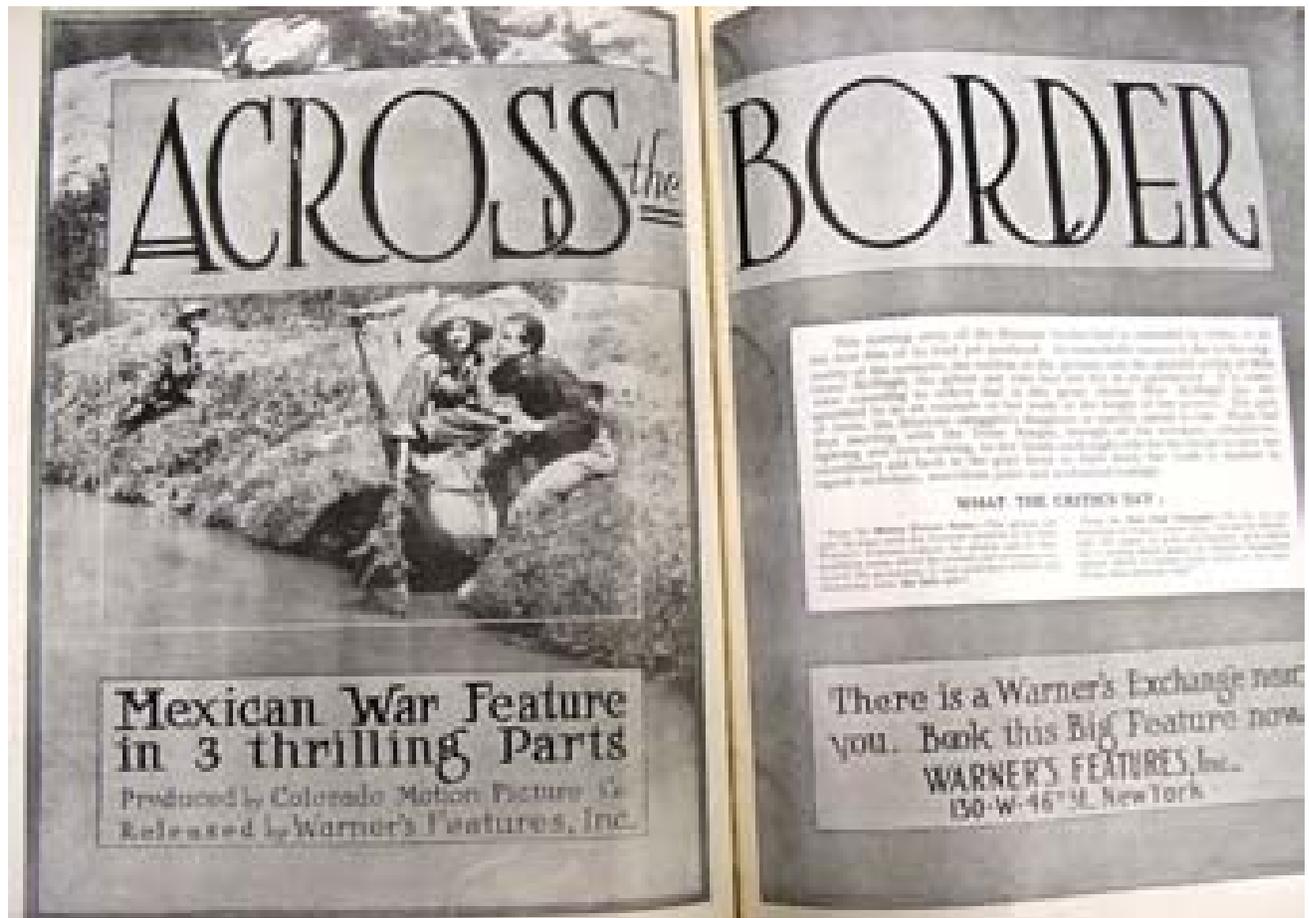
12. "In the Border States." *Biograph Bulletin*, 1910.



13. "Heart and Soul." *MPW*, 1917.



14. "The Fight for Freedom." Biograph, 1908.



15. "Across the Border." MPW, 1914.



16. "The Border Ranger." NYDM, 1911.

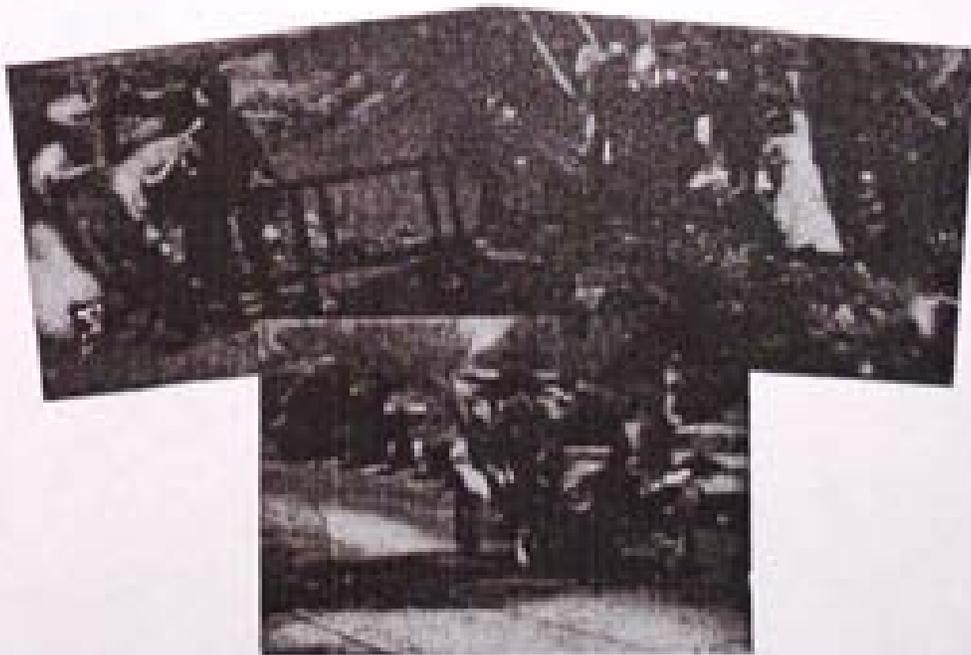
This advertisement for 'The Faithful Servitor' is framed with a double-line border. At the top, it says 'THE MOVING PICTURE WORLD'. The main headline reads 'WE SUPPLY What Your Patrons Want'. Below this, two diamond-shaped images are shown side-by-side. The left diamond shows a man in a white shirt and dark pants, possibly in a scene of action or drama. The right diamond shows a man in a dark suit, possibly in a scene of dialogue or a different setting. Text around the diamonds includes 'THE "10 IN 3" REELS' on both sides and 'Released 15th Sept.' below each. In the center, between the diamonds, it says 'A NEW DEPARTURE'. Below the diamonds, the title 'THE FAITHFUL SERVITOR' is prominently displayed in a large, bold font, followed by 'GAUMONT'S FIRST AMERICAN FEATURE'. Further down, it says '2 REELS EXQUISITE PHOTOGRAPHY' and 'TAKEN IN OUR LOVELY MOUNTAINS OF CALIFORNIA'. At the bottom, there is a small box with text: 'AN EXCITING AND DELICIOUSLY ACUTE STORY BY LEO ARNOFF AND BERTHOLD BRUNNEN, WRITTEN FOR A SUCCESSFUL AND LOVELY END, AND NOW MADE BY THE FAITHFUL SERVITOR METHOD.' Below this box, it says 'ORDER AT ONCE. WIRE'. At the very bottom, the Gaumont logo is on the left, followed by 'Gaumont's' in a large font, and the address '1503 World's Tower Bldg. West 40th St. New York' on the right, with another Gaumont logo on the far right.

17. "The Faithful Servitor." MPW, 1913.

A DARING HOLD-UP IN SOUTHERN CALIFORNIA

Two Young Outlaws Rob the Passengers
of a Trolley Car in Broad Daylight

LENGTH 467 FEET. PRICE 13 CENTS PER FOOT



In this new BIOGRAPH production we offer a film of unusual merit. Unlike all other films purporting to represent Western life, this was actually taken in

18. "A Daring Hold-up." *Biograph Bulletin*, 1906.

THIS WEEK'S RELEASE
RELEASE OF MONDAY, MAY 1ST



“A CALIFORNIA LOVE STORY”

A pathetic story of the lasting love
of a pretty Mexican girl.

19. “A California Love Story.” MPW, 1911.



20. "The Rose of San Juan." *Reel Life*, 1913.



21. "The Outlaw." Biograph Bulletin, 1908.



22. "The Land Thieves." MPN, 1911.

THE AMERICAN FILM MFG. CO. CHICAGO




THEY'RE CALLING FOR THE OUT-OF-DOORS

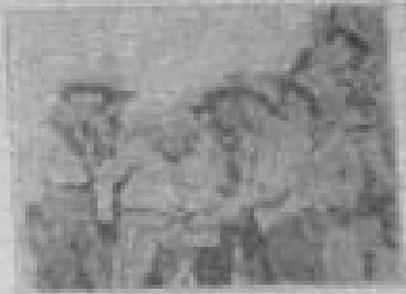
The Film Makers' Point

CLASSICALLY DONE! THE NEW OUT-DOORS!
AMERICAN FILMS means the **OUT-DOORS** - the finest picture of the West in the history of motion pictures. **AMERICAN FILMS** is the only picture of its kind in the world. **AMERICAN FILMS** is the only picture of its kind in the world.

AMERICAN FILMS is the only picture of its kind in the world. **AMERICAN FILMS** is the only picture of its kind in the world. **AMERICAN FILMS** is the only picture of its kind in the world.

AMERICAN FILMS is the only picture of its kind in the world. **AMERICAN FILMS** is the only picture of its kind in the world. **AMERICAN FILMS** is the only picture of its kind in the world.

**EVERY AMERICAN DEEL PRODUCE BY
 EL PASO VALLEY SOUTHERN CALIFORNIA
 REGULAR DATE MONDAY AND THURSDAY**



REGULAR DATE, MON. 11.
"THE THREE SHELL GAME"

REGULAR DATE, MON. 11.
"THE MEXICAN"

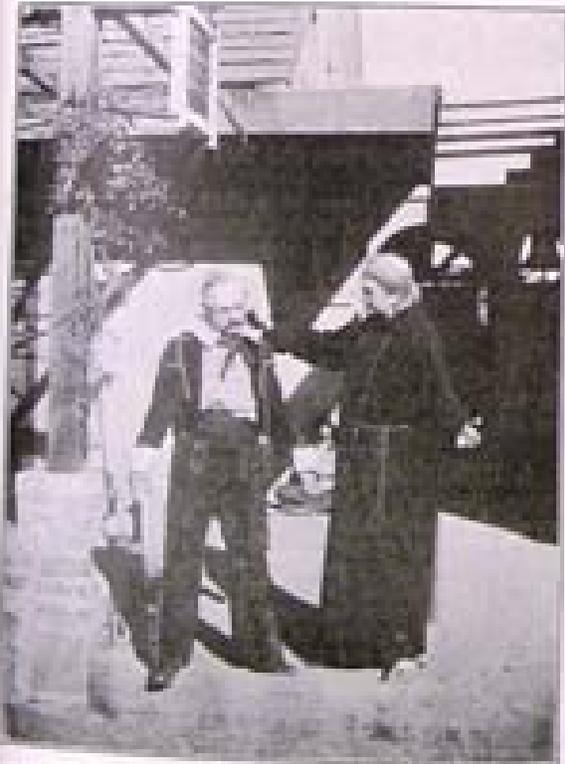
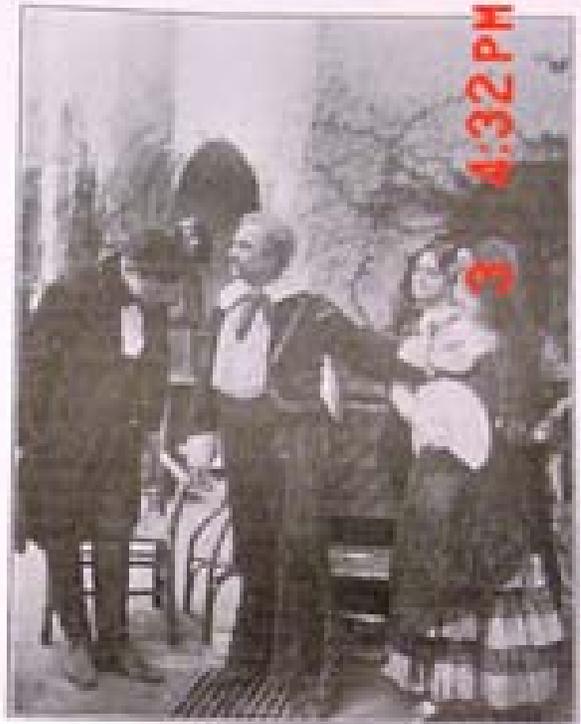
REGULAR DATE, MON. 11.
"THE THREE SHELL GAME"

REGULAR DATE, MON. 11.
"THE MEXICAN"

AMERICAN FILM MANUFACTURING COMPANY

Chicago, Illinois

23. "The Mexican." MPN, 1911.



SCENES FROM "THE ROSE OF CALIFORNIA"
One of the long films Co. California pictures to be released February 1912.

24. "The Rose of California." MPN, 1912.

A LODGING FOR THE NIGHT

A Story of the Old Southwest



DICK LOGAN, a young writer in search of local color, stops at a little lumber town in the Southwest and delights lodging at the Mexican Inn. Two strangers see the amount of money he has and plot to secure it. In the town he battles a Mexican girl by stripping her with her bearing for her having broken a water jar. That night, to while the time, he plays domino and breaks the bank, which greatly impresses his steadily large amount of money. Seeking to his room, he is captured by the efforts of the two strangers to get into the room. He makes out and sees for lodging for the night at a nearby house, which happens to be the home of the Mexican girl and her uncle. Here he gets real "local color" as the strangers have followed him and they enter the room through the window, while the Mexican, who also steals his money, enters through the door. The girl, however, saves her from harm, and it looks as if they had found a real innkeeper for a real innkeeper.



BIOGRAPH

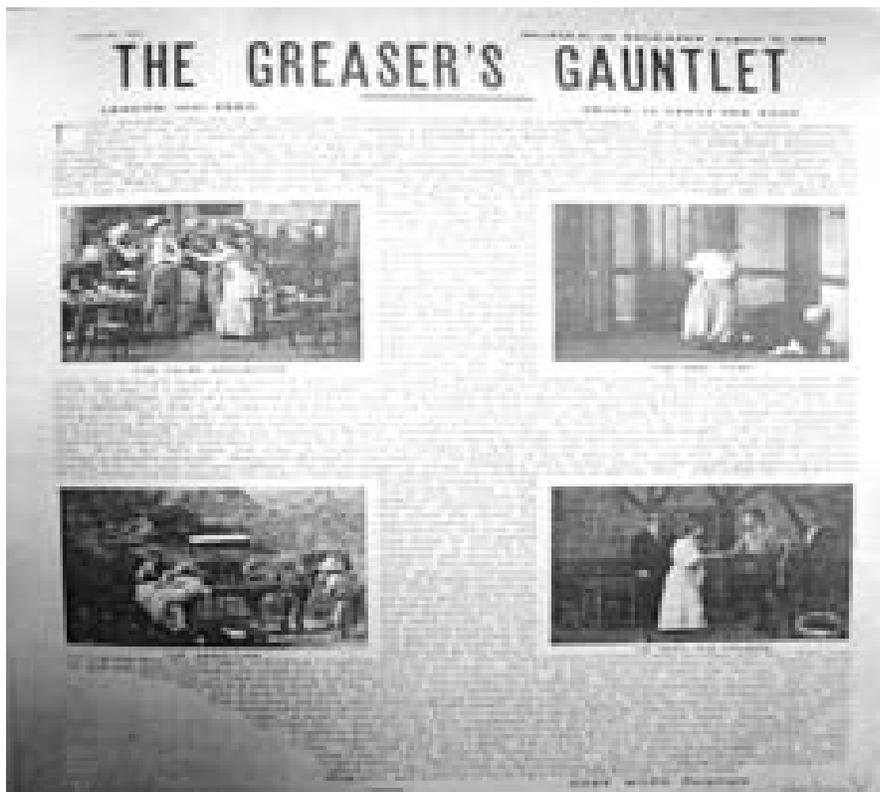


Entered May 5, 1912

25. "A Lodging for the Night." Biograph Bulletin, 1912.

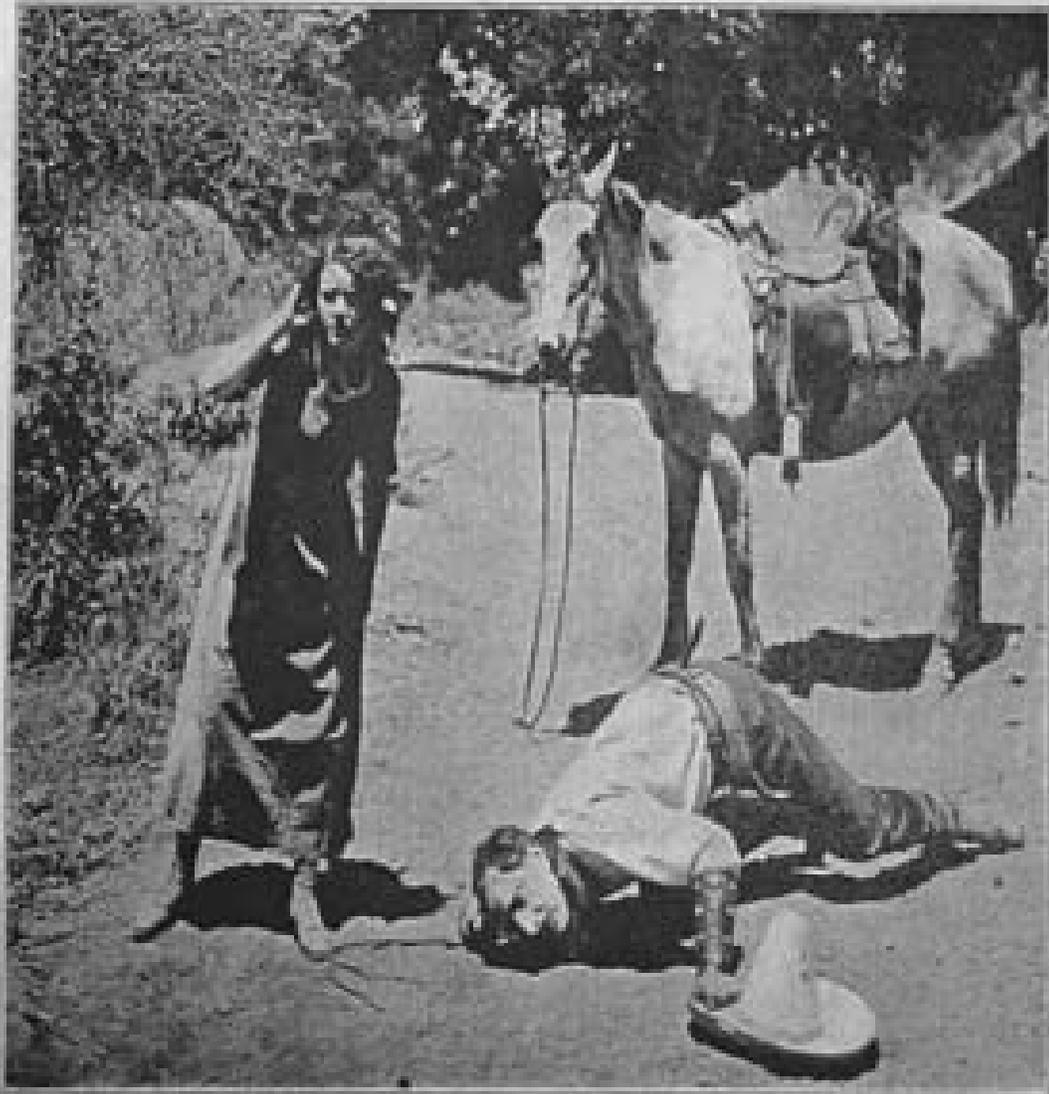


26. "A Temporary Truce." *Biograph Bulletin*, 1912.



27. "The Greaser's Gauntlet." *Biograph Bulletin*, 1908.

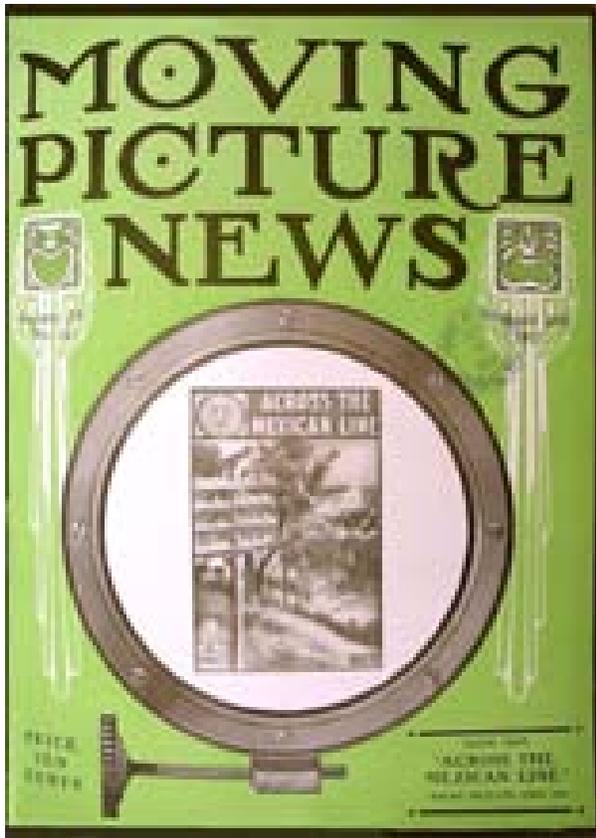
★ G. MÉLIÈS ★



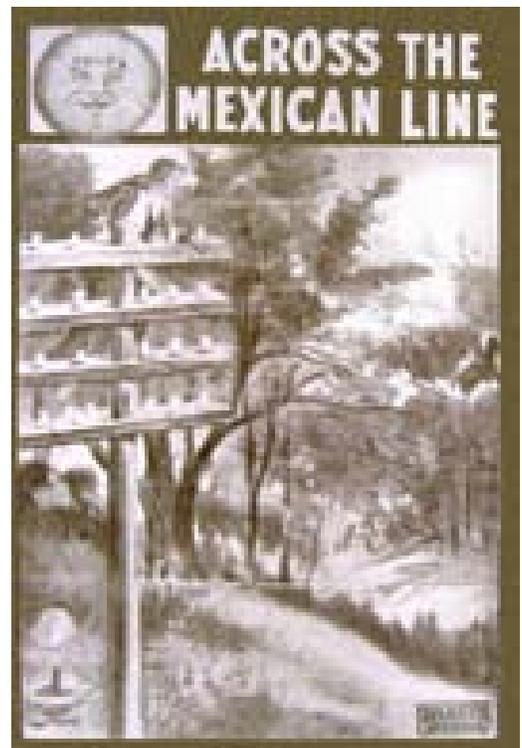
THEY HEAR THE POSSE APPROACHING

MELITA'S RUSE

28. "Melita's Ruse." MPW, 1912.



29. "Across the Mexican Line." MPN, 1911.

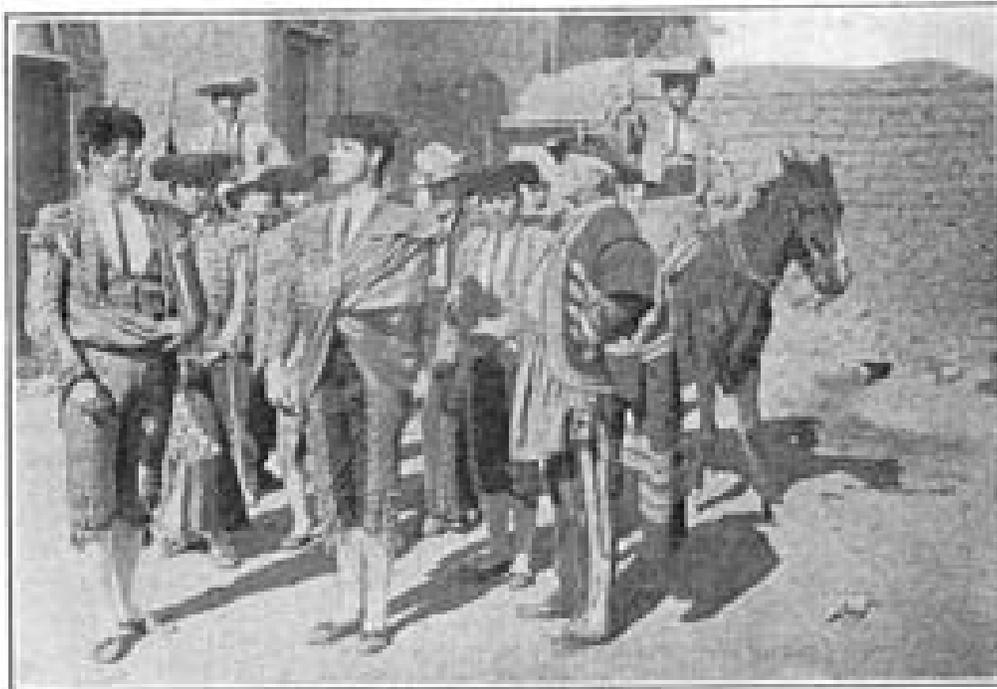


30. Detalle Mirilla, MPN, 1911.



Scene from "A Mexican Courtship" (Miles).

31. "A Mexican Courtship." MPW, 1912.



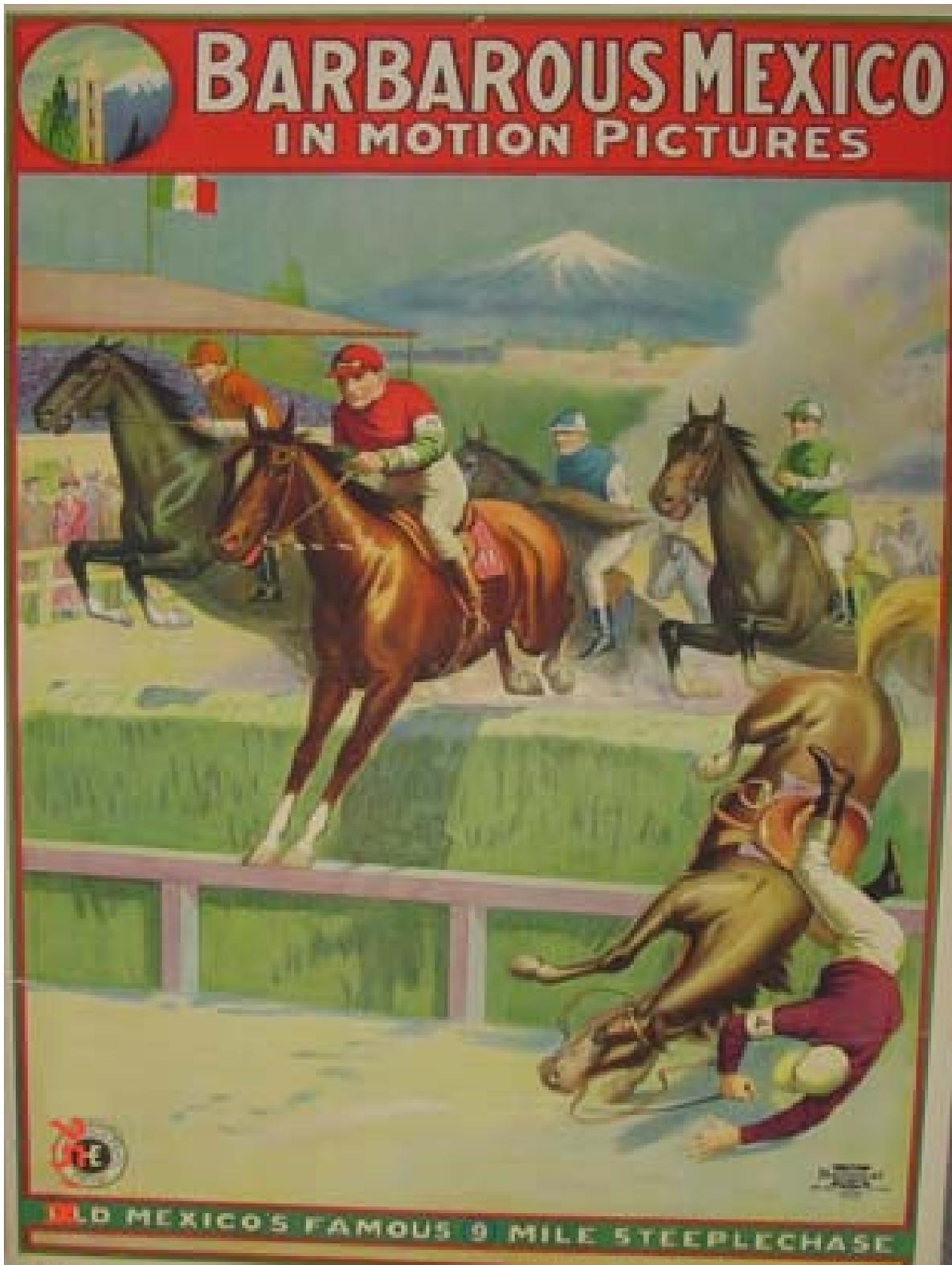
SCENE FROM "A MEXICAN COURTSHIP"

32. "A Mexican Courtship." MPW, 1912.

Mexico!

- ¶ Land of revolutions!
- ¶ Nation of discontent and discord, of anarchy almost!
- ¶ Where brute strength and "the fortunes of war" prevail, instead of justice.
- ¶ Where even in peace, a general is of more might than a judge. But could you call it "peace"?
- ¶ Where a diplomat from a foreign country had better carry a bomb if he would be safe. A bomb of chloroform and ether!
- ¶ That's what Diplomat Mace carried down there when he went to see the Mexican General. It was all in the cause of a girl.
- ¶ Fred's unusual bomb, when cast at the general's men, put the whole blamed army to sleep. Then diplomatic Fred saved the goil.
- ¶ Under the title "The Mexican Sleep Producer," it's released Sunday, Nov. 23d. From 71 W. 23d St., New York City, where "every Apollo is a comedy reel—any Apollo is a real comedy."

33. "Mexico!" *Reel Life*, 1913.



34. *Barbarous Mexico*, cartel 104 x70 cm, 1913.
Library of Congress, Washington, D.C.

2. La misión

Si bien estamos en los albores del siglo XX, la presencia misional del *Southwest* norteamericano de los siglos precedentes también se hace manifiesta en los argumentos de las películas y se enfatiza en la publicidad cinematográfica. Como he expresado desde el inicio de este trabajo, los temas que las productoras cinematográficas recogen para filmar, representan los acontecimientos históricos y cotidianos que han impactado de alguna manera el desarrollo de la sociedad norteamericana, la idea de lo mexicano se integra en estos sucesos.

En este sentido el tema de la misión implica el reconocimiento al pasado español de las zonas fronterizas, lo que en un nivel iconográfico se reduce a dar significado ideológico a la zona del *Southwest*, no únicamente en un sentido de caracterización histórica, pues la mayoría de estas películas no tienen por objetivo ser documentales, aunque sí “verídicas” -según el concepto de verdad que traté en el capítulo anterior, (p.81) salvo casos específicos como *El Álamo* de 1911, por ejemplo. La recurrencia a la presencia de los religiosos españoles como símbolos que dejaron huella en los usos y costumbres de los indios, así como en el resto de los pobladores, no sólo se refiere a un pasado, sino que propone significados nuevos en relación a ese pasado, según la interpretación del director cinematográfico en turno, en términos de Roger Chartier serían “instrumentos de inculcación de gestos y pensamientos nuevos, así como la pluralidad y la movilidad de las significaciones asignadas al mismo texto por públicos diferentes”¹, y que Roland Barthes ya había sentado las bases para esta noción al hablar de la movilidad del mito,² es decir la transformación de la significación al cambio de estructuras sociales y culturales.

Desde esta perspectiva retomo a la misión como elemento de significado visual que propone también un parteaguas en cuanto a la modernidad, ya que extrae el sentido de comunidad de esta idea, bajo la guía del “padre”, de la arquitectura y de los objetos (atuendos, artesanías, etc.), para conjugarlo con los diferentes grupos culturales que

¹ Roger Chartier hace esta propuesta a propósito de los libros de buhonería. He tomado esta consideración por la similitud entre estos textos con los de la publicidad y las películas mismas de la época en cuanto a la connotación de populares. *El mundo como representación*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002, p.VII.

² Ver Roland Barthes, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 2006, pp. 199-221.

conformaban el *Southwest*. Entendiendo, de esta manera que la misión es una forma de vida, no sólo un edificio, una idea que no era difícil señalar porque como veremos, ya para este momento, la misión evangélica era muy conocida. Los cineastas, por lo tanto, recrearon un estilo de vida llamado “misión”.

Las imágenes de los anuncios publicitarios sugieren una lectura en la cual se aprecia a la misión como parte de un pasado histórico que ahora funciona como símbolo, ya que el progreso económico es el tema del momento que se funda bajo nuevos parámetros, pero en el cual se hace manifiesta una necesidad de cohesión nacional para lo cual se busca crear nexos y significados con todos los grupos sociales. En este sentido la misión evangélica penetra conscientemente a elevar el rango de los nativos de esta zona hacia “la civilización”.

En las temáticas de las películas mudas del cine norteamericano, el continuo vínculo que plantean hacia el pasado hispánico también significa identificarse como nación a través de la relación constante hacia el sur. En este sentido, la misión, en el momento en el cual se da la agitación que provoca el espectáculo cinematográfico, se recrea como un símbolo arquitectónico que implica cierta lejanía inerte con la historia hispánica aunque, paradójicamente también manifiesta una referencia cultural en constante movilidad de la frontera sur. De esta manera, aunque el pasado se muestre como una entidad inmóvil, es también el argumento en contra de cierta tradición norteamericana que ha pretendido soslayar la importancia del pasado español en la historia de los Estados Unidos. En términos de Weber “en la cultura popular norteamericana el pasado de la nación se ha entendido como el relato de la expansión la América inglesa, y no como los relatos sobre las diversas culturas que forman nuestra herencia nacional.”³ Entonces la publicidad cinematográfica da cuenta de ello, así como de la manera en que se aglutinó este pasado colonial a la visión de lo mexicano, por lo tanto de la frontera. La misión entonces es el pasado que construye ahora significados de nacionalidad y territorialidad en el presente del nuevo siglo.

De esta manera, casi todas las películas de las que hablo en este trabajo tienen que ver con la idea de la misión. En este capítulo sólo hablaré de aquellas en las que el tema es abordado de manera específica y me referiré al resto de las películas cuando el

³ David J. Weber, *La frontera española en América del Norte*, México: FCE, 2000, p.16.

mismo se toque de manera incidental. Este capítulo resulta importante para contextualizar el punto central de la investigación ya que de éste se desprenden las otras figuras que dan sentido al estudio de lo mexicano en el cartel cinematográfico,

La fórmula de narrar el pasado mexicano bajo una óptica romántica perduró hasta el primer cuarto del siglo XX, etapa en la cual la imagen de lo mexicano se da a partir de la mezcla de varios temas iconográficos, como veremos en los capítulos siguientes, la imagen de la mujer, del indio y del ranchero. Sin embargo, aunque también se empieza a explotar la idea del México revolucionario, tanto a nivel de nación como a nivel individual, las imágenes estereotípicas de lo mexicano se dan años más tarde con el cine hablado, principalmente.

La representación del Álamo o cualquier otro de los edificios conocidos como misiones no es retomado por la temática del cine en cuanto a búsqueda de un pasado histórico simplemente, sino en cuanto a legitimar el significado de ese pasado en función del presente (principios del siglo XX) que para entonces todavía se encontraba con muchas aristas sociales y políticas por definir. No obstante, el punto de partida a nivel conceptual era el fin de la frontera oeste, y la apertura democrática que permeaba en la sociedad de ese momento, cuya manifestación la tenemos en la diversidad de estos temas en el cine, ya que será hasta después de la Primera Guerra Mundial cuando se de una represión hacia las etnias y hacia 1920 cuando se recrudezcan las leyes de migración.⁴

Los primeros directores de cine, entre ellos D.W. Griffith y Méliès, estaban plenamente conscientes de la fuerza que la nueva expresión de la imagen en movimiento proponía de manera implícita, es decir, cambios en cuanto a la alteración de costumbres previamente establecidas, como la organización social para la asistencia a los teatros, que se rompe con el cine, por ser como un medio popular y netamente democrático. En la asistencia al espectáculo empiezan a convivir las distintas clases sociales. Es en este sentido fundacional que se re-inventa una historia romántica para lograr la hegemonía que será fundamental en esta etapa de progreso, para lo cual los planteamientos

⁴ Ver, John Whiteclay Chambers, *The Tyranny of Change: America in the Progressive Era, 1900-1917*, Nueva York: St. Martin Press, 1980, pp. 93-100.

visuales de la fotografía resultaron imprescindibles. Sin embargo, siendo las primeras películas en la historia del cine, estas visiones fundaron no solamente la nueva expresión artística sino que se convirtieron en parámetros históricos, logrando, en algunos casos, borrar rastros fácticos, sobretodo en la ficción. El tema de la misión connota varias etapas de reconstrucción visual que conllevan el valor estético; el cine juega un papel vital en esta fórmula, pues varias de las imágenes que publica son justamente las recreaciones hechas para este medio, no son las misiones en ruinas las protagonistas.

Como vimos en la introducción la prensa y la propaganda eran recursos que tenían un papel social determinante en la sociedad. El boletín era un recurso de propaganda bien afianzado y es interesante notar que los anuncios de las películas de cine estaban inscritos bajo este formato, en especial los boletines de la compañía Biograph, en este sentido, el cine no sólo estimula la efervescencia política sino que su fuerza radica en la representación estética, ya que una película era conocida en cuanto a temas e imágenes, aún antes de que saliera al mercado, gracias a los anuncios de los boletines y del resto de las productoras. Por lo tanto, el impacto que ejerció la imagen fotográfica desde sus inicios, se potencializó con el movimiento y la combinación con el texto literario. Me refiero con éste último a la manera en la que se publican las tramas en los anuncios publicitarios, sin tomar en cuenta los insertos narrativos que pertenecen a la película misma. Eran tantas las imágenes que se producían para cada una de las películas que en algunos casos se funden publicidad y propaganda.

En este sentido, la representación de la misión en la publicidad cinematográfica de principios del siglo XX, significa a nivel visual, la contextualización simbólica de un espacio social, no sólo de los edificios de arquitectura religiosa para la representación de las tramas de las películas de la época misional, sino de un marco cultural que agrupa el momento. De esta manera, la misión entendida como un sistema social en el cual habitaban frailes, militares (presidios), rancheros, *cowboys*, comerciantes, sirvientes, indios, etc., es el reflejo de la herencia de la arquitectura española realizada por los misioneros jesuitas, y por los misioneros franciscanos, así como de los trabajos de los indios, y de artesanos españoles. En sentido simplificado, la interacción de las tradiciones indias con las occidentales y las enseñanzas católicas, así como la

intervención del poder militar en los presidios, todo visto bajo la aureola romántica que circundó este tema.

Para entender el sentido de la misión es necesario precisar, en este momento, que en la mentalidad norteamericana, ésta tiene dos ramificaciones: uno se refiere a la misión evangélica así como a su tradición, y el otro, a la misión española del *Southwest* bajo el amparo de “los padres”. Como dije al principio de este capítulo, éste último pasó como un modelo emblemático que se incorporó a las leyendas y tradiciones orales y el primero se identificó con los protestantes de “Nueva Inglaterra que se consolidó como un sueño religioso político y social que asentaron los cimientos de una sociedad diferente que llegaría a ser una nación poderosa al correr de no muchos siglos.”⁵

El conservadurismo permea sus valores a través del cine en las temáticas referidas a las buenas costumbres sociales, a la exaltación de la mujer como figura refinada, y en general, todos los temas que tengan que ver con superación social y buenos modales. Creo que resulta interesante rescatar el hecho de que el proceso de selección de las fotografías que serían en los carteles de la publicidad, que de la misma manera serían enviados a las revistas para su publicidad, no era aleatoria en ningún sentido. Esta conclusión aplica a todas las temáticas, las fotografías tenían que transmitir lo más “espectacular” lo que se convierte en moraleja visual. Recordemos que hay una amplia variedad de temas, incluidos aquellos que se catalogaban como inmorales. Esta situación que fluctúa entre la censura y la apertura también se refleja a través de los artículos de crítica social publicados en las revistas de publicidad cinematográfica así como en la clasificación específica que cada película tenía como moral⁶ como mencioné en la introducción en los *Film Charts* (fig.7) que también aparecían en este tipo de publicaciones. Esta sección es una gráfica que clasifica a las películas según género: drama, comedia o *western* y cada uno de éstos es catalogado en diferentes secciones, de las cuales, una corresponde a la “moral”. No obstante es importante aclarar que el cine no empezó como un modelo de moral sino como un medio bastante liberal, postura

⁵ Catalina Montes, “El despertar del sueño americano reflejado en la literatura en *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*” [María José Álvarez, Coord.] Coloquio Universidad de León, España: Universidad de León, 1993, p.273.

que se percibe en los artículos publicados en relación a este medio, especialmente en los cuales es relativamente atacado por los moralistas, como ejemplifica un artículo de 1911 publicado en *The Moving Picture News*:

The moralist decries many of the pictures presented because he insists that they will deprave the young; the highbrowed intellect bewails the barrenness of the intellectual element; fresh air faddists have objections, on the score of the nickelodeon theaters being unventilated; and the hue and cry has been raised for a thousand other reasonable reasons. The public, it may be added, continues to go to the moving pictures show, anyway.⁷

A partir de estas discusiones se puede deducir que el cine cobraba importancia en la vida cotidiana de los distintos sectores sociales de los Estados Unidos, pues muy claramente se señala la idea de educación con la idea de moral como muestra el artículo. Los protestantes llegaron a esta zona a partir de 1869 a las reservaciones indias como agentes o maestros de escuela: “they were on the government payroll, but, it was expected, they would do their utmost to turn indians into good Christian farmers in overalls do”.⁸

El anuncio para *The Mission Worker*⁹ de Selig se menciona que la trama gira en torno a la hija de un ministro quien abre una escuela misional en el área de la población china para enseñarles “el verdadero significado del hombre” además se enfatiza que la película es “un drama del presente”. Lo que manifiesta la preocupación con las temáticas sociopolíticas del momento histórico en el cual se gesta la expresión. Lo interesante en la reseña de la película es el pronunciamiento de la atención a la moral, aspecto que reafirma constantemente la postura que he planteado desde el inicio de este trabajo, que el modelo que articula la estructura mítica de la que se desprenden las otras figuras. Lo que sugiere que la moral es un parámetro generalizado a cualquier habitante de los Estados Unidos o no, independientemente de su propia cultura y lengua. En el cine de estos años esta situación es más clara por el carácter “popular” de su génesis.

Observamos que la misión española cobró importancia como parte de la leyenda en los usos y costumbres del *Southwest* y la misión evangélica como parte de la tradición de

⁷ *MPN*, Vol. IV. No. 36, September 9, 1911, p.9.

⁸ Don D. Fowler, *A Laboratory for Anthropology, Science and Romanticism in the American Southwest, 1846-1939*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000, p.123.

⁹ *NYDM*, June 14, 1911.

enaltecimiento al trabajo y a la austeridad, en la medida en la que rivalizan ambos polos en una lucha antagónica de tipo simbólico, se convierte en una de las piezas del mito.

De esta manera, recojo de los anuncios la imagen de la misión como el reflejo de sus huellas en la arquitectura de las iglesias y del impacto en la moda de las casas y ornamentos, en el recuerdo de la importancia de “los padres” como protagonistas de la época española, en la manera que las imágenes del cine hablan del pasado de los siglos XVIII y XIX principalmente con los indios, mestizos mexicanos y españoles, como actores principales. Dado que esta investigación no es acerca de las misiones como punto central, sino del anuncio, el lector encontrará ángulos incompletos, ya que no hablo de todas las misiones, ni de toda la estructura misional.

2.1 La misión como lo mexicano

Como mencioné líneas arriba, la misión española forma parte de la estructura del eje simbólico que sostuvo la imagen de lo mexicano en el territorio del *Southwest*. En primer término por una razón que obedece a la organización logística del siglo XVI, en la cual las misiones se distribuyeron por todo el territorio novohispano, formando parte de la misma cruzada. En este sentido, los misioneros jesuitas y franciscanos hicieron un recorrido empezando por lo que hoy es territorio mexicano antes de llegar a la Alta California.

Después de un fracaso por el territorio de la Florida, donde fundaron las misiones de Tallahassee y San Agustín, los jesuitas llegan en 1572 al mando del padre Pedro Sánchez, quien sería el primer provincial de la Compañía¹⁰ en la Nueva España. El padre Sánchez había enseñado en Salamanca y había sido rector del colegio jesuita de Alcalá de Henares. En la ciudad de México fundó el colegio de San Pedro y San Pablo. David Brading, señala que un fraile agustino elogia a los recién llegados como “verdaderos

¹⁰ La Compañía de Jesús, fundada por Iñigo de Loyola y algunos de sus compañeros de la Sorbona de París, nace oficialmente mediante bula pontificia en 1540. Según Luce Girard, ellos no se sintieron atraídos por ningún tipo de vida consagrada. Ningún modelo establecido era conforme a sus deseos: ni el clero parroquial, ni los canónigos regulares, ni los monjes en sus claustros, ni las órdenes mendicantes. Se sintieron llamados a inventar otro modo de vida para responder a sus contemporáneos en una Europa cristiana, desgarrada por conflictos, cuyas estructuras sociales se desarticulaban por doquier. El pequeño grupo planeó constituirse como “sociedad de sacerdotes instruidos”. Luce Girard en *Orígenes de la enseñanza jesuítica, Colegios Jesuitas, Artes de México*, Número 58 (México: 2001), p. 25.

reformadores del mundo, renovadores del espíritu primitivo de la Iglesia”.¹¹Según Charles W. Polzer, “Felipe II ejercía un celoso control sobre el paso desde la península a sus reinos americanos. La Compañía de Jesús, recién fundada por el vasco Íñigo de Loyola, despertaba recelo¹². Para Miguel León Portilla, California

... fue geografía de esperanza para dos jesuitas visionarios, Eusebio Francisco Kino y Juan María Salvatierra; buscaban transformarla en un territorio donde se hiciera brillar la luz del evangelio para los nativos tan destituidos de bienes materiales como necesitados de socorro espiritual. El rostro de las misiones de California, tanto de la Alta como de la Baja, es testimonio permanente de un encuentro con innumerables consecuencias.¹³

Con la llegada del padre Eusebio Kino continuó la penetración jesuita en el noroeste de Nueva España. Kino fundó las misiones de Arizona y California. La educación fue uno de los propósitos de la orden de la Compañía de Jesús. Entre las misiones más importantes fundadas por ellos, se encuentran San Javier del Bac, Nuestra Señora de Loreto, San Pedro y San Pablo de Tubutama.

De acuerdo a Heinrich Pfeiffer, uno de los instrumentos más característicos de la actividad artística de la Compañía de Jesús fue el uso de imágenes destinadas a facilitar tanto la meditación como la predicación. “San Ignacio había sugerido la idea de realizar dibujos, estampas o cuadros de los relatos evangélicos, para ayudar a los ejercitantes a construir sus propias composiciones de lugar. Esta directriz tuvo su culminación en la obra del P. Nadal *Evangelicae Historiae Imagines* publicada en 1594”.¹⁴ Obra que fue utilizada en las misiones.

En 1767 Carlos III dispuso la expulsión de los jesuitas de todos los terrenos del Imperio Español, de esta manera, en palabras de Polzer: “los jesuitas fueron detenidos en forma sumaria...Se fueron. Sus iglesias quedaron mudas. Los fondos que los habían mantenido cayeron sin escrúpulos. Las misiones quedaron en ruinas...”¹⁵Su lugar lo ocuparon los franciscanos.

A los misioneros franciscanos del Colegio de San Fernando de la Ciudad de México, se les encomienda la atención y cuidado de estas misiones confiscadas a los jesuitas, y

¹¹ David Brading, “La patria criolla y la Compañía de Jesús”, *Ibidem*, p.59.

¹² Charles W. Polzer, “Misiones en el Noroeste de México”, en *Misiones Jesuitas, Artes de México*, Edición Especial, Revista Libro Número 65 (México: 2003), p.47.

¹³ Miguel León Portilla, “Baja California: geografía de la esperanza”, *Ibidem*, p.65.

¹⁴ Heinrich Pfeiffer, “Los jesuitas: arte y espiritualidad” en *Colegios Jesuitas, Artes de México*, Número 58, (México: 2001), p.47.

¹⁵ Charles W. Polzer, *op.cit.*, p.54.

parten hacia la California, encabezados por Junípero Sierra. De esta manera comparten un proyecto, una orden mendicante, fundada en el siglo XIII, los franciscanos que para entonces tenía un ala reformadora, y una Compañía del siglo XVI:

La fundación de la misión y el presidio en San Diego se había llevado a cabo el 16 de julio de 1769 y con las noticias de la ocupación exitosa de la Alta California el virrey mandó víveres y dio permiso para el establecimiento de cuatro nuevas misiones mandando para ellas diez religiosos del Colegio de San Fernando para ayudar a los seis que ya estaban trabajando en la Alta California.¹⁶

La Orden de San Francisco, ante las necesidades de formación misionera funda centros especiales llamados Colegios de Propaganda FIDE. Las misiones de la Alta California se encontraban bajo la dirección del Colegio de San Fernando de la Ciudad de México. “La misión fronteriza nunca se aisló...aunque los vínculos entre las misiones y el centro son difíciles de reconocer por medio de la documentación, existía una unión esencial entre todas las partes del mundo colonial hispano que se sobreponía a los obstáculos de la distancia y el tiempo, para ligar a la periferia con el centro.”¹⁷ Es importante acotar, como menciono líneas arriba, que aquello que fortaleció la reproducción mítica fue la labor reformista de estos colegios. No es la orden tradicional, sino la expresión social de las figuras religiosas que se integran a la vida del suroeste de los Estados Unidos sin ignorar el modelo propuesto por los jesuitas. Los misioneros franciscanos recibieron educación y entrenamiento especial para su partida a las misiones de la Alta California en San Fernando sin descuidar la evangelización hacia la Sierra Gorda. De éste también partió el padre Junípero Serra. Los misioneros que la atendieron para su evangelización franciscana provenían de los Colegios de Propaganda FIDE entre ellos el de Santa Cruz de Querétaro, fundado por Fray Antonio Linaz de Jesús, el de Guadalupe en Zacatecas, y el de San Fernando que se fundó, como mencioné, en 1733 en la Ciudad de México. Este último colegio tuvo a su cargo las misiones de la Sierra Gorda de Querétaro, que originalmente tuvo a su cargo las misiones de Concá, Landa, Tancoyol, Jalpan y Tilaco fundadas por Junípero Serra.

La figura simbólica del misionero en el *Southwest* (figs. 24, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43) se remite iconográficamente a la figura de Junípero Serra que había cruzado la

¹⁶ Catherine Ettinger, “Las misiones franciscanas de la Alta California, Arquitectura de la última etapa de la evangelización novohispana”, tesis de Doctorado, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 2001, p. 61.

¹⁷ Amy Turner Bushell, cit. por Catherine Ettinger *op.cit.*, 55.

península de California a la cabeza de un pequeño grupo de franciscanos, enviados a hacerse cargo de las antiguas misiones jesuitas. Acompañados también del militar Gaspar de Portolá asignado a Baja California con la orden de expulsar a los jesuitas, convirtiéndose en el primer gobernador de la península.

Serra y Portolá¹⁸ iniciaron una terrible expedición terrestre desde San Diego de donde salieron hacia Monterrey trazando un camino a lo largo de una costa que los españoles sólo conocían por mar, ya que no quedaban embarcaciones disponibles el 3 de junio de 1770, allí establecieron la misión de San Carlos y Monterrey fue la capital de la Alta o Nueva California. Portolá estableció un presidio en Monterrey para defender al puerto de los rusos¹⁹:

“Ignorantes de las costumbres nativas los españoles ofendían a los indios con sus malos modales y con el hurto de granos y animales . Unos cuantos casaban con las conversas indias de las misiones, otros simplemente violaban a las mujeres. La violencia sexual de los soldados con las mujeres indias endureció la resistencia de los franciscanos a integrar a no indios a las comunidades”.²⁰

En 1775 fue el primero de varios alzamientos indios a lo largo de la costa con el incendio de la misión de San Diego. En 1774 los franciscanos habían fundado cinco misiones, pero con pocos regalos, lograban pocos conversos, San Diego, San Carlos. San Gabriel, Santa Bárbara, Monterrey y San Francisco.

En 1774 se elevó el número de los pobladores no indios en la Nueva California cuando llegaron Rivera y Moncada con 51 soldados colonizadores, entre ellos los primeros niños y mujeres hispánicos que llegaron a California: “aquella primavera los habían precedido por mar siete mujeres...encontrar una ruta terrestre confiable desde Nueva España , para importar tropas, colonizadores, mujeres solteras y casadas, ganado y víveres”.²¹

En cuanto al centro de México, las misiones de la Sierra Gorda fueron secularizadas una vez terminada su labor misional. Desde 1766, el Colegio de San Fernando preparaba la entrega, pero debido al gran apego de los indios por los frailes, dicha

¹⁸ Martin J. Morgado, *Junípero Serra. A Pictorial Biography*, Monterey, California: Siempre Adelante Publishing, 1991, p.347.

¹⁹ *Ibidem*, p.350.

²⁰ *Ibidem*, pp.351-352.

²¹ *Idem*.

entrega se postergó. En 1769 se pidió oficialmente al virrey que fueran puestas bajo la administración secular, lo que se llevó a cabo por decreto el 10 de agosto de 1770.

Después de que recibieran autorización para la fundación de estos colegios bajo la consigna de que al cabo de diez años, los templos que construirían debían ser entregados al clero secular y servir como parroquias.

No perder de vista que los misioneros de California a su vez reinterpretan el ideal de Junípero Serra que se hermana, en este sentido, con la figura masculina del conquistador. Es un hombre de aventuras, muy de su época y muy alejado también de la vida contemplativa. En las películas en las que se hace referencia a la figura específica se habla del “padre Junípero” o del “padre Kino”. La herencia que dejó Serra en la misión, se advierte en la estructura de una economía muy particular como lo será en los artículos que en él se producen, así como la mano de obra de las mujeres indias y los vaqueros empleados en el cuidado de las ovejas y del ganado.

La referencia al Colegio de San Fernando es importante ya que éste regulaba la actividad de las misiones de California. El proyecto misional, con los Colegios de Propaganda, implica que fue una empresa de grandes magnitudes respaldada por la corona española. A este respecto, Catherine Ettinger refiere a Herbert Bolton: “el papel de la corona en el sustento de los frailes por medio de sínodos y de los sustentos presidiales que fungían como guardias en las misiones por medio de sueldos. En el caso de la Alta California la corona pagó directamente los salarios de artesanos enviados desde la Nueva España para capacitar a trabajadores de la construcción”.²²

El papel de la misión se aleja entonces de la labor evangelizadora (sin ser ignorada) y entonces la intención de los Colegios de Propaganda, surte efecto en el sentido de crear una estructura productiva y fuerte que co-adyuvara a la hegemonía de la zona: “Después de 1810 se observa una economía misional creciente y relativamente estable, capaz de financiar en gran medida la empresa colonizadora”²³. Para lograr este propósito, el proyecto se aleja de la idea de europeización para enfocarse a la producción de granos y sebo.²⁴

²² Robert Bolton cit. por Catherine Ettinger, *op.cit.*, 55.

²³ Robert H.Jackson, *Ibidem*, 56.

²⁴ Davide Hornbeck, *ibidem*.

La misión está entonces ligada a la idea de “comunidad”, éste es el sentido general que percibimos a partir de las imágenes y textos de los anuncios de cine. Si tomamos el conjunto de las imágenes de la misión, observamos a los diferentes actores interactuando, no me refiero a individuos sino a estructuras sociales, de esta manera tenemos de la idea religiosa, a la militar en *Arizona* (fig.50) y en *The Immortal Alamo* (figs.46-47). Encontramos al indio y al rancho en *The Rose of San Juan* (fig.35), también el reflejo de la vida de la hacienda, aunque como veremos *Ramona* y *The Rose of California* del capítulo del indio y de la mujer, también se vinculan con estas características.

El rasgo que vincula a la misión con el aspecto militar es el presidio por su connotación de defensa contra las potencias extranjeras o de los mismos nativos violentos del norte, de esta manera, se fortalece la idea de estructura protegida. Algunas misiones tenían la doble función de misión y de presidio. El primero fue el de San Diego (1769) y el último el de Santa Bárbara (1782). En general los presidios eran de planta cuadrada y se estructuraban de la siguiente manera:

En cuanto a la arquitectura que apoyaba la defensa, al igual que ocurrió con la misión, en un primer momento se trataba de estructuras de palisado, es decir morillos colocados en sentido vertical recubiertos por lodo cubiertas de tule. Las estructuras se ubicaban dentro de un gran cuadrado rodeado por zanjas y fortificaciones de tierra...Entre los componentes básicos estaban las barracas, las casas de los soldados casados, casas de guardia, la comandancia, la capilla, almacenes, y al centro la Plaza de Armas.²⁵

Entre los presidios y la misión se fueron formando pequeños asentamientos poblacionales, debido a un proyecto de establecer pueblos civiles “con gente de razón” en la Alta California. Ello provocó fricciones ya que no se logró “a la gente de razón” que se buscaba.

Hubo otros asentamientos llamados ranchos, en los que se apoyaba la industria agrícola de las misiones. Los ranchos, mayoritariamente ganaderos, dependían de las misiones sin estar físicamente juntos, algunos se convirtieron a la postre, en asentamientos permanentes.

Si bien es cierto que la vida misional pretendía ayudar a los indígenas, también en este proceso de aculturación, se violentan las estructuras originales, lo que genera inestabilidad en los habitantes:

²⁵ Catherine Ettinger, *op.cit.*, 73.

La introducción del ganado y del cultivo con arado modificó el paisaje, imposibilitando la explotación tradicional, a la vez que las divisiones tradicionales nativas se desplazaban, causando mayor presión sobre la vida tradicional. Se colapsaron redes ceremoniales y de intercambio, y además la introducción de nuevas enfermedades causó un desequilibrio demográfico.²⁶

Cuando vemos las imágenes de *The Mission Waif* (fig.37) y *The Trail of The Lost Chord* (fig.41), se resaltan las costumbres occidentales, así como la participación del indio en ellas. En la primera imagen vemos a un indio enfermo con el padre en un rito católico.

Como última fase del proceso de transformación misional está el de la secularización. La ley de secularización de las misiones de la Alta California se promulgó en 1813, pero no fue un acto inmediato sino un proceso gradual, ya que hubo resistencia de los franciscanos a abandonar las misiones; además por la ayuda que obtenían de californios y oficiales españoles quienes reconocían su labor en la estabilidad social. Por otro lado sí existía la urgencia de que abandonaran las misiones pues ellos ya contaban con tierra productiva y se garantizaba el dominio del territorio por el recién independizado México.²⁷ “Después de la secularización de las misiones, la mayoría de los edificios cayó en desuso y las imágenes románticas del siglo XIX muestran estructuras incompletas, o en su defecto, reconstrucciones un tanto fantasiosas”.²⁸ Como la que puede leerse en *Ramona*:

Este afecto profundo de los indios y las antiguas familias mexicanas a los franciscanos, había movido naturalmente a celos a los sacerdotes seculares recién venidos, por lo que no era todo rosas la situación de aquellos buenos frailes.²⁹

Aunque los jesuitas también tuvieron una labor importante en las misiones de Norteamérica, la actividad que se generalizó fue la de los franciscanos pues hasta 1821, cuando se derrumbó el imperio español de Norteamérica, los miembros de la orden franciscana monopolizaban las misiones a lo largo de la frontera española de California a Florida.³⁰

²⁶ *Ibidem*, 91.

²⁷ *Ibidem*, 66.

²⁸ *Ibidem*, 18.

²⁹ Helen Hunt Jackson, *Ramona*, trad. José Martí, La Habana: Ediciones Huracán: 1975, p. 30.

³⁰ Weber. *La frontera española, op.cit.*, p. 140.

En términos de Weber : Aunque las misiones habían sido la institución clave de la expansión de la frontera bajo el dominio de España, desde fines del siglo XVIII empezó su declinación, y su colapso completo tuvo lugar durante el México Independiente.³¹

Para entender la desintegración de las misiones de la frontera, se necesita contemplar las circunstancias peculiares de cada provincia. Comparada con la de California, por ejemplo, la secularización de las misiones en el decenio de 1820 en Arizona, Nuevo México y Texas avanzó con gran rapidez y sin causar graves trastornos en las economías locales.³²

Este recorrido somero de la relación entre las misiones jesuitas y franciscanas, era importante señalarlo para entender cómo el cine retoma este tema para referirlo al pasado hispánico de los Estados Unidos de Norteamérica como una construcción cultural de imágenes en un espacio determinado con características fundacionales que confieren identidad. En estos anuncios (figs. 35,36, 37, 39, 41, 42, 43) que corresponden a este capítulo, así como los que se encuentran seleccionados para los otros, tenemos en realce, la figura misionera.

De esta manera hacia principios del XX, las temáticas del cine hacen constante referencia a las huellas o raíces mexicanas a partir de la interpretación simbólica del conjunto arquitectónico del edificio religioso (misión) mediante la escenografía y su relación con los personajes protagónicos de estos temas, entendidos como padres, indios, hacendados, etc. El cine no crea la utopía pero la fortalece. En estos anuncios de cine, se representaba por lo general a los padres en estrecha vinculación con las familias de los hacendados así como de los indios, como un elemento de cohesión entre ambos grupos culturales convirtiéndose en su intermediario o interlocutor en la cotidianidad social. La visión de la herencia española es un todo formado a partir de la estrecha relación de los misioneros católicos de la época novohispana tamizado por la literatura, que se había encargado de propagar la idea de la estrecha vinculación de estos padres con los mexicanos con los españoles y con indios. Estos temas no sólo impactaron en el cine, sino también en la mercadotecnia propia de los Estados Unidos de principios de siglo XX, época de un *boom* comercial y de manufactura, que de hecho se conoce como

³¹ David J. Weber, *La frontera norte de México 1821-1846*, México: Editorial MAPFRE, 1992, p.100.

³² *Ibidem*, p.112.

vimos, como la etapa progresista, *en este sentido*, la publicidad cinematográfica interpretó las imágenes de la misión como el pasado hispano- mexicano de los Estados Unidos.

Como interpretación me refiero al resultado de un proceso en el cual intervinieron muchos factores. En primer término los que tienen que ver con la idea en sí que se quería transmitir a partir de la misión y en segundo, el que tiene que ver con la aplicación de los elementos estéticos en el anuncio de cine y en el cartel para tal fin. En los anuncios que hablan de este tema se aprecia la interrelación de estos dos aspectos que desarrollaré a partir de las piezas que integran el conjunto de la misión en los carteles: el “padre”, la arquitectura y los elementos decorativos.

La mayoría de las películas utilizadas para toda la investigación tienen que ver con la idea de la misión por lo que en este capítulo trato aquellas en las que el tema es abordado de manera específica y me referiré al resto de ellas, cuando el mismo se toque de manera incidental.

2.1.1 El “padre”

Observemos con atención la imagen de *The Two Brothers. In the Days of the Padres*” (fig.36). Vemos un grupo de personas con atuendos elegantes y en actitud festiva. Los personajes del primer plano, un hombre y una mujer, con atuendos de boda. Ella lleva un velo y flores en su cabeza o en sus brazos. Él porta un sombrero y chaqueta torera. Todos ya están afuera de la misión, de la cual vemos un muro con arcos y una cruz. Del otro lado, atrás de los personajes, aparece un gran árbol. Esta pequeña imagen encierra el simbolismo de un pasado regulado por la religión católica. En primer lugar por la referencia a México cuando esta zona le pertenecía, y sin embargo este símbolo arqueológico se pudiera prolongar para comprender su sentido, con la alusión a la misión como una ruina: “*hiding along the ruins of the old misión*”³³ así como a la ceremonia que tuvo lugar en la capilla de la vieja misión.

Visualmente no es una ruina, lo interesante del texto es que el edificio queda en segundo plano. Es decir, aunque todavía se celebraran ceremonias en el templo, lo que

³³ “*The Two Brothers.*” *Biograph Bulletin*, May 12, 1910. p.194.

llama la atención es que en la imagen lo relevante se sitúa extramuros. Ello hace alusión también a la importancia que tenían los alrededores del templo en las misiones, detalle que mencioné en el apartado anterior. El texto menciona al padre y a sus acólitos como presencias importantes, aunque no los vemos: "...appears in an intoxicated condition and foully ridicules the priests and acolytes as they enter the chapel of the old misión."³⁴ A partir del subtítulo del anuncio: "*In the Days of the Padres*", que como mencioné, resalta la estructura social que generó la misión en el *Southwest*, en la que se identifica a todo un sistema con la figura del "padre". Ésta, que aquí aparece implícita, sí aparece en otros anuncios como en la publicidad para *The Misión Wai*³⁵ (fig. 37) Es un anuncio compuesto por dos fotografías de la película. En la primera, vemos una masacre y en la segunda, vemos a dos padres con hábito franciscano a la entrada de la misión. Uno de ellos le da la bendición al hombre muerto sostenido por una mujer y el otro permanece a la entrada del recinto. Aquí no se especifica cual es la misión que aparece en el film, sin embargo pareciera ser también de California (en la fotografía sólo se ve la puerta de hierro forjado), dada la popularidad de las misiones de esta zona para el cine de estos años, como se verá líneas abajo.

La idea de aislar la figura del padre de un contexto religioso específico como lo podría ser el no identificar una religión particular en el discurso literario del anuncio, ni la orden en sí misma como lo relevante de la trama de la película, implica que ya no es importante el ritual religioso en sí mismo de manera lejana a la comunidad, sino la aceptación de los grupos sociales a la convivencia cercana con los hombres religiosos, y por otro lado que la representación de la secularización misma tiene relación directa con estos frailes cuya actividad consistía en mezclarse con los habitantes. Aquí se manifiesta, a nivel iconográfico, la herencia de los Colegios de Propaganda cuyo proyecto consistía -como mencioné al inicio- en ser frailes, no monjes, es decir, en no vivir aislados de la vida "común", así como encauzarse hacia otras clases sociales, ya que en sus inicios, su labor era únicamente para evangelizar a los indios. Para el Dr. Aurelio de los Reyes, esta iconografía se debe interpretar a la luz de este proyecto.³⁶ En

³⁴ *Idem.*

³⁵ *NYDM*, September 27, 1911, p.277.

³⁶ Esta idea fue acotada por el Dr. De los Reyes en las discusiones académicas que tuvimos acerca de este tema. Considero que el Colegio de Propaganda Fide en las misiones del Norte debe ser explorado

este sentido, la música también formaba parte del proyecto, y así lo muestra la imagen central en *The Trail of the lost Chord* (fig.41), en la que vemos al padre tocando el órgano. También, en *The Way of the World* (fig.39), vemos al padre jalando una cuerda para producir el tañido de las campanas, el sonido que aquí se simboliza, remite a la idea de sagrado. Las campanas de las espadañas encierran este sentido (fig. 40), no es el objeto en sí mismo. Paulatinamente el padre deja de ser religioso, para convertirse en un hombre con túnica, que pasa a la categoría de mito. A este respecto, conviene señalar la precisión que Roland Barthes hace del mito del padre en “La iconografía del abate Pierre”, al respecto señala: “Es una cabeza hermosa, que presenta claramente todos los signos del apostolado: “la mirada buena, el corte franciscano, la barba misionera y todo, completado por el gabán del cura-obrero y la vara del peregrino. De esta manera se encuentran juntas las cifras de la leyenda y las de la modernidad.”³⁷ Si observamos la actitud del padre en la segunda imagen de la fig. 37 y la comparamos con la que muestra en la imagen inferior izquierda de la fig. 41 podríamos decir que ambas escenas pertenecen a la misma película. La actitud de bendecir es la misma. No podemos dejar de mencionar que el anuncio referido muestra todo un circuito de las actividades del padre, especialmente el trato con los distintos sectores sociales, desde el hacendado (presuponemos), en la figura del cuadro central, hasta la incursión en diversos interiores como muestra el *still* de en medio a la derecha, en el cual el padre entra a la habitación privada de una casa, en la que hay una cama, una silla, ropa en desorden. Aparentemente, el religioso da la extremaunción a una mujer en una cama, al parecer moribunda. Junto a ella un hombre arrodillado, se deduce que su marido, con un niño. El misionero al tiempo que hace la señal de la bendición, carga a otro pequeño. Vemos, en este anuncio todo el discurso temático a partir de las imágenes en las cuales “el padre” tiene la pertenencia a la comunidad. Este factor presupone un sentido religioso dinámico y un tanto alejado de la idea de oración dentro de un recinto. Este análisis está dado con base en las imágenes, sin embargo, cuando leemos la sinopsis proporcionada por

con más atención para estudios posteriores especializados. Para el trabajo que presento, sólo lo abordo en términos muy generales y como referencia de un marco histórico necesario para delimitar mi objeto de estudio.

³⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 55.

American film Company³⁸, nos enteramos que la trama gira en torno a los dudas del padre quien tiene que hacer todo un proceso de conversión y al final se reencuentra. Aquí sí se menciona su ingreso a la orden franciscana, y se deduce que la representación de estas escenas es a propósito de esta orden religiosa específicamente como mencioné líneas arriba. La película muestra un flash back de su juventud, especialmente cuando iba a casarse. El cuadro de la izquierda es él, tocando el piano. También aclara que el título es de un poema y canción, escrito por A.A. Proctor y Arthur Sullivan.

Lo interesante de la representación de este ritual religioso, radica en la reproducción mimética de la gestualidad atribuida al religioso franciscano, como observamos en *El árbol de la familia franciscana* (fig.38). De la misma manera, el texto de Roland Barthes del abate Pierre podría remitirse a Gastón Méliès, en su interpretación “del padre” (fig. 43).

El padre siempre está vestido con la misma saya, es decir que aún sin especificar la orden a la que podría pertenecer el fraile, lo cual ha perdido importancia, tanto para las temáticas de las películas como para el mismo contexto social de principios de siglo XX, lo asumimos por el atuendo que contiene el símbolo en sí mismo que se remite a los primeros frailes franciscanos; según David Weber³⁹, de la comunidad fundada por Francisco Bernardone en 1209 conocido posteriormente como San Francisco de Asís (1182-1226), que habían hecho votos de no posesión de bienes privados ni comunales y que vivían de limosna. “Como los miembros de otras órdenes mendicantes, los frailes o hermanos, usaban la simple túnica y la capucha de un campesino italiano de la época”.

La utilización de esta saya⁴⁰, en cuanto a vestimenta, se aprecia claramente también en *El árbol de la familia franciscana*⁴¹ (fig. 38), de autor desconocido, que representa la

³⁸ The Trail of the Lost Chord: American Film Company:
<http://db.oic.id.uscb.edu.8090/4DACTION/www_ShowFilmDetail?filmID=699>
(Acceso enero 24, 2008)

³⁹ Weber, *La frontera española*, *op. cit.*, p.137.

⁴⁰ Aunque no puedo decir bajo ningún concepto que esta pintura fuera una influencia directa a nivel estético, ya que probablemente las reproducciones de las pinturas de los italianos como Giotto, sean mejor ejemplo, sí puedo señalar la conexión ideológica por el estrecho vínculo entre las misiones del norte y las de la Sierra Gorda. La túnica tiene una historia en la que se muestra que ha sido usada por diferentes personajes, religiosos y laicos, nobles y plebeyos, según el caso. Lo que importa para este trabajo es el significado visual que adquirió en relación a los padres franciscanos.

⁴¹ El título de la pintura fue tomado de Martín J. Morgado, *op. cit.*

trayectoria de los misioneros en la Nueva España, así como sus ideas que quedan plasmados en la gran pintura. De la misma manera tenemos que todos los “padres” aquí representados se sujetan la saya con el cordón franciscano. Este elemento es parte de la iconografía franciscana que simboliza pobreza, obediencia y humildad.

Dentro de este campo temático también podría citar *The Rose of California*⁴² de 1912 (fig.24), de la cual hablé en el capítulo precedente, como otro anuncio cuya publicidad resalta la figura del “padre” de manera predominante. *Moving Picture News* publica un anuncio compuesto por varios *stills* de escenas de la película. Son cuatro fotografías en las que vemos resalta la figura del padre de la joven, así como la del religioso. Este último porta su hábito, del que hablamos, el cual es el mismo en todas las películas, dónde los padres intervienen. La larga túnica franciscana atada a la cintura con el grueso cordón. Aunque no he encontrado la sinopsis de la película, por las imágenes vemos que el “padre” es una figura de mediación entre la hija y el amado. Es una deducción, si bien por la lectura de la imagen así como por lo común de la trama, pues ya en *Ramona*, la autora nos habla de la confianza profunda que la señora Moreno le tiene al sacerdote, ya que como confidente a lo largo de los años, conoce todos los secretos “oscuros” de la familia. Las figuras de los “padres” se vuelven personajes importantes por sí mismos.

Una película de Méliès, de 1911, *The Mission Father* (fig.42) también se anunció en *The New York Dramatic Mirror* con una fotografía en la cual vemos al “padre” caminando a un lado de los arcos de una misión. Al fondo se ve la torre y la espadaña.

El tema de esta película es la figura del “padre” como un hombre sacrificado y heroico. Se trata del padre Ernesto quien condena la actitud de un noble español, don Hernando hacia un esclavo. El noble enferma de viruela y queda al cuidado del padre Ernesto, quien enferma al tiempo que el español se salva. El esclavo se enfurece y jura vengarse. Cuando está a punto de herir a don Hernando, éste cae arrodillado en oración, y en ese momento el esclavo se da cuenta de que el sacrificio del padre Ernesto fue su vida para lograr la salvación del alma de Hernando. Visualmente, no podemos inferir esta complicada trama. Es preciso señalar en este momento que no todos los anuncios ni las reseñas de las películas hablan específicamente de una misión en la cual se desarrolla la trama, salvo casos particulares. Algunas veces, los edificios sólo se infieren, como en

⁴² “*The Rose of California*.” *MPN*, February 10, 1912, Vol. 5, p.17.

The Trail of the Lost Chord, que in saber específicamente a cuál misión hace referencia, por el paisaje en el que se encuentra, bien podrían ser también de la zona de California, San Buenaventura o la misma Santa Bárbara, pues ambas tienen la misma estructura de las torres. La estructura del edificio de la imagen del extremo superior de la derecha es muy semejante a la de San Luis Obispo de Tolosa.

Así como la idea de los religiosos de la misión tiene que ver con la vida paralela al resto de la población, dentro de la ficción que representan las temáticas del *Southwest*, encontramos la referencia a la misión y al “padre” en temáticas menos convencionales pero que llenaron la idea de la vida del suroeste. Me refiero a la vida del *saloon* que tiene que ver con el trabajo de las mujeres como cantantes y la prostitución implícita de estos lugares que trataré en el capítulo de la mujer. En esta línea, un anuncio para *Reel Life* de 1914, *The Bells of Austi*,⁴³ en la sinopsis que se encuentra entre páginas, se identifica como “A Two Reel Domino Drama of the California Mission County”. Allí también encontramos en el elenco, al personaje del Padre Cortez. “*Temptation scene in the Bell of Austi*” (fig.102. La reseña menciona la misión de Austi, la cual puede ser ficticia, ya que no existe un lugar con ese nombre, lo interesante resulta de la trama, en la cual una caravana lleva objetos valiosos de la misión, entre ellos muebles, el altar, cálices de oro, manteles, etc. En este momento la presencia del padre es fundamental, pues quien llama a los habitantes de la misión para defender y atacar a Pedro, ya que éste personaje es quién intenta el robo

En términos generales podría decirse que el énfasis en la figura del religioso ayudó a reforzar la idea polarizada que sostiene que “los nativos americanos vivían en un mundo de mito y leyenda, en tanto que los europeos habitaban un mundo de racionalidad y fe religiosa bien fincada. Lo cierto es que cada uno de esos mundos contenía elementos de lo mítico y racional, pero que no armonizaban uno con otro.”⁴⁴

Estas imágenes muestran diferentes aspectos de la vida ordinaria de los habitantes de una población, de la cual forman parte los misioneros. El “padre” no sólo se encuentra en la misión, sino que se integra en los diferentes escenarios de los pobladores, niños, campesinos, matrimonios, muerte y romances. La novela *Ramona*, por ejemplo, da

⁴³ “*The Bells of Austi.*” *RL*, Vol.III, No. 26, March 14, 1914, p. *Nine*.

⁴⁴ Weber, *La frontera española*, *op. cit.*, p.45

prioridad a la figura del “padre”⁴⁵ a lo largo de toda la trama. Desde el inicio con la boda de tres días de la Sra. Moreno en la Misión de Santa Bárbara, y posteriormente con la presencia del franciscano, el padre Salvatierra cuya figura será indispensable en la vida de la hacienda: para los peones, para la conciencia de la Sra. Moreno, para la paz del alma de Ramona.

Desde el inicio de este capítulo, he hablado de la misión como contexto histórico para enfocar el sentido de lo mexicano en la iconografía de la misión. He aislado al padre, y ahora completo este símbolo con el de la recreación del espacio arquitectónico que presentan los anuncios y los carteles de las películas. La arquitectura en sí misma, es una creación espacial, yo me referiré a la doble representación de la misma. Es decir, la que puede ser como el marco de fondo de la película, o la creada escenográficamente para el mismo fin. Me refiero a doble, porque hablaré de la primera representación para situar el contexto y el fundamento de la que para este tema importa, que es la imagen que se muestra en el *still*, o bien a partir de la imagen literaria. Por lo que antes de entrar al tema de la creación de la escenografía para las películas de misiones, hablaré del concepto de arquitectura misional como un contenedor de la estructura mítica de la misión.

De esta manera, la idea arquitectónica en sí misma se transforma en propuesta conceptual, ya que el romanticismo del *Southwest* norteamericano fue una invención que coincidía no sólo con el auge de la antropología de la zona entre 1900 y 1930⁴⁶, sino con el nacimiento del cine, el cual también retomó lo dado por la imagen fotográfica. Según Fowler, tal interés se dio como una respuesta a la rivalidad entre las instituciones del Este y del Oeste. Uno de los más interesados en la difusión del mito del Oeste es Charles Lummis (1859-1928), quién provenía de una familia metodista y que estudió en la Universidad de Harvard, aunque nunca obtuvo ningún grado, después de educarse con tutores privados. Lo importante de este personaje en el capítulo que desarrollo es el papel que se dio él mismo como promotor del *Southwest* especialmente del área de California. Resulta notoria su influencia, junto con la de otros escritores, ya que muchas de las temáticas del suroeste así como de la frontera, sólo se ubican en esta zona, pero

⁴⁵ Ver capítulo IV. “El padre Salvatierra”. Helen Hunt Jackson, *op. cit.*

⁴⁶ Ver Don D. Fowler, *op. cit.*

más significativo aún que la simple circunscripción territorial, se da en la intención de articular las misiones franciscanas californianas como las contenedoras del mito que jugaba con los indios, los padres y los españoles en una convivencia idealizada. Con una visión menos crítica, Jesse Lerner se refiere a él como promotor de reformas a favor de los nativos americanos y como defensor de la preservación de las misiones franciscanas de California.⁴⁷

En *Ramona* tenemos la orientación idealizada:

Aquella vida serena de nuestros viejos solares campesinos; aquella familia amorosísima, agrupada, como los retoños al tronco del plátano, junto a la madre criada en la fe de la iglesia; aquellos franciscanos venerables, por cuya enérgica virtud pudo levantarse, con la fortaleza de los robles una religión desfallecida; aquel manso infortunio de los indios, sumisos, laboriosos y discretos; y luego la catástrofe brutal de la invasión, la llamarada de la rebeldía, la angustia de la fuga, el frío final de la muerte, sin que se extinga el sol ni palidezca el cielo, viven en estas páginas como si los tuviéramos ante los ojos. Resplandece el paisaje...⁴⁸

En 1914 *The New York Dramatic Mirror* promueve *The Coming of the Padres*, aunque este anuncio no tiene fotografía, el texto nos aclara: *An historical drama depicting the founding of the Santa Barbara Mission.*⁴⁹ El mito de la misión, presenta una estructura no sólo en cuanto a la interacción de los elementos iconográficos e históricos de los que he hablado hasta ahora, sino también en cuanto a la re-ubicación de modelos europeos en un contexto social diferente, en este caso, la arquitectura religiosa, así como los nombres que llevan estos edificios, que ya encierran en una carga simbólica muy sólida. No en vano, Santa Bárbara es una de las patronas de los arquitectos y su figura es un mito en sí mismo. Bárbara, ligada al símbolo de la luz, debido a su belleza, y a que permaneció encerrada en una torre, por órdenes de su padre, se dedicó a estudiar artes liberales, la geometría, entre ellas. Bárbara ordena a unos albañoles, la construcción de una ventana que sería la tercera (Trinidad en la iconografía cristiana), la cual dejaría pasar la luz. El padre mismo, a su regreso la decapitó. Según Pedro Azara la iconografía de Bárbara se ordena de tres maneras: “Bárbara en el exterior de la torre en obras; Bárbara

⁴⁷ Jesse Lerner, “Charles Fletcher Lummis en Chihuahua”, *Alquimia*, año 8, num.22. septiembre-diciembre 2004.

⁴⁸ Helen Hunt Jackson, *op. cit.*, p.10.

⁴⁹ *NYDM*, March 4, 1914, p.36.

enclaustrada en su interior; Bárbara portando la maqueta de la torre”.⁵⁰ Es importante señalar que no estoy generalizando la arquitectura misional, ya que los modelos arquitectónicos, así como los decorados interiores son diferentes según la región, por ejemplo las misiones de Nuevo México son diferentes. Menciono esta peculiaridad de Santa Bárbara por la importancia que reviste y la referencia constante en la literatura y en los anuncios.

Santa Bárbara es la llamada *Queen of Missions* según Roger G. Kennedy⁵¹, fundada en 1786, fue completada en 1820 de acuerdo a una edición española del manual de Vitruvio. Después de la secularización, esta misión quedó al cuidado de los padres franciscanos como escuela, seminario y hospicio. La novela de *Ramona*, de la que hablo a detalle líneas abajo, hace referencia tanto a la misión como al colegio. Lo que muestra que era un punto de referencia popular, por lo que en el inciso de la arquitectura del cine hablo con más detalle de la utilización de la arquitectura de las misiones como modelos para la cinematografía. *Ramona* aportó una historia y una temática casi fundacional en la formación del mito de la misión, como menciono en el siguiente apartado.

En *The Way of the World* (fig. 39), sólo vemos al padre cuando ejerce una actividad de llamado a los habitantes para congregarse en una actividad religiosa como mencioné anteriormente. Este anuncio presenta una reseña muy detallada, como se ha visto, conforme transcurren los años, los textos largos se van dejando. La sola imagen de esta película es claramente alusiva. El padre que en su tradicional hábito toca una de las tres campanas de la torre de la misión de San Gabriel sería suficiente para deducir la importancia del tema, sin embargo el largo texto que Griffith ofrece enfatiza la idea que dejó la misión en la época, para unirla al contexto americano. Aclara que se trata de una película que muestra la pérdida que ha sufrido el mundo de las enseñanzas de Cristo. También es peculiar que la forma del discurso pareciera más evangélico que católico pues en todo el texto se desarrolla la oposición entre la moral y lo pagano, sin embargo sí tiene cierta armonía con el discurso nacional norteamericano, más que religioso, en este sentido, la misión reinterpreta la transmisión de ciertos valores morales. En esta

⁵⁰ Pedro Azara, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 230-235.

⁵¹ Roger G. Kennedy, *Misión. The History and Architecture of the missions of North America*, Boston-Nueva York: Houghton Mifflin Company, 1993, p.174.

retórica, destaca también la alusión a la mujer, en sus comparaciones con María Magdalena, lo cual resulta muy simpático. Esta película de Griffith enfatiza la importancia de que “el padre” traspase los muros de la misión para moverse entre los miembros de la comunidad. Ya que están dos padres, uno viejo y un joven, será éste último quien salga de la misión. Actividad que el joven fraile realiza sin el “hábito”, por lo que se vuelve vulnerable y sufre rechazo y maltrato. Durante el desarrollo de esta película la escena del tañir de las campanas es recurrente y acompaña a la estructura circular de la misma, como la cataloga Eillen Bowser⁵²

La misión de San Gabriel también localizada en California, fue fundada en 1771. Secularizada en 1834. De 1859 a 1908 dio un servicio religioso independiente. Esta misión junto con San Buenaventura y Santa Bárbara eran las únicas que se encontraban todavía en funciones al final del siglo XIX.

A nivel iconográfico, *The Way of the World* destaca además de la figura del padre, la de las campanas, que mencioné líneas arriba a propósito de la idea de sonido, las veremos como un referente visual de diversos significados religiosos, desde festivos hasta fatídicos. Este es un símbolo inequívoco, ya que:

El campanario de la misión de la Alta California adopta diversas formas, desde la estructura de madera más sencilla de dos pies derechos con un travesaño hasta la torre de tres cuerpos. Las estructuras sencillas de madera siguieron cumpliendo su función en muchos de los templos hasta el final del período misional como en San Juan bautista, San Rafael y San Miguel Arcángel. ...La espadaña fue la solución más completa en la Alta California; en la mayoría de los casos está coronada la fachada a manera de imafrente con perforaciones en forma de arco en los cuales se colocaban las campanas. En el templo de San Francisco de Asís, en lugar de perforaciones se tienen tres nichos bajo el nivel de la cubierta. En San Gabriel la disposición es distinta con una espadaña en la fachada lateral del templo en el extremo del presbiterio...⁵³

La primera iglesia de San Buenaventura fue construida en 1782, en 1791 sufrió un incendio. En 1806 se construyó otra iglesia que se dañó por un terremoto. Volvió a entrar en funciones en 1862.

⁵² Eileen Bowser, *The Griffith Project: Vol. IV (Films produced in 1910)*, CP: Le Giornate de Cinema Muto British Film Institute: 2000, p.66.

⁵³ Catherine Ettinger, *op. cit.*, p.122.

2.1.2 La misión como una moda

Tras un siglo de olvido y ostracismo, la arquitectura de la misión ha sido recibida en la familia americana, ha llegado a ser parte nuestra; esta nueva vieja sangre, mezclada con la tradición puritana, ha producido en California, durante los últimos veinte años, quizá a la hija más encantadora de nuestra arquitectura: una hija con la vigorosa constitución del norte y los ojos adormecedores y el color de las orquídeas del viejo México⁵⁴

El cine de principios del siglo XX fue también un campo propicio para proponer modas, ya fuera a partir de la recreación, cuando se referían las tramas a momentos históricos, o bien simplemente a proponer pautas para el desarrollo de nuevas ideas. El fenómeno de la moda, si bien responde a un proceso social que asimila cambios culturales y económicos, el cine de estos años a través de la imagen en movimiento y de la fotografía de los carteles recrea y señala guías estilísticas importantes como parte de un proceso cultural activo.

En esta dinámica las pautas que se marcaron como modelos a seguir se dieron a partir del diseño de los edificios así como de todos los elementos que integraban la atmósfera de la película, atuendos, y objetos decorativos.

La gente, sobre todo las mujeres ven cosas bellas en la escena y deciden duplicarlas en sus casas. Vienen al escenario a tomar lecciones de buen gusto, y si yo puedo participar en eso, si una sola persona ve cada noche algo en mis decorados que estimula su interés por la belleza, me consideraré inmensamente feliz.⁵⁵

Esta declaración fue hecha por el arquitecto Joseph Urban en 1920, tan sólo algunos años después de la exposición del cine a la sociedad, lo cual resulta muy interesante ya que muestra que se percibía su influencia en la vida cotidiana a través de todos los elementos que mostraba la pantalla. En este caso será el *Misión Style*, construido ideológicamente a partir de una visión romántica que hace una correspondencia entre el exterior de los edificios y las fachadas de las casas con los interiores, en la búsqueda de un pasado histórico como herramienta para hablar de integración en términos de nación, basado en la diferencia. Un planteamiento que a partir del cine sonoro perdió representación y sólo quedó en la mayoría de los casos, el de diferencia y la exclusión.

⁵⁴ Atribuido al arquitecto T.E. Tallmadge en 1927, autor de *The History of Architecture in America since 1780*, cit. por Juan Antonio Ramírez en *La arquitectura y el cine, La arquitectura en el cine. Hollywood la Edad de Oro*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 219.

⁵⁵ Joseph Urban para el *Sunday World*, 18 de enero de 1920, cit. por Juan Antonio Ramírez, *op.ct.* p.31.

Las primeras películas, cuya temática es el *Southwest* norteamericano son evidencia de la visión minuciosa de los artistas que participaron en la elaboración de los sets cinematográficos. Plasmaron un estudio detallado de la época que querían lograr mediante el diseño de la arquitectura y el paisaje, como vemos con los anuncios que presento, casi todos anteriores a 1920; sin embargo, la mayoría de los textos de estudios de cine hablan de este estilo a partir del período del cine sonoro, o simplemente haciendo referencia a aquellas producciones más conocidas, tales como *The Mask of Zorro* con Douglas Fairbanks de 1920 o la más famosa *Ramona*⁵⁶ de 1936 cuyo director artística Duncan Cramer “construyó la consabida hacienda con materiales encontrados en el lugar real y usando indios nativos como obreros; las tejas estaban hechas a mano, la carpintería estructural ensamblada a espiga, etc. En cuanto al paisaje circundante, fue modificado usando sólo flora típica del período correspondiente”.⁵⁷

Como hemos visto, hacia 1936⁵⁸ *Ramona* era más que conocida. De hecho, la visión romántico-histórica de las misiones se consolidó a través de la literatura y del cine gracias a *Ramona*,⁵⁹ la novela de Helen Hunt Jackson, publicada en 1884.

Ramona es el resultado de la ruta que la escritora realizó en California como encargada de dar a conocer un informe sobre la situación de los indios y de las misiones del Southwest. Trabajo que le fue encomendado en 1882 por el Departamento del Interior, su informe de 53 páginas estuvo completo en 1883.

By 1893 it had sold over eighty thousand copies. The story of the star-crossed halfwhite, half-Mission Indian Ramona, her Indian husband Felipe, and their travails in Anglo-dominated California was meant to generate sympathy for the Mission Indians and the disappearing Spanish way of life. Instead Ramona became the canonical text for a romantic, mythical, mission-period Arcadia, an enchanted place and time, “a garden of earthly dellight which in truth had never existed with such sensuousness and imaginative fullness,” as Jackson has painted it.⁶⁰

Ramona fue el dirigible que propició el fenómeno del *Misión revival*, una moda de fines del siglo XIX y principios del XX en la que se vio a los indios como objetos de decoración y se idealizó a los “padres” en cuanto a su labor misional, figura de la que

⁵⁶ En el siguiente capítulo, a manera de nota señalo las diferentes versiones de esta película. La que yo tomo para este trabajo es la primera, la de 1910.

⁵⁷ E. Turnbladh, cit. por Juan Antonio Ramírez, *op. cit.* p. 221.

⁵⁸ Esta producción era la tercera película. También hubo una obra de teatro y una opereta.

⁵⁹ Helen Hunt Jackson, *ibidem*.

⁶⁰ Fowler, *op. cit.*, p. 250.

hablé líneas arriba, misma que desapareció, según la visión de la autora, con la cruenta guerra México-Norteamericana de 1846. Si a la escritora le interesaba la denuncia social, su estilo meloso o “coloreado” como lo definió Martí⁶¹ y de adjetivos excesivos - como el de cualquier novela de la frontera- lo que logró fue impulsar a nivel popular la curiosidad por conocer la zona, lo cual derivó en el incremento del turismo, así como el interés de otros estudiosos. En este contexto las películas y su publicidad también participan. Producen un deseo social por contener el pasado a través de una expresión tangible, la moda, que se manifiesta entonces, en el auge del estilo misión en la arquitectura doméstica y de edificios públicos, en la decoración y en el atuendo.

Si bien no están señaladas específicamente las misiones en el anuncio de 1910, el cual uso para este trabajo, resulta necesario mencionar la ruta que la novela propone, ya que fue determinante para la explosión de esta moda cuya influencia se verá también en otras películas, como mencioné en el inciso del padre. En el texto de la misma:

The Biograph Company made the journey to Camulus, Ventura County, California, where were found the identical locations and buildings wherein Mrs. Jackson placed her characters. The house wherein Ramona lived with its vine-clad verandas; the inner court, which is a veritable paradise, the little chapel amid the trees, the huge cross and the bells from old Spain...⁶²

El extraer estos ejemplos de misiones directamente del texto literario, aunque conlleva un riesgo de caer en errores involuntarios, me sirve para hacer una analogía en cuanto a dos discursos que llegan a unirse de manera familiar en la mente del espectador. Es decir, una novela que hizo época fue fácilmente retomada por D.W. Griffith y con el precedente de la ansiedad y curiosidad generada por la novela, repercutió en un estilo popular hasta nuestros días. Cabe mencionar que la moda de la misión dejó de ser exclusiva de *Ramona* para tener su propia autonomía simbólica.

Helen Hunt Jackson ubica la hacienda en su texto en tierras que pertenecieron a las misiones de San Buenaventura y San Fernando, a lo que después sólo llama el Valle de San Fernando. Asimismo la región de San Diego a donde pertenecen los indios de

⁶¹ José Martí coincidió con Helen Hunt Jackson en 1881 cuando él fijó su residencia en los Estados Unidos. Traduce *Ramona* para su publicación en América latina que se da a conocer en 1887, dos años después de la muerte de la escritora.

⁶² “*Ramona.*” *Biograph Bulletin*, May 23, 1910.

Temecula. Los poblados a los que mayor referencia hace son San Jacinto,⁶³ San Bernardino y San Pascual.⁶⁴ Con importancia, alude a la misión de Santa Bárbara, como parte del escenario literario de *Ramona*⁶⁵ ya que La señora Moreno se casó en esta misión y la celebración de la boda duró tres días. También hace referencia a la Misión de San Gabriel,⁶⁶ a la Misión de San Luis Rey, y a la Misión de San Diego.

Como un elemento de reafirmación a lo largo del texto siempre señala en general, a las misiones de los franciscanos con alusiones al padre Junípero,⁶⁷ así como a los Colegios de Santa Inés y de Santa Bárbara: "...dice que las misiones eran como palacios, y había en cada una indios por miles; dice que había muchos miles de indios, todos tranquilos y contentos"⁶⁸,

Debido a que ni el trabajo de investigación de Helen Hunt Jackson acerca de las misiones, ni la novela repercutieron en la mejoría de la zona, Charles Lummis a quien mencioné líneas arriba, retomó la causa y apoyó en estos años al llamado Landmark Club desde su posición de editorialista de *Los Angeles Times*. El Club era una organización dedicada a la preservación de las misiones, en especial San Diego, San Juan Capistrano, San Fernando y Pala una asistencia de San Luis Rey. El impulso que la organización generó, también influyó en el *revival* del *Misión architectural style*.

En este mismo año (1893) La Exposición Colombina de Chicago⁶⁹ nombró al pabellón de *California: Misión Style*:

Muchas casas son de estilo español renacentista –"estilo misión" con tejados casi planos y tejas rojas, pequeñas torres redondas coronadas por cúpulas hispanomoriscas y galerías con arcadas como claustros franciscanos del siglo pasado. Otras mezclan lo colonial con el estilo mexicano imitando la construcción más áspera del adobe.⁷⁰

Resulta muy interesante el hecho de que la fascinación por "lo mexicano" se acrecentara de esta manera cuando casi cuarenta años antes en *Ramona* se describía

⁶³ Jackson, *ibidem* p. 353.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 289.

⁶⁵ *Ibidem*, p.31.

⁶⁶ *Ibidem*, p.264.

⁶⁷ Se refiere al padre Junípero Serra.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 263

⁶⁹ Esta exposición fue llamada así en honor a Cristóbal Colón.

⁷⁰ Palabras de Jules Huret (periodista francés conocido como el inventor del reportaje periodístico 1853-1915) en 1904. Cit. por Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p.219.

este mismo estilo: “La casa era de adobe y baja, con un colgadizo ancho a los tres lados del patio y otro todavía más espacioso en el frente, que miraba al sur”.⁷¹

Es decir, cuando la mirada social gira hacia algún ángulo preciso, ésta encierra actitudes sociales y políticas que no se pueden soslayar. Si Juan Antonio Ramírez señala que el cine de Hollywood proporciona una plataforma tan inédita como interesante para apreciar los grandes debates arquitectónicos en la primera mitad del siglo XX,⁷² yo añadiría también que, el fenómeno que el cine norteamericano refleja en cuanto a moda, implica un impacto de cohesión cultural, por supuesto política también.⁷³

Fue el cine el medio por el cual se propulsó la moda “a lo mexicano”, aunque no únicamente, puesto que el tema de lo mexicano se incluía dentro de muchos otros. Sin embargo, a partir de las fotografías se aprecia el tiempo que se dedicó a reproducir con gran detalle las estructuras de la misión. En algunos casos, las fotografías no muestran todo el trabajo, como es el caso de la mencionada *The Two Brothers In The Days of The Padres*, no obstante, aunque las líneas arquitectónicas que podemos observar, son simples, sí podemos identificar plenamente el edificio como un recinto religioso de gran tamaño, en el que las arcadas y los detalles de la fachada, tienen sentido armónico.

De acuerdo a la sinopsis de la película que el anuncio presenta, la misión es ya una ruina hacia la época en la que la trama se ubica, aunque no se especifica exactamente la fecha, lo que se rescata es la ascendencia de la nobleza española de los protagonistas. De acuerdo entonces a la fotografía y la alusión a la *Red Rose of Capistran*, probablemente se refiere a la misión de San Juan Capistrano, una de las misiones de California fundada por el padre Junípero Serra en 1770. Esta misión acababa de ser remodelada (1890) por lo que es interesante el toque de romanticismo que se le da al texto al afirmar que ya estaba en ruinas, lo cual tiene un doble sentido, por un lado histórico puesto que ubica a la película en el pasado, aunque no tan lejano, cuando efectivamente se encontraban destruidas estas misiones, y por otro lado la imagen

⁷¹ Jackson, *Ibidem*, p. 26

⁷² J.A. Ramírez, *op. cit.*, p. 13.

⁷³ Es pertinente aclarar que hacia los inicios de la industria del cine en Norteamérica hay pocos registros de los arquitectos que participaron en las películas. Se puede encontrar a Joseph Urban, Antón Grot William Cameron Menzies, el primero en ser reconocido como director de arte, a Ben Carré y a Cedric Gibbons, entre otros. Muchos de ellos venidos de Europa, sus intervenciones en el cine americano datan a partir de 1920. Existen registros de Antón Grot en 1913 para Lubin Film Company.

muestra un edificio en pie, es decir el edificio conserva su presencia y su solidez, aunque pertenezca al pasado.

La arquitectura para el cine empezó de manera mucho más elaborada. El escenario teatral básicamente estaba formado por telones pintados, no eran necesarias las construcciones tridimensionales. W.C. Menzies: "Es cierto que los principales problemas del diseñador de teatro son la forma y el color, mientras que quienes diseñan para el cine tienen que ocuparse de la forma, de la composición según el punto de vista y de la disposición de los objetos, figuras y masas arquitectónicas."⁷⁴

La arquitectura para el cine con temas relacionados a la misión tiene fuerte influencia de la pintura de las misiones realizada por artistas como Alexander F. Harmer (1856-1925), cuyas obras de misiones fueron vistas y muy conocidas, tales como *Festival, Santa Barbara Misión* de 1892, en la cual tanto la misión como los personajes están realizados con gran detalle. Otro artista que influyó de manera definitiva para el auge de la moda del estilo misión es Henry Chapman Ford (1828-1894) quién en 1883 publicó *Etchings of the Franciscan Missions of California* y para completar la vinculación de la que hablo, presenta en 1893, en la misma Exposición de Chicago, estas obras.

En 1913 el público tiene oportunidad de ver otra película cuyo tema también está enmarcado por el mito de la misión. Se trata de *The Rose of San Juan*, situada hacia 1850 que establece su escenario en la Misión de Dolores.

La Misión que se conoce como de Dolores es la Misión de San Francisco de Asís fundada en 1776, la iglesia fue construida entre 1782 y 1791. Así, con seguridad la película se refiere a esta misión, aunque vemos que la reseña nos señala un pueblo, el de San Juan, que puede tener que ver con la parte de ficción al situar la acción sin embargo, sí afirma: "...Because the setting is in California itself the same lovely valleys and mountains, the same picturesque, as in which incidents portrayed actually occurred sixty years ago..."⁷⁵.

En 1918, *Motography* publica un artículo acerca del lanzamiento de una película dirigida por Thomas Mills de *Vitagraph* que muestra la misión de San Fernando: "San

⁷⁴ J.A. Ramírez, *op.cit.*, p.55.

⁷⁵ "The Rose of San Juan." *Reel Life*, No. 13, Vol. III, December 13, 1913, p.4

Fernando Misión, one of the most famous and most visited spots in several scenes in “An American Live Wire”.⁷⁶

Uno de los temas favoritos relacionados con la desacralización de las misiones, fue el del Álamo, conocido como el Immortal, por su doble función de símbolo religioso y militar. En 1911 se puso en circulación una nueva publicación *The Motion Picture Story Magazine*⁷⁷, una propuesta interesante de promoción de cine a través de la literatura. Una especie de suplemento literario enfocado a las películas ya que contenía los relatos de las historias dramatizadas, ilustradas con fotografías de los actores que habían participado en las respectivas películas. Estas historias también formaron parte de un fenómeno de promoción puesto que estuvieron patrocinadas por los productores de películas. Una de las primeras historias que retoma esta publicación fue *The Immortal Alamo* de John Elleridge Chandos, como autor del texto.

Este discurso literario aunado a las fotografías también tiene una lectura especial, puesto que establece mayor distancia con la producción fílmica. La parte literaria tiene un ritmo poético enfatizado con los diálogos llenos de imágenes estereotípicas tales como “I have a good reason to hate Santa Anna. He is destroying the independence we rested from Spain with a view to making himself dictator and conveying Mexican claims this side to the Rio Grande to your Government for the millions he expects to personally appropriate.”⁷⁸

El texto toma seis fotografías de las escenas de la película, como puede corroborarse con la publicada en *The New York Dramatic Mirror* de 1911 (fig. 49) que es la misma publicada por *Motion Picture Story Magazine*.⁷⁹ Estas imágenes son fotografías de la escenografía realizada para la película. En este momento sí se aprecia que “el cine está casi exclusivamente dominado por la mente arquitectónica o por la mente educada arquitectónicamente. Aunque había pintores, ilustradores o escenógrafos teatrales todos debieron someterse a la disciplina de los constructores”⁸⁰

Para lograr este trabajo, se reprodujo, de acuerdo a la fotografía, una portada estilo barroco salomónico de la misión centrada en el primer cuerpo en la cual resalta el arco

⁷⁶ *Motography*, Vol.19 Jan-June, 1918, p.419.

⁷⁷ Publicada por The motion Picture Store Publishing Company, Vol. I, February, 1911.

⁷⁸ *The Motion Picture Story Magazine*, Vol.I, No.5, June 1911, p.78.

⁷⁹ *The Motion Picture Story Magazine*, Vol.I, No.5, June 1911, p.80.

⁸⁰ J.A. Ramírez, *op. cit.*, p.45

de herradura; bajo el mismo, la puerta a cuyos lados vemos los dos nichos flanqueados por las columnas apoyadas sobre grandes bases, son en la parte superior de orden salomónico con capiteles corintios. La primera parte del fuste la columna es estriada (dórico o jónico) si acaso sugieren una entrada monumental, no se pierde de vista que la arquitectura es de un barroco sobrio, si acaso el mayor adorno es la clave del arco y la decoración de la parte que corresponde al diseño de herradura.

Podemos distinguir dos niveles de significado en esta imagen. Al estar los nichos vacíos, la lectura es que el concepto de sagrado del recinto ha quedado atrás. Su utilización no sólo implica la desacralización como fin para lograr las tomas de la película, sino que hay hasta cierta permisividad que justifica la muerte, es decir en las batallas, en cualquier batalla, la gente, los soldados, los combatientes mueren, y todo esto tiene lugar ahora en lo que fue un recinto religioso. Aún así, hacia 1911 cuando la película es rodada, el edificio es sólo eso, un edificio histórico. Cuando es utilizado por el cine, se reactiva su pasado, cierto pasado y se re-ubica como símbolo de batalla. Es decir, la estética del cine que se proyecta en la publicidad cinematográfica le da un valor específico de sentido, en este caso, el pasado “real”, si se le puede llamar así, deja de tener su propio significado, para acceder a uno nuevo, el que los nuevos lenguajes del siglo XX, le confieren.

Es así que la utilización de los edificios en el discurso del cine tiene un doble significado, al que ayuda también la reconstrucción y construcción de los escenarios, la propuesta de vestuario, gesticulaciones, actores, etc. Como diría Ramírez, “los tipos y los espacios deben armonizar, reforzarse mutuamente, ser como los elementos complementarios que contribuyen a lograr una poderosa impresión emocional”.⁸¹ El Álamo tenía su propia historia:

Las cinco misiones de piedra situadas en San Antonio y a su alrededor, habían sido en otro tiempo las más prósperas del Texas español. Al tiempo de la Independencia habían sido secularizadas parcialmente, casi no tenían neófitos y las atendía un solo franciscano. Más cerca de la ciudad y justo al otro lado del río estaba la Misión de san Antonio de Valero, hoy más conocida como Álamo. En 1793 fue totalmente secularizada y sus comulgantes fueron absorbidos por la parroquia de la ciudad. De 1801 a 1825 las viejas construcciones de esta antigua misión sirvieron como campamento de soldados y de sus familias asignados a una unidad de caballería, la Flying Company de San José y Santiago del Álamo de Parras. De esta población el edificio tomó su nombre. Después de que la caballería abandonó Álamo en 1825 siguió deteriorándose, a tal grado que los

⁸¹ Ramírez, *ibidem*. p.61.

mexicanos-texanos y los norteamericanos que murieron defendiéndolo en 1836, al parecer nunca se enteraron de que se habían refugiado tras los muros de una antigua misión.⁸²

La misión también queda relacionada entonces a la representación de la muerte. Los “padres” intervienen en ella porque tienen un papel mediador, la muerte de los indios, de los niños, de las mujeres, etc. Cuando son centros de batalla, todo se explica y representa en términos de lucha social. Las fotografías *The Death of the Mexican* (fig.48) y *None Remained Save a Few Children and Women* (fig.47) son un ejemplo de ello. De la idea de la muerte en relación a la figura masculina hablo en el último capítulo de este trabajo.

La importancia del Álamo, así como del resto de la publicidad cuyo tema es la misión, no es sino el refrendo de la intención de la propaganda a través de dos estructuras sociales fundamentales que permanecen como símbolos en casi todas las sociedades del mundo, por un lado el símbolo religioso y por el otro el militar.

El primero, en este caso, aglutina –como menciono al inicio de este capítulo- no sólo a los padres en su misión evangélica, sino al grupo social de nativos, mestizos y religiosos en convivencia cotidiana,

El Álamo representa uno de los grandes mitos por sí mismo, en palabras de Weber “more ink than blood has been spilled over the Texas Revolution”,⁸³ es una historia que tiene un sentido particular tanto para norteamericanos como para los mexicanos. Por estas fotografías podemos ver que esta película tuvo mucho trabajo artístico, “hacia 1915 todos los decorados se hacían de madera recubierta con un lienzo espeso para evitar los movimientos del viento. Tras un acabado con estuco los pintores daban el toque que permitía imitar cualquier material”⁸⁴ Estos personajes transmitirían otro discurso si no se encontraran en este interior en el cual es obvia la intervención arquitectónica en el diseño de las balaustradas, escalinatas, el recubrimiento de las paredes, así como el arco que se aprecia al fondo.

Aunque en estos años, el arquitecto como tal no era una figura todavía reconocida en el cine, sin embargo trabajaban en estrecha colaboración con el director. Después de

⁸² David J. Weber, *La frontera española, op. cit.* p. 117.

⁸³ David J. Weber, *Refighting the Alamo Mythmaking and the Texas Revolution en Myth and History of the Hispanic Southwest*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1988, p. 133.

⁸⁴ J.A.Ramírez, *op. cit.* p.65.

1920 su actividad comienza a cobrar cierta autonomía debido al desarrollo propio de la industria. Sin embargo, en los primeros años del cine, lo que se evidencia a partir de las imágenes en todas las fotografías que trabajo para esta investigación, no sólo las que pertenecen a este capítulo, reflejan un estudio detallado para la realización de las estructuras escenográficas tanto interiores como exteriores de las películas.

La película *Arizona*⁸⁵ de 1913 tuvo también una publicidad extensa. *Moving Picture World*⁸⁶ le dedicó una página con dos fotografías de las escenas. *The New York Dramatic Mirror* publicó también dos fotografías (fig.51). *MPW* en el número anterior había publicado la reproducción de uno de los carteles. De *Arizona*⁸⁷ se encuentran dos carteles en existencia en la Margaret Herrick Library. En el primero⁸⁸ (fig.50) se trata de un cartel en el cual se encuentran tres personajes dos de pie y uno recostado en el suelo. Dos en uniforme militar y el otro, el de la derecha, vestido de civil en traje color café. Los uniformes de los militares en verde oscuro y azul claro, con sombreros también en tono pálido.

Este cartel es la misma imagen de la publicada en las revistas, pero cortada en los personajes por un marco azul y la colocación de las letras en tonos rojos. Los extremos de la fotografía fueron cortados. Del lado izquierdo desaparece la empleada que se encuentra de pie junto al mueble con utensilios. Del lado derecho desaparece la puerta de madera y el tapete rústico que se encuentra enfrente de ésta. El corte se da justamente en la silla que está junto a la mujer y del otro lado en el hombre de civil. En la fotografía se aprecia con detalle el trabajo de diseño del interior tanto en el mobiliario como en la reproducción de los cuartos. Es decir, los elementos propiamente arquitectónicos como el diseño de puertas y ventanas, así como la presencia de ciertos vanos para dar la impresión de una construcción interior real, es muy laboriosa ya que implica la inclusión de muchos detalles que formarán parte de la moda de la misión. La aplicación de madera en contraste con los acabados de las paredes.

Esta imagen es un reflejo muy claro de los elementos que integraban esta moda ecléctica por definición, los cestos elaborados por los indios en los cuales se aprecian

⁸⁵“*Arizona*,” All Star Feature Corporation, six –reel Adaptation of the Play by its author, Augustus Thomas. Esta fue la primera producción de esta compañía.

⁸⁶ *MPW*, Vol. 18 Oct-December, 1913, p.27

⁸⁷ *MPW*, Vol. 17 July-Sept. 1913, p.86

⁸⁸ *Arizona*, cartel, 41’’x 27’’,Cooke & Joste The Metro Litho. Co., N.Y.

claramente los distintos dibujos tejidos en cada uno de ellos que ponen de manifiesto que: "...In basketry the social, political, economic, and religious aspects of each tribe's culture are molded into an artistic unity..."⁸⁹

Entre la cestería más popular en la época se encuentran los elaborados por los indios Hopi, los apaches mescaleros, los apache jicarilla, y Navajos, entre otros. Con el dato de las fotografías en los anuncios es difícil ubicar cuál estilo era el más usado o si había una razón específica para la elección de uno o de otro estilo, podría simplemente afirmar que la elección era aleatoria o determinada en gran parte por la abundancia y popularidad del momento de determinados estilos, esto en cuanto a cestos, tapetes y ollas. Por otro lado las diferentes tribus tenían intercambios entre sí, y en algunos casos estrecha colaboración. Clara Lee Tañer, señala el trabajo conjunto entre Hopis y Navajos, así como entre apaches y otras tribus. No obstante los diseños que fueron utilizados para la película de *Arizona* parecen ser del estilo de los apaches mescaleros, por la forma de trabajar las líneas.

La fotografía también incluye otros cestos de mayor tamaño propios para almacenar granos que se encuentran en un mueble en el cual hay un juego de tazas y platos. En un mueble un poco atrás de éste, vemos ollas, también propias de los pueblos de San Ildefonso o Santa Clara, que eran muy populares (figs.70, 71).

También la presencia de los tapetes navajo con los diseños propios de la región que se volvió muy popular. Se pueden reconocer estos tapetes (fig.79) en este cartel

También hay un cuadro y un cartel en las paredes aunque no se distinguen los temas. El tipo de mobiliario que utiliza la película es muy semejante al que muestra el poster para la obra de teatro del mismo nombre que fue presentada antes que la película, de hecho los cestos a un lado de las cortinas son idénticos, la silla ancha y baja, así como el tapete aunque el que se utiliza para el cartel del teatro es mucho más pequeño.

La moda misión en cuanto al atuendo de la mujer, además del vestido ligero largo, también popularizó el traje tipo *cowgirl*, falda al tobillo de tela gruesa, botines, blusa blanca y chaqueta corta. Un pañuelo anudado al cuello y un rebozo largo anudado a la cintura, y sombrero campesino de ala corta.

⁸⁹ Clara Lee Tanner, *Indian Baskets of the Southwest*, Tucson: The University of Arizona Press, 1989, p.1.

La promoción para *Arizona* exaltaba más que la trama de la película los calificativos en torno a la misma, que simplemente remiten a la idea de legitimación y territorialidad, así como a la de frontera. En *Moving Picture World* la reseña a cargo de Louis Reeves Harrison afirma: “To face hardship and injustice with courage is not a question of nationality, but a large number of those who came to this country in its infancy were in rebellion against wrongs in older civilizations and endowed with that fortitude without no great nation can be created”.⁹⁰

Un evento que consolidó el *Misión Style* tuvo lugar en 1915 en una exposición conmemorativa del Canal de Panamá en San Diego (fig. 52) que presentó el *Spanish Revival*, una arquitectura tipo misión pero más elaborada. Es decir, la utilización de ricas molduras y elaboradas portadas que contrastaban con el simple estilo misión. Aunque no tengo fotografías de la película *Suzanna*⁹¹ de 1923 salvo información bibliográfica, me interesa mencionarla, ya que es un ejemplo importante de esta moda y del trabajo artístico que significó su realización en la historia del cine. Es pertinente mencionar que en torno a esta producción se documentó: “para recrear a la Baja California de 1835 se visitaron y fotografiaron muchos ranchos y misiones”.⁹²

...Estos edificios estaban contruidos del mismo modo que si fueran pensados para un uso permanente. Los muros son de sólidos paneles de 2x10 unidos por tacos de 2x4 cubiertos con listones sobre los cuales se ha aplicado una capa de yeso y cemento. Hay un porche o corredor alrededor de tres lados del patio, el cual sostiene un techo completamente cubierto de tejas. Las dependencias que rodean al patio de los sirvientes están completas en tres de sus lados, incluyendo los tejados y algunas partes del interior. Cada set en toda la producción recibió dos capas de yeso para obtener el efecto de realismo y fuerza requeridos. Todos los fragmentos de madera a la vista fueron tallados a mano. Ningún detalle que pudiera incrementar el realismo fue pasado por alto, sin olvidar las bisagras o los picaportes de las puertas y ventanas, que son todos de hierro. Estos decorados requirieron miles de pies de madera, vagones de arena, cemento y muchas tejas. Los edificios cubrían un área de 20000 pies, y representaban hasta el mínimo detalle una de las primeras misiones de California.⁹³

La referencia citada da una idea de la inversión de los directores de las películas con los artistas que trabajaban para ellos para lograr la representación más fiel a sus

⁹⁰ *MPW*, Vol. 18 Oct. Dec., 1913, p. 27.

⁹¹ *Suzanna* (1923), Director: Richard Jones, Director de Arte: Sanford D. Barnes, American Film Institute a través del catálogo en línea: <<http://www.afi.com/>> (Acceso mayo 04, 2006).

⁹² Juan Antonio Ramírez, *op.cit.*, p.59.

⁹³ S.D. Barnes, *The Cinema Architect, 1923* (p.171-172), cit. por Ramírez, *op. cit.*, p. 69.

propuestas. De esta manera, resalta también el mobiliario, que como vemos en las fotografías es una parte muy importante de la composición visual. Si la acción no tiene lugar en el paisaje natural, se desarrolla entonces en un entorno cerrado, creado ex-profeso mediante la disposición espacial de los muebles, entre los otros objetos que he ido mencionando.

A partir de la “categoría muebles” podemos percibir la importancia que se daba a la idea del estilo mediante su importancia en la escenografía de las películas. La utilización de un amplio repertorio, habla en primer término del fenómeno de la recreación que elaboraban con referencia a datos históricos, y en segundo aspecto, de la época misma, ya que varios de estos artículos circulaban fácilmente mediante el comercio local, en ese momento histórico preciso.

Fue tal la propagación de este estilo que también influyó en la arquitectura del teatro donde se presentaban las películas.

Como referencia explícita de esta moda en el cine tenemos un artículo de *Nickelodeon, A Picture Theater in Mission Style* firmado por Charles F. Morris⁹⁴, cuyo título menciono en la introducción.

El texto es publicidad para el *Dreamland Theater*, en Cleveland Ohio. En este momento en el cual proliferaban las salas de cine, llamadas teatros atmosféricos, la competencia entre sus propietarios también era significativa y ellos buscaban novedades para captar al público. Este es el caso de este cine que utilizó el estilo misión como una forma de atracción. Si existe una referencia tan obvia hacia algo definitivamente implica que se refieren a un objeto conocido:

Misión Style is one of the most popular effects ever placed before the public. Furniture, finishings, even whole houses done in mission have taken the country by storm, and for several years the simplicity and dignity of the style have endeared it to our artistic sense.⁹⁵

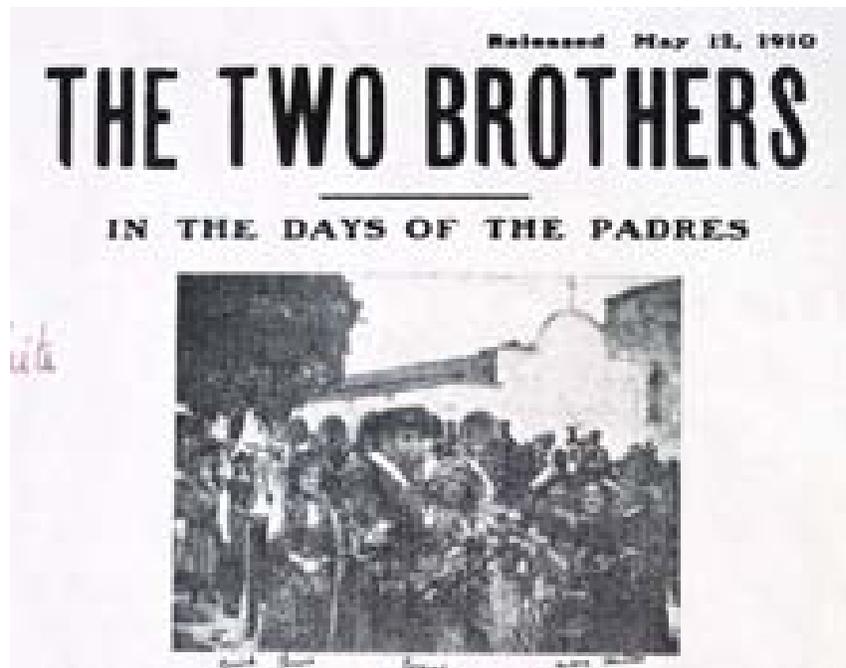
En las fotografías que ilustran el artículo vemos a las mujeres vestidas con atuendos campiranos que evocan al colonialismo. En realidad el estilo misión, no sólo se refiere al pasado hispano sino a toda la época colonial.

⁹⁴ *The Nickelodeon*, Vol. I, No. 5, November 1909, p.137.

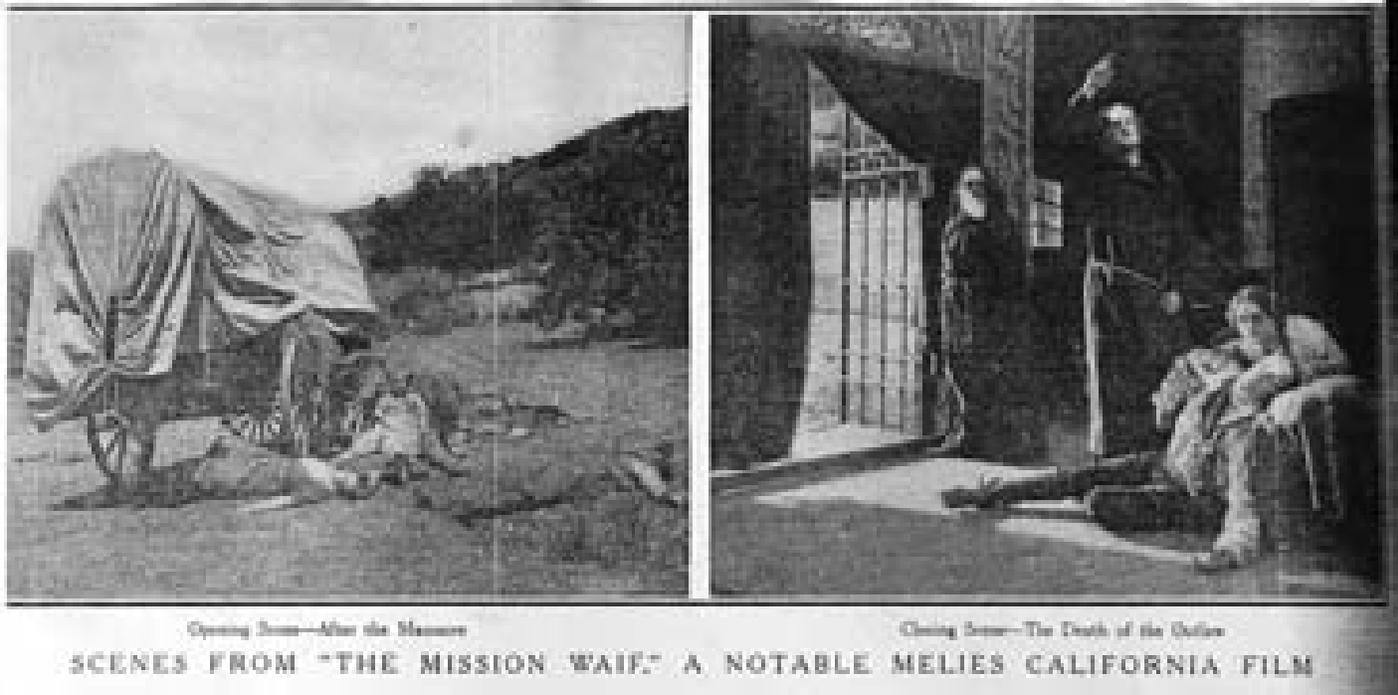
⁹⁵ *Idem*.



35. *The Rose of San Juan*, American Film Company, 1913.



36. "In the Days of the Padres." *Biograph Bulletins*, 1910.



37. "The Mission Waif." NYDM, 1911.

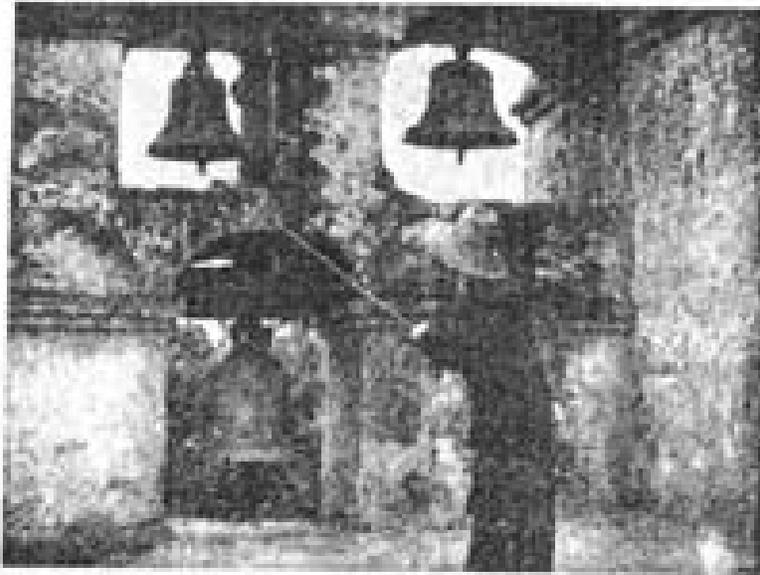


38. Anónimo, *El árbol de la familia franciscana* (detalle).
Templo-iglesia de San Fernando en la Ciudad de México, Antiguo Colegio de Propaganda Fide.

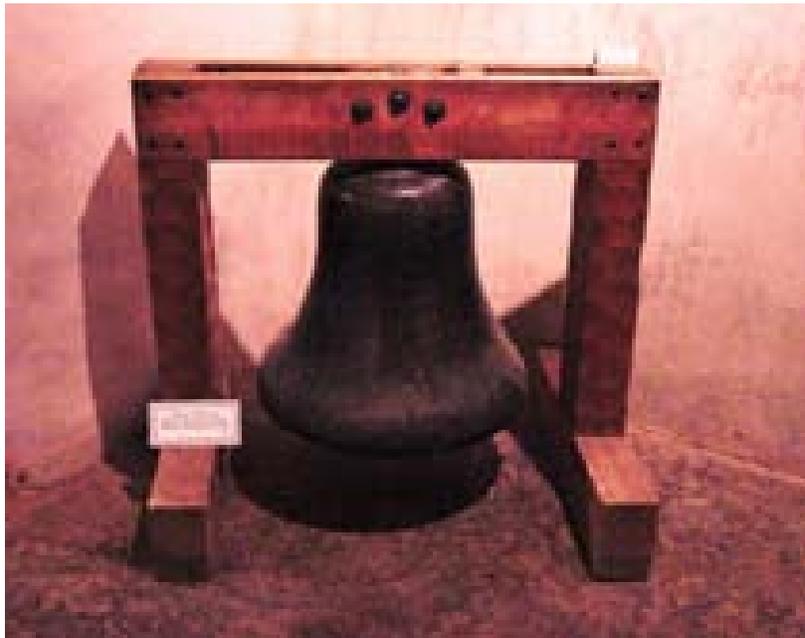
Released April 23, 1910

The Way of the World

♥ A Lesson in Christian Charity ♥



39. "The Way of the World." *Biograph Bulletins*, 1910.



40. *Campana de La Mision de San Francisco*
Hacienda de los Martínez. Taos, Nuevo México.

SEE AMERICANS FIRST FLYING A FEATURE FILMS



Produced by
THOS. RICKETS



1-3-6 Sheet
Lithographs



1-3-6 Sheet
Lithographs



Release, Monday Nov. 17, 1913



The Tale of the Ticker and A Modern Steel Plant
Release, Thursday, Nov. 20, 1913

Calamity Anne's Dream
Release, Saturday, Nov. 22, 1913

AMERICAN FILM MANUFACTURING CO.
CHICAGO.

41. "The Trail of the Lost Chord." Reel Life, 1913.



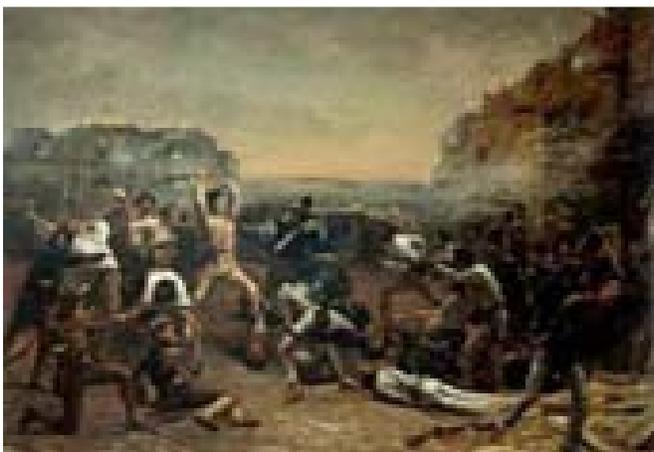
42. "The Mission Father." NYDM, 1911.



43. Gaston Méliès en "The Immortal Alamo." NYDM, 1911.



44." A Spanish Romance of the American Southwest." *Reel Life*, 1914.



45. Robert Onderdonk, *The Fall of the Alamo*, 1903.
Amarillo Museum of Art, Amarillo Texas.



46. "Colonel Travis's "Last Stand" (*The Immortal Alamo*)." NYDM, 1911.



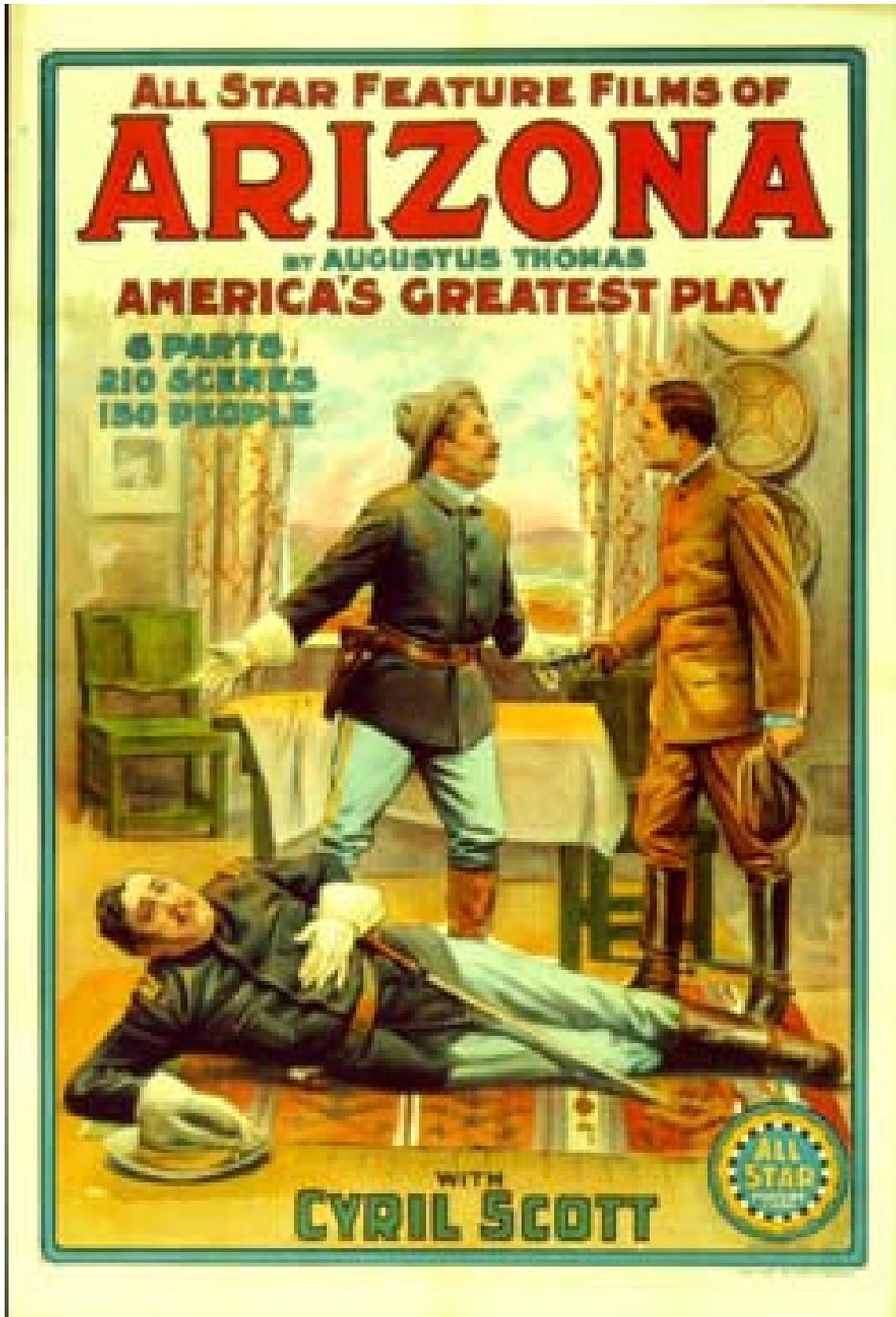
47. "None Remain Safe (*The Immortal Alamo*)." MPMS, 1911



48. "Entering The Alamo (The Immortal Alamo)." NYDM, 1911.



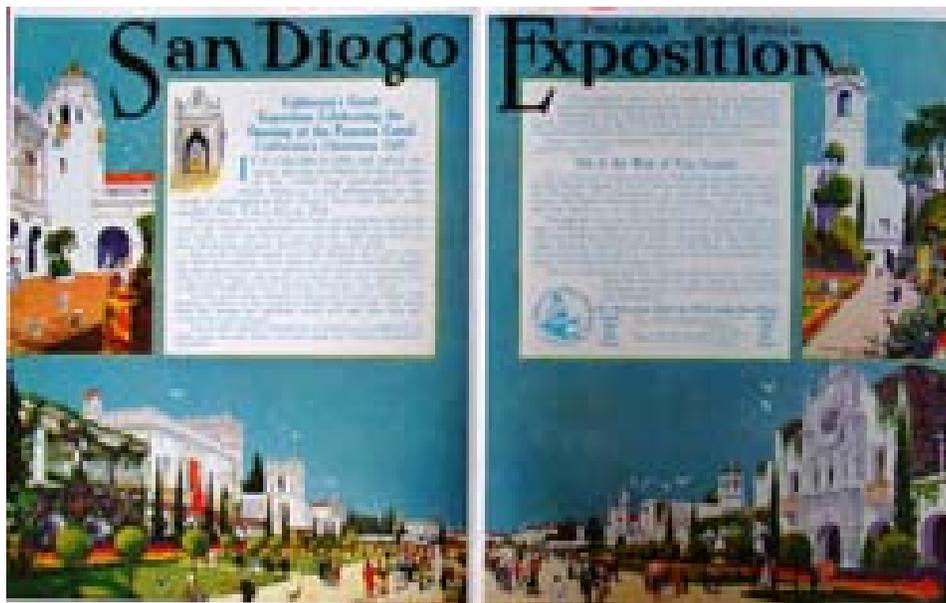
49. "Arizona." NYDM, 1913.



50. *Arizona*, 1913. Litografía 41' x 27' .Margaret Herrick Library.



51. *Arizona*, NYDM, 1913.



52. *San Diego Exposition*, 1915.

3. El indio

Otra de las piezas que integran este rompecabezas alegórico que ya percibimos en la misión y en la frontera, sería la representación de la imagen del indio norteamericano que jugó un papel determinante en las tramas de las películas del oeste, especialmente en los años de 1907 a 1915 -también en las producciones de David Wark Griffith- aproximadamente a partir de 1912, en las de directores como JAS. Young, de Pathé Frères Western Stock Company y de Gaston Méliès, para Méliès Western Pictures. De esta manera, la figura del indio cobra relevancia en este trabajo, ya que siempre está vinculado en el contexto de la vida cotidiana de los españoles y mexicanos; cuya relación quedó representada en una convivencia simbólica en el campo visual del anuncio y del cartel del cine, aunque existen otras evidencias gráficas que muestran esta interacción.¹

Para el tema que a mí me ocupa, la publicidad cinematográfica fue uno de los elementos impulsores de los grandes símbolos culturales que generaron arquetipos unificadores en los habitantes del suroeste: los indios vinculados simbólicamente a los referentes mexicanos (personajes, atuendos, objetos, cualquier referencia escenográfica), que también se unen a la representación de lo español, como se vio en los capítulos anteriores. De esta manera la nueva pantalla se convirtió en el lienzo para problematizar lúdicamente segmentos de realidad ya tamizados por la novela romántica norteamericana, y que se refleja en la selección de los *stills* utilizados para la promoción de las mismas, por parte de las productoras.

La influencia de la literatura, de cuyos autores hablaré líneas abajo y a lo largo de toda la propuesta de esta investigación, así como de la fotografía “antropológica” como el trabajo de Timothy O’Sullivan, William Henry Jackson y Jack Hillers: “Their photographs were distributed in government publications, were seen by millions at world’s fairs, and were widely available in stereopticon “views”. But there were many other photographs

¹ Ver ilustraciones: *Toro-Mucho, Chief of a Band of Kiowas*, c.1851. “He is wearing a Mexican serape” en James F. Brooks, *Captives & Cousins. Slavery, Kinship, and Community in the Southwest Borderlands*, Chapel Hill y Londres: University of North Carolina press, 2002, p.325; James W. Abert, *The Spanish Girl (a prisoner)*, 1845. En *op. cit.*, p.189.

and views of the Southwestern Indian people and scenery available, especially after about 1875”.²

Como se dijo en la introducción, la estética de la representación en el anuncio de las películas de principios del siglo XX, no pudo abandonar el cómo de la fórmula literaria ni el qué de los elementos plásticos de las viñetas que cincuenta años atrás habían ilustrado con gran folcklore las portadas de las *Dime Novels*. Ciertamente el fenómeno de la cartelística cinematográfica específicamente fue una reinterpretación de estas novelas. Esta adaptación plástica incluía la síntesis romántica por excelencia y un arreglo espacio-temporal de los elementos representados, revestidos de una especie de realismo; interacción entre el humano y el paisaje, una trampa del romanticismo; construcción simbólica reafirmada con la ayuda de la fotografía. De acuerdo a esta fórmula los anuncios con temas de indios siguen el mismo modelo del que hablé en la introducción, en éstos, la película de menor importancia era publicitada sin imagen. Por ejemplo *The Squaw's Love*³(fig. 53) se anunció con fotografía, no así los de las otras productoras cuyos anuncios generalmente sólo incluían el título de la producción. Vitagraph da más importancia a la fotografía que a la síntesis, como observamos en “*Yellow Bird*” de 1912⁴ (fig. 54) o en “*The Indian Flute*”⁵ (fig. 55) ningún anuncio de esta compañía contiene reseñas amplias de las tramas.

Las ilustraciones de las publicaciones mencionadas, así como de los carteles de este trabajo, se convirtieron en una especie de “paráfrasis” visual de las *Dime Novels* de las que hablé en la introducción, con la novedad de incluir una síntesis de la trama de cada película por anuncio, lo que formó el binomio imagen-texto que estructuró la fórmula clave de la propaganda para la difusión de cada película, pues de allí dependía la adquisición en mayor o menor volumen de la misma, hasta 1915 aproximadamente. El texto literario es fundamental sobre todo en los anuncios que emite la productora Biograph.

En este momento histórico en el que la política tiene una representación preponderante, la imagen cinematográfica se alimenta de la propaganda a veces con

² Don A. Fowler [Ed.] *A Laboratory for Anthropology. Science and Romanticism in the American Southwest, 1846-1930*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000, p. 363.

³ “*The Squaw's Love*.” *Biograph Bulletin*, September 14, 1911.

⁴ *NYDM*, June 12, 1912, p.28.

⁵ “*The Indian Flute*.” *NYDM*, October 11, 1911.

sutileza y otras con obviedad. La propaganda es un arte que incide en la ideología de los distintos grupos culturales, haciendo énfasis en ciertos esquemas de valores, que finalmente serán específicos de acuerdo al contexto sociocultural. En los Estados Unidos, siguiendo la propuesta de los antagonismos estimula las oposiciones paradigmáticas, es decir del deber ser que en esta mentalidad se relaciona con la moral y su antinomia, lo que no es. Es entonces este juego de contrarios el que genera la ficción, tal dicotomía es la ficción, así como los diferentes caminos en los que se expresa visual y tácitamente, formando lo que llamo una de las estructuras míticas de este rompecabezas alegórico.

Aunque utilizar el término de “propaganda” con lleva cierto riesgo, debido al momento tan complicado que se vivía en los Estados Unidos a principios del siglo XX, en realidad los temas de las películas fueron una propaganda consciente, pues se tenía muy en claro cómo consolidar el concepto de nación integrando simbólicamente a los nuevos ciudadanos, a partir de dos grandes grupos geográficos el este y el oeste. Es decir, integrarlos a partir de la diferencia del pasado con miras su incorporación a la cultura occidentalizada. En este sentido, los inmigrantes del Este, tendrán su propia representación y los habitantes de los nuevos territorios adquiridos tales como la Alta California, Texas, Arizona, Nuevo México, donde los españoles, los indios y los mexicanos, entre otros grupos, quedarán a merced de la más prolífica imaginación reflejada en las historias y leyendas que hicieron del suroeste el gran mito americano.

Con la fotografía y posteriormente con la imagen cinematográfica, fue a partir de la composición visual que se proyectó un sentido unificado de valores en los que destacan la moral, el sentido del trabajo, y la idea de pertenencia a un determinado sistema social también. Retomando a Peter Burke, “la transmisión de mensaje político a través de las imágenes que propagan determinados valores. A partir de 1789 ya no tiene nada de anacrónico hablar de “propaganda”. A partir de 1789, la propaganda visual ha ocupado un lugar importante en la historia política moderna.”⁶ De esta manera, debemos ver la incidencia del nacimiento del cine en la formación de los códigos culturales que se

⁶ Peter Burke, *El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p.99.

proponían como base de la nueva sociedad. En este sentido, como afirma Cedric J. Robinson:

...through the intervention of film, a new American Social order was naturalised. The new order differed radically from that of the early national period a century earlier. It required race discourse to function not to justify the early 19th-century ideal of rural republicanism or to forgive its faltering achievement of social justice. At the beginning of the 20th century, America capital was no longer a middling mercantile player in a global economy commanded by imperial European powers. Now it was a robust industrial society voraciously appropriating a vast but disparate labour force which required cultural discipline, social habituation and political regulation.⁷

Queda claro que la era industrializada de esta etapa propicia cierta desconfianza y temor ante la creciente modernización, en este momento en el que existe un bombardeo de imágenes de las películas que se producen, está aún muy reciente la Feria Mundial de Chicago de 1893 en la cual los ciudadanos se maravillaron ante los avances tecnológicos que allí se presentaron.⁸ Ante este panorama, creo que se enfatiza en estas imágenes, la visión romántica de la vida agreste en un estilo de las imágenes que se conocían de la fotografía y de la prensa, y con cierta tendencia “hacia los valores”. En este sentido, Gisèle Freund afirma:

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas...Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, la finanza, los gobiernos”⁹

La idea de reafirmación de valores era una práctica de cierta tradición en este país. A partir de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos en 1776, los oradores políticos, así como la clase intelectual de este país (en muchos de los casos eran los mismos) en sus discursos enfatizaban tales “virtudes”. Por supuesto que las discusiones a las que me refiero no se llevan a cabo solo en un período determinado sino a lo largo de por lo menos los siguientes cien años, sin embargo aportan datos en cuanto al panorama histórico, porque las imágenes que trato, muestran muchos de estos discursos. Obviamente hay que tener presente el contexto en el que se producen. Entre

⁷ Cedric J. Robinson, “*In the Year 1915: D.W. Griffith and the Whitening of America*” en *Social Identities*, Volume 3, Number 2, 1997, p. 164.

⁸ John Whiteclay Chambers II, *The Tyranny of Change. America in the Progressive Era, 1900-1917*, Nueva York: St. Martin Press, 1980, pp. 2-7.

⁹ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 96.

estas disertaciones puedo citar la de George Bancroft dictada hacia 1835: *The Office of the People in Art, Government, and Religion* un extracto dice así:

If it be true, that the gifts of mind and heart are universally diffused, if the sentiment of truth, justice, love, and beauty exists in everyone, then it follows, as a necessary consequence, that the common judgement in taste, politics and religion, is the highest authority on earth, and the nearest possible approach to an infallible decision. From the consideration of individual powers I turn to the action of the human mind in masses. If reason is a universal faculty, the universal decision is the nearest criterion of truth...¹⁰

La cita precedente manifiesta el uso de ideas románticas enfocadas a los valores universales en relación a la política. El problema del discurso no es en realidad el tono romántico por sí mismo, sino el traslape de dos formas de ver la realidad social. Se adapta como casi la única manera de hablar de temas muy importantes para el progreso de una nación. Probablemente esta idea de “embellecer” la vida cotidiana se extienda al discurso visual. Por lo tanto se da una validación a ciertos conceptos o ideas, que se irán reinventando por los siguientes años. De esta manera, afirmaciones como la relación entre naturaleza y verdad, espíritu humano, salvaje y naturaleza, se vuelven fundadores de los mitos de la representación que desarrollo en este trabajo. Son Ideas sublimes trasladadas a una nación próspera y en proceso de consolidación en los que se reinterpretan conceptos tan antiguos como casi la historia de la civilización occidental (en este discurso se cita a los romanos, griegos, etc) y de esta manera, se habla de belleza y verdad, dirigidos a aquéllos que se gobierna en este lado de los nuevos territorios. Sobre tal idea de sentido aflora uno de los temas clave de preocupación social, a saber, el problema de la variedad racial:

I speak for the universal diffusion of human powers, not of human attainments; for the capacity for progress, not for the perfection of undisciplined instincts. The fellowship which we should cherish with the race, receives the Comanche warrior and Caffre within the pale of equality. They functions may not have been excersided, but they exist.¹¹
[...]
You cannot discover a tribe of men, but you also find the charities of life, and the proofs of spiritual existence...See the Comanche chieftain, in the heart of our continent, inflict on himself severest penance; and reverence his confession of the need atonment for sin. The Barbarian who roams our western prairies has like passions and like endowments of ourselves. He bears within him the instinct of deity; the consciousness of a spiritual nature; the love of beauty; the rule of morality.¹²

¹⁰ En *American Forum, Speeches on Historic Issues, 1788-1900*, Ernest J. Wrage y Barnet Baskerville [Ed.] Seattle, Washington: University of Washington Press, 1967, p.68.

¹¹ *Ibidem*, p.67.

¹² *Ibidem*, p. 68

Por lo tanto, cuando el discurso cinematográfico surge como un nuevo lenguaje, se aprecia un singular velo ideológico-político de consolidación de identidad nacional en la representación. El cine se desarrolla entre la vida moderna y la vida rural, se encuentra entre las luchas sociales de los conservadores rurales y los modernistas de la vida urbana, como se vio en la introducción. El indio será uno de los grupos raciales, alrededor del cual se construirán nuevas dinámicas en cuanto a relaciones políticas y sociales con los otros grupos culturales habitantes del suroeste, para fines de este trabajo, el español y el mexicano. No hay que olvidar que en estos años de principios del siglo XX, el énfasis se daba hacia las ciudades, por lo que la imagen del indio agreste se tornó en la representación cargada de mitos del romanticismo. Lo que fue una frontera, ya no lo era, ésta queda como mencioné, como un eje simbólico. Se hacía necesario diluir la imagen negativa del Sur mediante un contrapeso, como se expresa en las siguientes líneas:

By 1830, the South had acquired the psychology of an aggressively defensive, self-conscious minority group.

Two cultures were coming into conflict. The North became increasingly pluralistic and democratic; it experimented with movements that fostered ideals of humanitarianism, liberalism, and perfectionism. Conversely, the South fashioned its ideals of a static society upon a cotton culture and a slave-labor system. George Washington, Thomas Jefferson, and George Mason –representatives of southern leaders who had been nurtured in the Age of Enlightenment –had looked upon slavery as morally wrong and necessarily evanescent¹³

Así el Sur, en los Estados Unidos representaba la idea de la esclavitud del pasado. La preocupación por generar conceptos de vida positivos era muy activa, como manifiestan los documentos y notas presentados y tenían ya muchos años en boga. Así cuando hay un nuevo discurso visual, en primera instancia la fotografía y posteriormente la cinematografía, se retoman muchos temas sociales e históricos.

Las películas, de alguna manera iban dirigidas también al indio de principios del siglo XX, el artículo “*Saving Indians by Pictures*” publicado en *NYDM* dice así: “...the Indian officer of the United States government is proposing to teach Indians proper living, so that the death rate may be decreased, and the principal means employed will be motion

¹³ *Ibidem*, p.151.

pictures of which the Indians are very fond...¹⁴Por lo tanto, la imagen del indio propuesta en las representaciones de los anuncios y en los carteles, fue aceptada, porque si bien estos pueblos eran muy numerosos: "At that time there were three hundred different tribes in North America speaking perhaps as many as five hundred different languages."¹⁵ Y las tribus más conocidas eran los comanches, los kiowa, cherokee y wichita en Texas; los apaches jicarillos, apaches mogollones, apaches chiricahuas, apaches mimbrenos, los apaches natagés, los apaches pinaleros, mescaleros y pueblos en Nuevo México; apaches coyoteros, pimas, maricopa, mojave, en Arizona; tolowa, karok, auki, mowok, serrano, entre otros, en Alta California; en Nevada y Uta los piutes, los utes y los cheyenne en Colorado y en Kansas los pawnee. También hacia 1845 eran bastante conocidas sus rutas, aún cuando hay imprecisiones debido a sus desplazamientos.¹⁶

Los anuncios y los carteles, de las diferentes películas, según el caso, se referían a alguna comunidad específica de dominio popular, existía una idea de "tribus del suroeste" como mencionaré líneas abajo.

En este amplio contexto, se les adjetivaba "Red man" como se enfatiza en *The Call of the Wild* (1908)¹⁷ (fig. 56), "Red Skin", en el anuncio de *Leather Stocking* (1909)¹⁸ (fig. 62) o "Indian" simplemente, la mayoría de las veces. Sin embargo se hacía referencia a un grupo específico, cuando las comunidades eran más conocidas como el grupo sioux en *Comata, The Sioux* (1909)¹⁹ (fig. 58) o en *The Mended Lute. A Stirring Romance of the Dakotas* (1909)²⁰ . No obstante, el tema central a transmitir consistía en el énfasis de "retrato fiel" de la vida de estos grupos étnicos. Idea íntimamente ligada al fenómeno de la representación visual y no se tomaba en cuenta o se omitía que:

In a brief three hundred years, from the first battle against the colonists at Pequot Fort in 1637 to their massacre at Wounded Knee in 1890, they were compelled to give up much of their way of life. And with that went their lands, customs, dress, and homes. By 1890 most of the tribes had been forced onto reservations throughout the West and, by their absence, made way for miners, cattlemen, sheepherders, and farmers.²¹

¹⁴ NYDM, September 20, 1911, p.26.

¹⁵ Joanna Cohan Scherer, *Indians. Contemporary Photographs of North American Indian Life 1847-1929*. Londres: Octopus Books Limited, 1974, p.12.

¹⁶ David J.Weber reproduce las Rutas de las incursiones de apaches y comanches hacia 1845. Ver *La frontera norte de México, 1821-1846*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 162-163.

¹⁷ "The Call of the Wild." *Biograph Bulletin*, No. 182, October 27, 1908.

¹⁸ "Leather Stocking." *Biograph Bulletin* No. 218, 1909, p.128.

¹⁹ "Comata, The Sioux. A Story of an Indian's Constancy." *Biograph Bulletin* No. 273, September 9, 1909.

²⁰ "The Mended Lute." *Biograph Bulletin* No. 263, August 5, 1909.

²¹ Joanna Cohan Scherer, *op. cit.*, p.12.

Hacia esta época, como veremos más adelante, la vida de los indios en el suroeste de los Estados Unidos, era diferente a esta visión idealizada de Griffith y Méliès, principalmente. Entonces, como describiré en las siguientes líneas, lo que estos autores hicieron fue en palabras de Peter Burke, “una reinterpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura”²² incorporando plásticamente ideas de la tradición política norteamericana, ideas plasmadas románticamente en la literatura, ideas absorbidas de la tradición pictórica del paisaje, ideas de la noción de progreso como los viajes en ferrocarril como máximo exponente de esta apertura, así como las ideas de representación de “realidad” tomadas de la fotografía.

3.1. La relación simbólica entre el indio y el paisaje

Tomemos la portada que ilustra *The Gray Hunter* de 1872,²³ (fig.59) es la integración plástica del cazador, el indio y el paisaje. Los subtítulos de la novela señalan la ubicación geográfica y la pertenencia a un grupo étnico: “*The White Spirit of the Apaches. A Tale of the Arizona Mountains Placers*” esta misma combinación simbólica continúa 37 años después, por ejemplo, en “*The Indian Runner’s Romance. A Thrilling Episode in the Black Hills*”²⁴, un anuncio de Biograph de la película del mismo nombre de 1909 (fig. 60) integra en la representación los mismos elementos de paisaje, indios y hombre blanco; o bien “*The Red Man’s View, A Biograph Story of the American Aborigines* del mismo año”²⁵. La dicotomía entre lo salvaje, categoría representada por el indio, y la civilización, categoría representada por el “hombre blanco” son una constante en los anuncios de estas películas. Entonces, la ubicación geográfica se obtiene por la palabra; la pertenencia a un grupo cultural determinado también es literatura: “It was about the year of 1867 when gold was discovered in the Black Hills, and the Sioux Indians were at

²² Peter Burke, *op. cit.*, p.229.

²³ *The Gray Hunter* Or “*The White Spirit of the Apaches*”, *Beadle’s Dime Novels* No. 271, Nueva York: Beadle and Adams, 1872.

²⁴ “*The Indian Runner’s Romance.*” *Biograph Bulletins*, August 23, 1909.

²⁵ “*The Redman’s View.*” *Biograph Bulletins*, December 9, 1909.

the time possessors of that territory, and most of the land was unknown to the White man”²⁶

Al observar detenidamente las imágenes apreciamos que aunque existe una diferencia técnica significativa, puesto que el anuncio de las películas son la reproducción de fotografías y el otro es una litografía, las primeras contienen una clara referencia a la segunda en cuanto a disponer de un tipo de paisaje y vestuario determinados para dar significado, así como el uso de la misma forma narrativa. Quedan entonces, diferentes grupos étnicos aglutinados en un mismo esquema, el del “habitante del oeste”, que el cine recreó como un gran grupo cultural en la mente del pueblo norteamericano.

No fue difícil integrar esta idea pues la simiente estaba allí. El pueblo norteamericano acostumbrado a las tramas románticas de autores tales como James Fenimore Cooper (1789-1851) creador con su literatura de la idea de “héroe” americano; Helen Hunt Jackson (1830-1885), Nathaniel Hawthorne (1804-1864) y Jack London (1876-1925) cuyos cuentos y novelas fueron adaptados a la pantalla cinematográfica, el pueblo norteamericano aceptó esas temáticas de buena manera, ya que la imagen cinematográfica era la novedad por sí misma, el mundo revolucionado por los discursos de las imágenes móviles. El tema, entre otros, estaba en boga.

Los críticos de la época entre los que figuraban David S. Hulfish cuyos artículos publicó *Nickelodeon*, o Margaret I. Mac Donald cuyo trabajo se leía en *The Moving Picture News* cuestionaban la idea del cine como arte y la comparaban con el arte pictórico y fotográfico. Al respecto, Hulfish en 1909 afirma:

Photography, like printing and engraving, is but the handmaiden of the other arts. It should be considered in motography as merely the means for placing before the audience the thoughts of the author of the picture as embodied in changing scenes, the art of the picture being developed fully in the scenes themselves before the motion picture camera is called upon to record them...²⁷

En 1911, Mac. Donald dice: “...Nevertheless the time is fast approaching when in our moving picturesque will outstrip the old master of the brush and palette, and our stage

²⁶ “*The Indian Runner’s Romance.*” *Biograph Bulletins*, August 23, 1909.

²⁷ David S. Hulfish, “*Art in Moving Pictures.*” *The Nickelodeon*, May, 1909, p.139.

directors will be the painters of the scenes , it will be the master hand of the director that will individualize each masterpiece of living, moving photography”.²⁸

Es por demás interesante acotar un artículo publicado en *The New York Dramatic Mirror* en 1911²⁹, de la escritora Mary Austin, a quién no mencioné con los otros literatos líneas arriba, simplemente porque pertenece a una generación más joven, y ella misma tiene influencia de tales autores. Sin embargo, al ser contemporánea del discurso cinematográfico, como intelectual de la época, produce y reproduce la idea del indio en su trabajo, como se muestra en el referido artículo dedicado al tema del que hablo en la pantalla cinematográfica:

It has invariably happened, when a conquering race has settled down among the aboriginals of a country, that they have absorbed not only the native born, but all their output of nature, knowledge, song and story. After a time when the influences of scenery and climate have brought the invaders to such a point of likeness with the aboriginals that they can enter into the feeling of this primitive lore, they claim it for they own, and augmented by what they brought with them , it becomes the source of great literature and art...

Mary Hunter Austin fue una de las mentes más prolíficas para recrear el ambiente del “*Southwest*” del que hablamos, paralelamente a los años que me ocupan de la representación de los personajes de esta zona hasta 1925, ella muere en 1934.

Su preocupación por el tema del indio nace de su amistad con algunos de ellos cuando vivió en el Valle de Joaquín en California. En este lugar su contacto no se remitía únicamente a los indios sino también a trabajadores hispanos, mineros, pastores, etc. Con una educación metodista fundamentalista, estaba decidida a luchar por otros ideales a través de su literatura dirigida a las mujeres. También realizó viñetas para *The Land of Little Rain* (1903), con este trabajo, dio una visión de los indios ute, paiute, mohave, navaho, comanche, shoshone, aunque exaltó de manera especial el trabajo de las mujeres, tales como la cestería. Una de las ilustraciones de este libro representa la interacción simbólica de la que hablo, entre el paisaje y el pastor. La representación es el paisaje romántico de las montañas que a lo lejos aguardan el paseo de las ovejas en segundo plano detrás del pastor quien sentado en una roca contempla apaciblemente a sus perros, pareciera que habla con ellos. El atuendo de este personaje es el que

²⁸ Margaret I. Mac Donald, “*The Moving Picture as a work of Art.*” *MPN*, Vol. IV, No. 39, Sept. 30, 1911, p.12.

²⁹ Mary Austen, “*The Dramatic Value of Indian Life.*” *New York Dramatic Mirror*, March 29, 1911.

veremos reproducido ininidad de veces, el sombrero de paja de alta “punta”, el pantalón con cubiertas de cuero con pelo, la camisa de algodón, el paliacate al cuello, y un morral de cuero. Aunque no se especifica si el personaje es un indio o no, parece serlo por la combinación de los elementos de su atuendo. Un indio dedicado al pastoreo.³⁰

Como mencioné anteriormente, una de las estructuras fundamentales de significado en esta propaganda es la combinación de una ideología social a transmitir, permeada de las ideas del romanticismo alemán y francés tanto de textos literarios así como la influencia notable de las corrientes pictóricas de los ingleses J.M.W. Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837) en cuanto a la representación del paisaje.

La pintura norteamericana de la colonia hacia el siglo XVII sigue los parámetros de los modelos de la pintura inglesa, en especial en el campo del retrato y de la paisajística. Hacia mediados del siglo XIX se encuentra más cerca de las propuestas estéticas de la Inglaterra del siglo XVIII en cuanto a la búsqueda de lo extraño y lo salvaje; la búsqueda de lo pintoresco³¹ por excelencia, que a la escuela simbolista europea de la misma época,³² aunque en algunos carteles se percibe la influencia de Alphonse Mucha (1860-1939) debido al auge de la ilustración en revistas tales como *Harper’s Bazar* así como de la proliferación de los carteles teatrales.

Este antecedente pictórico es de suma importancia, ya que pone de manifiesto que un sector importante de pintores norteamericanos está en la búsqueda de lo exótico a través de la representación del paisaje, expresión que sintoniza plásticamente con la propuesta estética de la fotografía. Es decir, el juego de la representación de la “realidad”:

...paisajes típicos o simbólicos que representan naciones por medio de su vegetación característica, desde los robles y los pinos a las palmeras y eucaliptos. El paisaje físico es una imagen, el paisaje pintado es la imagen de una imagen [...] el paisaje evoca una serie de asociaciones políticas, o incluso que expresa una determinada ideología, como, por ejemplo el nacionalismo.³³

³⁰ Ilustración para *The Land of Little Rain* (1903) en Mary Ellen Snodgrass, *Encyclopedia of Frontier Literature*, Santa Bárbara, California: ABC-Clio Literary Companion, 1997, p.17.

Trabajos de Mary Austen: *The Basket Woman* (1904), *Santa Lucia* (1908), *Isidro* (1905), *The Arrow-Maker* (1910).

³¹ El concepto pintoresco para Burke pone de manifiesto un argumento general en torno a la influencia que ejercen las imágenes sobre nuestra percepción del mundo. Peter Burke, *op. cit.*, p.54.

³² El simbolismo tiene su origen en la literatura : *Manifiesto del simbolismo* del poeta Jean Moréas, 1886, cuya propuesta era no la imitación de la naturaleza sino superarla con la fantasía.

³³ Peter Burke, *op.cit.*, p. 55.

En este sentido, la construcción plástica de determinado paisaje, el que integra de forma arbitraria montañas, cactáceas e indios (también *cowboys*, mujeres, construcciones, etc., como mostraré en los apartados respectivos) será el que se legitime como “paisaje del Oeste”.

El grupo de pintores, al que me refiero es el de la Escuela de Hudson, en su segunda etapa³⁴ principalmente, es decir más hacia la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo uno de los representantes de época más temprana es John Quidor (1801- 1881) quien se inspiró en la literatura, sobre todo en las narraciones de James Fenimore Cooper, como manifiesta en su pintura *Leather Stocking's Rescue* de 1832³⁵ (fig. 61); es un paisaje simbólico en el cual los grandes árboles enmarcan la atmósfera trágica del indio tendido y la mujer blanca, cuya piel apenas se distingue del color de su vestido. La palidez es total, salvo por el pequeño mantón rojo y el sombrero que no termina por caer junto al cuerpo del indio muerto. Otro indio en segundo plano apunta su lanza. Su silueta es apenas diferente a alguno de los troncos de esos impresionantes árboles junto a los que se yergue su cuerpo. El paisaje es parte de la trama. Los personajes no podrían existir fuera de éste.

A principios del siglo XX, en 1909 encontramos el primer anuncio de película de la misma obra *Leather Stocking*³⁶ (fig. 62), una adaptación libre dirigida por Griffith, tal como se indica en el subtítulo. El paisaje de esta fotografía enmarca una batalla. El indio resalta en primer plano, por el texto, asumo que se trata de *Leather Stocking*. El cuadro literario señala en primera instancia que se trata de un homenaje al escritor James Fenimore Cooper “quién conoció a la tribu de los mohicanos” por lo tanto sus personajes son “reales”; exalta el valor de la película con el mismo argumento. Además del énfasis puesto en la descripción rápida de las batallas que se llevan a cabo, se destaca mucho la descripción romántica del paisaje. Así : “...when the woods seem alive with Indians...” las acciones cobran sentido en esta historia donde hay blancos, indios buenos, indios

³⁴ La primera etapa de esta escuela pictórica fue creada por Thomas Cole (1808-1848) que muestra una visión romántica de las tierras americanas o “American Wilderness in an American style” en Barbara Groseclose en *Nineteenth Century American Art*, Oxford University Press, 2000, p.120. También ver *National Gallery of Art*, Washington D.C.:

<http://www.nga.gov/exhibitions/gifford_ss.shtm>

³⁵ *Leather Stocking's Rescue*, 1832, Óleo sobre tela, 66X 886.4 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

³⁶“ *Leather Stocking.*” *Biograph Bulletins*, 1909.

traidores en relación con la naturaleza, las montañas, el río, los sonidos, la representación entonces de una “guerra plástica”.

Fenimore Cooper escribe una serie de cinco libros llamada *Leather Stocking Series* : *The Pioneers* (1823), *The Last of Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840), y *The Deerslayer* (1841). La película de Griffith no especifica cuál de las novelas está adaptando. Por el texto de la misma parece una adaptación del tema común de la serie, en la cual las tramas se tejen por la oposición de elementos tales como la lealtad, la traición, el honor, que envuelven al indio salvaje, al indio leal, etc. Un dato curioso de Cooper es que el escritor considerado como uno de los “mayores exponentes de la literatura de frontera”, jamás visitó los territorios que describe. Para escribir sus novelas: “...relied on popular source material, particularly *The Lewis and Clark Journals*, as well as John Heckewelder’s *Account of the History, Manners, and Customs of the Indian Nations who Once Inhabited Pennsylvania and the Neighboring States* (1819).³⁷

El escritor genera historias a partir no sólo de lo leído en tales textos, sino de las imágenes que circulaban en la época. Imágenes populares tales como historietas y viñetas de consumo masivo; el hecho de reinventar sucesos con su peculiar forma de interpretar las imágenes dada por la propia formación clásica y conservadora, es uno de los rasgos fundamentales que contribuyeron a consolidar el mito del oeste.

Fue importante otro pintor americano, George Bellows (1882-1925) con su obra *Horses, Carmel*³⁸ de 1917 (fig. 63), ya que refleja la moda del momento en cuanto a la representación del paisaje californiano con animales (caballos) y casitas en un ambiente “muy romántico” generado por el color y la plasticidad que la composición refleja. Representa pictóricamente el contraste del elemento agua con el fuerte amarillo de la campiña.

Los anuncios de las productoras Biograph, Vitagraph y de Kalem principalmente, enfatizan la representación del paisaje que no es sino una construcción simbólica que armoniza plásticamente al indio, al mexicano y al español con la naturaleza, dónde ésta, suele ser el medio a dominar de estos actores. Por lo tanto a nivel de significado, sólo se

³⁷ Mary Ellen Snodgrass, *op. cit.*, p. 82

³⁸ Óleo sobre panel; 17 ¾ x 22 pulgadas. Exhibido en Oakland Art Gallery: Georges Bellows Exhibition of Lithographs and Paintings (15 al 30 de septiembre de 1917), *The Spencer Collection of American Art*, Nueva York: Spanierman Gallery, 1990, p.10.

justifican en la medida del dominio, o explotación de las tierras, retomo esta idea en el quinto capítulo. Esto explica que a pesar de que esta zona se explotaba visualmente en el cine, los artistas todavía recibieran encargos especiales para recrearla, como una reafirmación plástica de las imágenes que circulaban cotidianamente en carteles y anuncios con fotografías. Otro pintor de la época, Dennis Miller Bunker (1861-1890) originario de la ciudad de Nueva York, paisajista de reconocido prestigio, influenciado por sus colegas europeos, realizó una de sus mejores obras en 1884: *Brittany Town Morning*³⁹ durante su estancia en Europa. Observamos en este trabajo la relación que enfatiza entre la habitación y el paisaje con la mujer que realiza alguna actividad en el campo; realmente recuerda la materia prima de los anuncios de propaganda de películas. También considero en este grupo a Childe Hassam (1859-1935), del que hablé en el capítulo de La frontera.

Los anuncios de las revistas de cine son un momento suspendido del gran campo visual de la pantalla. Es el congelamiento de una imagen en el que tiene lugar una interacción de los personajes que me ocupan por ahora, indios, españoles y mexicanos, en un paisaje específico donde éste se convierte también en un personaje más, que al quedar descontextualizado de la película adquiere sentido por sí mismo y los significados se reinterpretan independientemente, pues ya es otro discurso plástico. De esta manera, el contexto que integra al paisaje y a los personajes forma una nueva identidad, la del “otro” que se queda dentro de la frontera de la nueva nación. Por lo que el tema del paisaje se integra al discurso cinematográfico como una condición *sine qua non* de significado en las producciones del momento. Es decir, el retrato del paisaje fundamentará la idea de veracidad de los temas exóticos, el cine salió del estudio y fue a los valles.⁴⁰ Mostrar las locaciones era una novedad en la época, y *Ramona* (fig. 64) como mencioné anteriormente, fue una de las primeras películas en ser filmadas en Peru y Camulus, California, Los Angeles Studio. “The attractions of Indian films included the beautiful landscapes and free movements of Western films plus elements of exoticism, nobility and romance.”⁴¹

³⁹ Óleo sobre tela; 14 x 22 pulgadas, *op. cit.* p.14.

⁴⁰ Se construyeron grandes locaciones para recrear los valles.

⁴¹ Eileen Bowser, *The Transformation of the Cinema. History of the American Cinema*, Vol. 2, Berkeley y Los Angeles California: University of California Press, Londres : University of California Press, 1994.

California se volvió un punto estratégico para los productores y también para la economía pues el éxito de *Ramona* contribuyó a consolidar el culto por la zona de Camulus que ya se había despertado con la novela. Yuri Tsivian⁴² en su artículo para *The Griffith Project* afirma que una empresa turística de Boston organizaba estas excursiones. Las visitas incluían el rancho Camulus, hogar de Ramona y con arreglos especiales el tren *Southern Pacific* se detenía tiempo suficiente para que los turistas admiraran esta casa. Otro lugar importante para la filmación de estas películas fue Nuevo México que se promovía como “the true West”,⁴³ los ejemplos que menciono son de Griffith, sin embargo el primero en filmar en esta zona fue Edison con *Indian Day School*, que es considerada la primera película del Oeste. Romaine Fielding de Lubin, también se interesó en la zona, al igual que Mark Senett,⁴⁴ entre otros.

Por lo tanto, a partir de este discurso visual, el indio norteamericano fue caracterizado también como un extranjero, de ahí que formaran una parte medular del simbólico Oeste. Los indios de Arizona, Nuevo México y Texas principalmente, quedaron en la “zona mágica”, por lo que se convirtieron en el foco de atención de las tramas del nuevo cine. En este sentido hay que destacar que el paisaje de Nuevo México y de Arizona dio un toque muy especial al énfasis plástico y romántico de las películas: “Filmmakers embraced their new found subject with youthful enthusiasm, catching the mountains, the desert the wide skies, catching mostly the light.”⁴⁵ Eileen Bowser señala que:

Indian films might be considered a branch of Westerns, but, in the early years they constituted a separate genre. They could be made in the eastern or southern parts of the United States, as well as in the Far West...The attractions of Indian films included the beautiful landscapes and free movements of Westerns films plus elements of exoticism, nobility and romance.⁴⁶

Aunque los registros muestran que la producción de películas con temas de indios era muy grande⁴⁷ desde los comienzos de la industria cinematográfica, no es argumento

p.173.

⁴² Yuri Tsivian, *The Griffith Project*, Paolo Chechi Usai [Ed.] Vol. 4, (Films produced in 1910), British Film Institute: Le Giornate del Cinema Muto, Londres: Palgrave- Macmillan, 2000, p.79.

⁴³ *100 Years of Filmmaking in New Mexico 1898-1998*. A Joint Project of New Mexico Magazine, Jan Bowman [Ed.], Nuevo Mexico: 1998, p.9.

⁴⁴ *Ibidem*, p.14.

⁴⁵ *Ibidem*, p.9.

⁴⁶ Eileen Bowser, *op. cit.*

⁴⁷ En catálogo Biblioteca del Congreso: *Buck Dance*, Paper Print Collection:

suficiente para afirmar que ésa era la única razón para producir este “mito del indio” sin embargo, la difusión de estas películas colaboró de manera significativa en la consolidación de estas ideas en la mente de los públicos:

Between 1903 and 1930, several hundred movies were produced in which Indians figured in the plots. Apaches were featured in twenty, beginning with *Apache Gold* (1910); Navajos in nine, starting with *The Navajo's Bride* (1910). Hopis were featured in seven, the first being *The Rights of a Savage* (1912); Zunis were depicted only in *The Sacred Turquoise of the Zuni* (1910). Rio Grande pueblos were featured in four films, from *A Pueblo Legend* (1912) to *The Secret of the Pueblo* (1923)⁴⁸

Por lo tanto el mito del indio se alimentó de lo visto en la pintura, lo leído a través de la literatura, de la tradición oral y sobre todo, fue la continuación de la literatura popular de las *Dime Novels* o *Wild West*⁴⁹ como complemento de la estética del indio planteada por la fotografía del siglo XIX, como mencioné al inicio de este capítulo, ya que fueron muchos los fotógrafos que buscaron fama y fortuna en el Oeste como William Henry Jackson. Algunos de ellos partieron con misiones del gobierno, otros para buscar oro y plata, y en algunos casos como maestros o misioneros a las reservaciones.⁵⁰ “Government explorers photographed and studied extensively the conditions of the arid Southwest. One thing that especially interested them was how the Indians managed to live off land that had little water and supported few game animals.”⁵¹

Queda claro que el fenómeno cinematográfico generó una industria cultural muy fuerte, la cartelística que estimuló las ávidas mentes de mitos que llenaran la existencia diaria. Puedo acotar en este momento que en varios de los anuncios con fotografías de las producciones, se alentaba la compra de los carteles producidos masivamente para la producción correspondiente, con el número explícito del tiraje según el caso. Como en *The Half's Breed's Daughter* de Vitagraph.⁵² (fig. 65) Por lo tanto, la vida cotidiana de estas tribus del suroeste no fue una temática que llamara la atención por sí misma, sino en cuanto a sus relaciones imaginarias con sus coterráneos; por lo tanto, la expresión del

Buffalo Bill's Wild West and Pawnee Bills Far East, 1910; *Buffalo Bill's Wild West Parade*, 1902; Ver: *American Indians and Yellowstone Park Views*, *Biograph Bulletin*, No. 40, Jan.21, 1905.

⁴⁸ Don A. Fowler, *A Laboratory for Anthropology*, Albuquerque: The University of New Mexico Press, p. 362.

⁴⁹ Gregory S. Jay “*White Man's Book No Good: D.W. Griffith and the American Indian.*” *Cinema Journal* 39, No.4, Summer 2000.

⁵⁰ Joanna Cohan Scherer, *op.cit.* p.64.

⁵¹ *op. cit.* p.66.

⁵² *NYDM*, November 22, 1911, p. 32.

anuncio recrea entonces una forma peculiar de ver al indio norteamericano; es decir una forma mítica teñida de romanticismo y que retomaba rasgos de los indios de cincuenta o cien años anteriores, para insertarlos en la modernidad y el progreso del momento:

The American Indian had been a fixture, so to speak, of white popular culture through the nineteenth century, a staple of captivity narratives, songs and ballads, poems and fiction, travel and sketch books, painting, photography, Dime Novels and Plays. Spectacles such as traveling “medicine shows” which featured “Wild West” entertainment along with the elixir, were among the important influences on early cinema.⁵³

Como se documenta con el catálogo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, de estas producciones. Por lo tanto, el cartel lo sintetiza matizando los conceptos planteados en las películas a través de la reproducción impresa de tales imágenes, que como analizamos se alimentaban de varias fuentes, entre éstas, los espectáculos. Los eventos de esta naturaleza llamaron mucho la atención del pintor George Catlin (1796-1872) originario de Pensilvania. Este artista tuvo gran influencia en la representación de los anuncios de las películas de indios en los Estados Unidos con su extensa obra pictórica y en el gusto en Europa por los espectáculos del “*Wild West*” como mencioné líneas arriba.

A partir de 1823, cuando decidió dedicarse a la pintura y abandonar su carrera de abogado, el tema de los indios se convirtió en su principal *leit motiv*. Como dato curioso, su madre Polly Catlin había sido secuestrada y devuelta por los indios en 1778. Sin saber más del caso, este hecho pudo haber influido en la pasión desmedida del pintor por la vida y costumbres de las tribus indias. Si el evento marcó de alguna manera la cosmovisión de la familia hacia estos grupos, en especial de George (el hecho ocurrió mucho antes de nacer él) generó una idea muy compasiva e idealista hacia estos grupos. Es en 1830 cuando conoció a unos indios en San Luis. Dos años después viajó por el territorio del Río Missouri hasta Dakota en un barco de vapor llamado “Yellowstone” para pintar a los grupos de esa zona, en el cual retrató siux, blakfoot, assiniboin, ojbwa, crow, pawnee, mandan, y cree. Hacia 1834, viajó a Texas para estudiar y pintar específicamente a los Comanches, en compañía de su esposa Clara⁵⁴.

Catlin, como artista, tenía la intención manifiesta de que su obra se convirtiera en una importante fuente de divulgación de las costumbres de las diferentes tribus de

⁵³ J. Cohan Sherer, *op. cit.*

⁵⁴ Mary Ellen Snodgrass, *op. cit.*, pp. 68-70.

Norteamérica, por lo que a su trabajo, le llamó *Catlin's Indian Gallery*⁵⁵; sin embargo, no obtuvo el éxito esperado al intentar vender su serie al gobierno de los Estados Unidos, como había planeado, entonces marchó a Europa un poco decepcionado. Definió sus pinturas como las “representaciones de las vidas y costumbres de los indios” y se dedicó a hacerles propaganda aunque no solamente a través de sus cuadros, sino también con sus escritos tales como *Letters and Notes on the Manners, Customs and Condition of the North American Indians During Eight Years Travel amongst the Wildest Tribes of Indians* (1867) así como con su colección de objetos, entre los que se cuentan túnicas, trajes ceremoniales, penachos, tambores, tiendas, bolsas medicinales, pipas, etc. que llevó a lo largo de los Estados Unidos, Bélgica, Francia e Inglaterra. Otra actividad que contribuyó de buena manera a la formación de ideas populares en torno a las costumbres indias, fueron los discursos que ofrecía en cada uno de estos lugares, para los cuales retomaba sus experiencias entre los distintos grupos, así como las tradiciones orales que pasaban de generación en generación explicando leyendas y mitos, según el caso.

Este fenómeno de divulgación fue muy curioso, pues también llevó danzas indias así como representaciones de actos de guerra y fue el primero en crear el “*Wild West Show*.” Como vemos, el tema de los indios estaba en efervescencia, pues también llamó la atención del pintor francés Eugène Delacroix (1798-1863) quien realizó a propósito de una exposición de Catlin, en 1845, la obra “*Cinq études d’indiens*”,⁵⁶ cuando un grupo de indios de Iowa realizó un espectáculo de danzas rituales en Francia. Este fenómeno podría considerarse una especie de intercambio cultural, y explica la frase de Mauricio Tenorio cuando afirma: “La prensa francesa estaba menos interesada en los productos latinoamericanos y más fascinada por el fonógrafo de Edison, el cristal de Tiffany y el *Buffalo Bill Wild West Show*”⁵⁷

La seducción por las costumbres “extrañas” se potencia por el mecanismo activado de la imagen de la fotografía, cinematográfica y literaria. La idea del otro o de lo diferente o exótico, se recrea una y otra vez por medio del mecanismo activado de la imagen. Tal imagen es proporcionada por la pintura, la fotografía y la narración misma.

⁵⁵ Smithsonian Art Museum: <<http://americanart.si.edu/>>
(Acceso marzo 4,2002)

⁵⁶ Exhibida para la exposición: *Eugene Delacroix, The Louvre Drawings*, abril-julio 2004. Musée du Louvre, París, Francia.

⁵⁷ Mauricio Tenorio, *Artilugio de la nación moderna*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p.36.

Sin embargo, la imagen literaria es mucho más compleja, por el proceso mismo de decodificación, que las dos primeras. De cualquier manera, la mente discriminará las imágenes y decidirá recordar sólo elementos aislados tales como “los entierros”, “algunas danzas”; juegos y rituales que se aíslan del contexto original *ad libitum*.

En cuanto a la descontextualización de los elementos-objetos pertenecientes a alguna cultura específica, juega un papel sumamente importante en esta dinámica, el fenómeno de las exposiciones universales. Lugares efímeros contruidos bajo el auspicio del generador de imágenes, por lo general, los gobiernos de los distintos países participantes, en una lucha por mostrar ideas de unicidad, originalidad, pertenencia, etc. En este contexto, la Exposición Universal de San Luis de 1904 tuvo gran impacto al dedicar un pabellón amplio a los indios de Norteamérica. La reseña referida a la muestra de los indios comienza así:

But not for its comparative interest alone was the dirt lodge of the Indians a fascinating feature of the fair. It was ethnically interesting as well; for within it the Indians dwelt though the period of the exposition, just as their forefathers lived in such houses out upon the great American plains for many hundreds of years.

Like prairie dogs, they lived underground. Like moles, they burrowed into the earth. Like rabbits, they took refuge from the storm in their warren; and like cave dwellers, they groped around in the half light, crawled on all fours through narrow passages, and lived very close to that warm-hearted old soul- dear mother earth.

Dr. Geo. A. Dorsey, curator of the Field Museum, at Chicago, was commissioned by the exposition of Ethnology to look after the dirt lodge for the fair.

Dr. Dorsey has worked among the Western Indians a great deal. He knows their traditions, their stories of their old men, the customs of the tribes, and much of the history of that Western race whose racial picturesqueness was so strong that a hundred years of civilization have been unable to efface it.⁵⁸

De acuerdo a esta presentación, observamos que la intención manifiesta es legitimar mediante la descontextualización, una idea de representación de la realidad de la vida de los indios. Las tribus indias no viven en el pabellón de la exposición, pero la construcción de un lugar imaginario avalado por el curador del museo, el Dr. Geo. A. Dorsey, quien en este caso como figura de autoría intelectual, reafirma el concepto de realismo de la vida de los indios. Ciertamente, algunas facetas son reales, sin embargo las explicaciones poético-literarias y la escenificación misma contribuyen a generar el mito del que hablábamos. En este sentido, el cine de esta época colaboró de manera significativa.

⁵⁸ Marshall Everett, *The Book of the Fair, The Greatest Exposition The World Has Ever Seen*. Filadelfia: P.W. Ziegler Co., p.338.

Pues el Boletín *Biograph* del 21 de enero de 1905⁵⁹ registró 21 películas tomadas solamente a propósito de los indios para tal exposición: *American Indians and Yellowstone Park Views. Taken under the auspices of the U.S. Interior Dept. for exhibition at the St. Louis Exposition.*

Cabe resaltar, además que a pesar de que varias de las películas documentadas tratan de las escuelas indias, ya para entonces, había indios letrados, incluso con estudios universitarios. Por otro lado, las revueltas indias y los conflictos del suroeste quedan encubiertos por el objetivo de la exposición, además de la distancia histórica misma. Líneas abajo, con los anuncios respectivos señalaré las películas que se presentaron durante este acontecimiento.

Los indios del suroeste de los Estados Unidos ya tenían voz. La prensa de la época da cuenta de ello. Cabe señalar que también en este grupo cultural ésta jugó un papel determinante. Como queda de manifiesto con *The Cherokee Advocate*, una publicación bilingüe, impresa en Tahlequah, territorio indio, en 1844,⁶⁰ gracias al invento de 85 caracteres del alfabeto cherokee de un educado indio de nombre Sequoyah, y al editor del mismo, William P. Ross, un Cherokee “mixto” educado en Princeton.

The Cherokees, Creeks, Chickasawas, Choctaws and Seminoles who made up the first civilized tribes were not the cliché indians of Hollywood. Before the tragic removals to the Western lands, they had advanced to socioeconomic levels unheard of among other tribes to the North and West. Many of their leaders well college-trained; some owned large plantations which were operated with slave labor...⁶¹

Sin embargo, el primer periódico indio fue *The Cherokee Phoenix* cuya impresión dio inicio en 1828 en New Echota, Georgia. Después de la Guerra Civil, los indios continuaron desarrollando sus escuelas, sus comunidades y sus periódicos, tales como *The Indian Chieftain*, *Our Brother in Red*, *The Indian Arrow and Tahlequah Telephone* o *The Indian Champion*, ya de 1884.

Ciertamente el indio no era una figura pasiva ni simplemente receptora, en la fotografía de Frank Palmer, en la cual vemos a la familia Nez Perce en automóvil, se vislumbran los contrastes culturales en los que los indios eran actores dinámicos; con su beneplácito posaban para las cámaras en atuendos que ya no usaban de manera

⁵⁹ “*American Indians and Yellowstone Park Views.*” *op. cit.*

⁶⁰ Robert F. Karolevitz, *Newspapering in the Old West. A Pictorial History of Journalism and Printing on the Frontier*, Nueva York: Bonanza Books, 1965, p. 27.

⁶¹ Karolevitz, *op. cit.*, p. 123.

cotidiana y ciertamente no se encontraban alejados de los acontecimientos políticos ni sociales del momento (fig. 66).

El problema de movilidad de una cultura a otra se convierte en uno de los temas que obsesionan a George Catlin, como los que se reflejan con la actividad de la prensa escrita. Así, una pintura de este artista pareciera ser una influencia directa en la representación de un cartel de cine *The Half Breed*⁶² de 1922 (fig. 67) es *Pigeon's Egg Head (The Light) going to and returning from Washington* (fig. 67 extremo superior der.) de 1832 que se pintó a propósito de un indio llamado Pigeon's Egg Head,⁶³ considerado como un distinguido miembro de su tribu. En la historia, este personaje, después de visitar Washington, D.C., fascinado por la "cultura del hombre blanco" regresa a casa en atuendos occidentales. Para el pintor, "admirador" de los indios, el cambio constituía una actitud inaceptable. Así que la pintura está compuesta de dos primeros planos; la primera es Pigeon's Head en su atuendo de indio: gran penacho, túnica y lanza de colores, llegando a Washington, ciudad que se aprecia en un segundo plano. La otra mitad de la composición es otro primer plano de un hombre en atuendo de americano tipo militar del siglo XIX. El artista plantea una oposición de elementos: en lugar de lanza lleva un paraguas y en la otra mano un abanico; en lugar de penacho, el sombrero. Al fondo se aprecian las tiendas indias en medio del paisaje. En el cartel es la representación de un hombre que deja atrás su condición de indio. El indio en una silueta sombreada de la que se aprecia la pluma del penacho y el vestido sobre el campo. En primer plano está el mismo hombre vestido con traje americano de chaqueta larga y elegante camisa, el pelo con un corte muy al estilo años 20 y lustroso calzado, de pie en pavimento; este cartel lleva como subtítulo *A Story of Traditions Barrier and how he Smashed it*. Ambas obras son moralistas. El cartel es una manifestación de triunfo, de la idea de superación y progreso; y la pintura es una burla y un rechazo.

El cartel del siglo XX retoma la imagen pero no el concepto. Es decir, la idea se enfoca hacia una reorientación moralizante y transmisora de valores actualizados de la época, generados a partir de un campo de significado producido específicamente por la figura hombre al abandonar su condición inicial de indio, es decir, la exaltación a la

⁶² *The Half Breed*, No. 7, *60 Great Cowboy Movie Posters*, West Plains: Bruce Hershenson, 2003.

⁶³ *Pigeon's Egg Head*, 1837-39. Óleo sobre tela, 73.7 x 61 cm. Smithsonian American Art Museum: <<http://americanart.si.edu/exhibitions/online/catlin> (Acceso mayo 26, 2004)

transformación de una cultura a otra que implica un cambio total en cuanto a la cosmovisión; ciertamente un cambio que tiene lugar más en la superficie que en la totalidad radical del individuo.

Un rasgo iconográfico importante a destacar en la pintura de Catlin reside en que la imagen del indio está compuesta por varios elementos que elevan la condición social de Pigeon's Egg Head, tales como el penacho, la túnica, y los adornos del vestido. En la representación de la oposición de ambos atuendos hay, a pesar de Catlin, una igualdad en cuanto a status social. Aspecto que los cineastas, en especial Griffith, eliminaron de la representación del indio. Al despojar a estos personajes de sus atuendos propios conferidores de clase y status social permanecen híbridos y sin rango social alguno. Salvo en casos específicos en los cuales la representación masculina tiene mayor rango como es el caso de *The Call of The Wild* de 1908 (fig. 56)⁶⁴, o en el citado *The Leather Stocking* (fig.62)⁶⁵ de 1909 donde la imagen del indio está especialmente trabajada para demostrar su estado "violento".

The Call of the Wild es particularmente tendenciosa en cuanto a la afirmación de la condición violenta de los indios. El título fue tomado de la novela de Jack London de 1903. Si bien esta novela trata de la belleza de la naturaleza, poco tiene que ver con ello la película de Griffith. El paisaje de London es el del Yukon y Alaska, vistos a través del recorrido de un perro sufriendo mil desventuras. La parte literaria del anuncio de Biograph explica la razón de escoger tal título para esta trama. Para el autor la educación no podrá cambiar la naturaleza del indio: "Civilization and education cannot bleach his tawny epidermis, and that will always prove an unsurmountable barrier to social distinction..."⁶⁶ Cuando George Redfeather regresa con honores de la prestigiosa escuela Carlisle para indios, además de haber destacado como estrella en el football, escucha "*the call of the wild*" cuando es rechazado por Gladys, la hija del agente indio. En las praderas, lugar a dónde "pertenece", planea la venganza. No sin antes rasgar las vestiduras de ropa occidental que porta y las cambia por el traje de cuero, la manta y el penacho de plumas.

⁶⁴ "The Call of The Wild." *Biograph Bulletin*, October 27, 1908.

⁶⁵ "Leather Stocking." *Biograph Bulletin*, No. 278, September 1909.

⁶⁶ "The Call of the Wild." *op. cit.*

La solución a la violencia es muy simpática. Redfeather secuestra a Gladys, pero ella apela a su generosidad diciéndole que el amo del universo todopoderoso, todo lo sabe y ve. De esta manera, si antes escuchó la llamada salvaje ahora escucha la llamada suprema y libera a la mujer. En la fotografía del mismo anuncio, Gladys está arrodillada y estira su brazo hacia el indio, en atuendos de indio y con la cara pintada, en un paisaje de naturaleza, pues es allí donde el indio es fuerte.

La pose de la mujer en actitud de súplica gustó mucho a los directores de estos años, pues la veremos repetirse en varias ocasiones -tema que trato en el capítulo dedicado al mito de la mujer- por ejemplo, en *The Mexican* (fig. 121) de 1914 cartel para una producción de la compañía Selig además el subtítulo es “*A Courageous Revenge*”. Thomas Hart también la utiliza en un cartel de 1918 de Artcraft Pictures Corporation para la película *Blue Blazes Rawden*. De esta representación hablo en el último capítulo.

3.2 Anastomosis del indio y el mexicano

Hacia esta época, principios de siglo XX, los indios interactuaban cotidianamente con elementos de otras culturas; la norteamericana, el español y el mexicano, estaban en su entorno, entre otros pueblos tales como el asiático, el judío y el negro. A estos tres últimos grupos los dejo de lado porque no son parte medular de este trabajo, sin embargo es importante tener presente que tenían una fuerte presencia en el suroeste de los Estados Unidos y se vinculaban comercial, laboral y sentimentalmente entre sí.

Tales conflictos existentes e imaginarios fueron relatados en la literatura popular prolíficamente. Una historia recogida por Dee Brown⁶⁷, *The Long Walk of the Navahos* trata de las relaciones entre los navajos, los norteamericanos y los mexicanos. Esta narración parte de una simpatía expresa hacia el indio. En esta historia queda de manifiesto que existen acuerdos y negociaciones constantes entre los diferentes grupos del suroeste, en este caso, Manuelito, junto con otros líderes era el encargado de dichas negociaciones. Hizo tratos de respeto mutuo hasta que los americanos los rompieron

⁶⁷ Dee Brown, historiador nacido en 1908 ha dedicado su vida a estudiar a los indios nativos de Norteamérica. Muchas de sus obras son novelas. Tomo en este caso su punto de vista literario basado en la tradición oral.

cuando invadieron y quemaron sus tiendas en respuesta por las actitudes hostiles de algunos navajos:

“Manuelito tried to keep the promises in the treaty, but after the soldiers came and burned his hogans and killed his livestock because of something a few wild young Navahos had done, he grew angry at the Americans. He and his band had been wealthy, but the soldiers made them poor. To become ricos again they must raid the Mexicans to the South, and for this the Mexicans called them ladrones, or thieves. For as long as anyone could remember, the Mexicans had been raiding Navahos to steal their young children and make slaves of them. And for as long as anyone could remember the Navahos had been retaliating with raids against the Mexicans”.⁶⁸

Si bien queda claro que los diferentes grupos que habitaban esta zona tenían que vivir con ciertas normas que se establecían continuamente, en este cuento específicamente se manifiesta la percepción de los indios de cierta predilección de parte de los americanos a los mexicanos. Una idea muy peculiar, por cierto:

After the Americans came to Santa Fe and called the country New Mexico, they protected the Mexicans because they had become American citizens. The Navahos were not citizens because they were Indians, and when they raided the Mexicans, soldiers would come rushing into the Navaho country to punish them as outlaws. This was all an angry puzzle to Manuelito and his people, for they knew that many of the Mexicans had Indian blood, and yet no soldiers ever went rushing after the Mexicans to punish them for stealing Navaho children.⁶⁹

La época mexicana fue de mucha inestabilidad, hacia el decenio de 1830, indios de interior sin relación con las misiones, que disfrutaban de la relativa seguridad de las sierras, del país Tulare y del Valle Central, junto con desertores de las mismas, tomaron la ofensiva y acometieron con regularidad contra los establecimientos del litoral. Los indios hicieron insegura la vida en los ranchos y a partir de 1840 pusieron a los habitantes a la defensiva.⁷⁰ Esta lucha no fue sólo por los ataques de los indios, sino también por el trabajo ilegal al que éstos eran sometidos por parte de los mexicanos: En Nuevo México no cesó la captura de indios para hacerlos trabajar en las casas. Aunque era ilegal, siguió la compra-venta de indios, hombres, mujeres y niños en Santa Fe, y el resentimiento que esto produjo contribuyó a los ataques de los Navajos y Utes contra los establecimientos de Nuevo México. La situación fue similar en Sonora: ahí un gran número de sirvientes domésticos eran Yumanes y Apaches que los mexicanos

⁶⁸ Dee Brown, “*The Long Walk of the Navahos*” en *Native American Literature*, Upper Saddle River: Nueva Jersey: Prentice Hall, 2000, p.113.

⁶⁹ Dee Brown, *op. cit.* p.113.

⁷⁰ David J.Weber, *op.cit.* p.174.

conseguían comerciando con los Pimas del Gila.⁷¹ En la Hacienda Martínez, en Taos, Nuevo México, varios indios trabajaban en las labores diarias, como se observa en la mujer india que ara la tierra. (fig. 78)

Asimismo dado que el territorio de la Alta California y Nuevo México fueron mexicanos hasta 1848, en el imaginario colectivo del norteamericano, siempre se les consideró como tales. Aunque como analizamos en el capítulo dedicado a la frontera que 20 años de pertenencia a un país no es tiempo suficiente para asimilar una nacionalidad con todos los códigos culturales que esto implicaría. En este sentido, como explico en la introducción de este trabajo, los mexicanos, a los que se hace referencia en las imágenes, son los españoles y los indios, así como los mestizos que se quedaron habitando esos valles.

Los mexicanos, los indios y los españoles tienen un elemento común que es tan subjetivo como simpático a decir “la sangre”. Creo que esta idea que merece un estudio más preciso que excedería los límites de este trabajo, por el momento sólo me referiré a ella en la medida que los anuncios de cine la explotan en el texto, por ejemplo *Heredity* (1912) enfatiza: “*The Call of the Blood Is Answered*”⁷² o en *Comata the Sioux* (1909): “*A Story of Indians Constancy..*” “that Indian is the soul of honor...” Calificativos, eran tomados, en su mayoría de las novelas de James Fenimore Cooper, mismas que para 1912 ya estaba consideradas como pasadas de moda. Lo curioso es que como se verá después, los carteles de cine posteriores, ya sin la explicación del texto en sus imágenes manifiestan estas ideas. Aunque hablar de tales adaptaciones literarias fuera un tema pasado, el sujeto del “*Old South*” como estructura fundamental del “*Western*” siguió utilizándose, así como las espectaculares batallas entre indios y blancos. Una de las películas precursoras de este fenómeno fue *La masacre* dirigida por Griffith en 1912, de hecho, la última película dirigida por Griffith para Biograph. Sobre esta película, John L. Fell en *Cellulose Nitrate Roots*, afirma:

Moral polarities sometimes became blunted or obscured. For example in (this film) an out and out melodrama, an Indian woman and a woman settler share a common grief at their material losses, and plot symmetries suggest some kind of ethical reciprocity. In earlier

⁷¹ *op.cit.* p. 176.

⁷² *The Griffith Project*, Vol. 6 (Films produced in 1912), *op.cit.* p. 166.

films, villains acted out little more than a checklist of treats to couples and families (by kidnapping, theft, seduction, foreclosure, infidelity) ⁷³

En la Dime Novel, *Panther Jack, de 1909*⁷⁴ los protagonistas son los indios y los mexicanos. En este año ya se refieren a los mexicanos en el tono despectivo que será común después de los años veinte:

...I once seed a Mexikan greaser swing a lasso over his head, thinking he had him sure, but in less time tán sent the yaller oelly to grass with a hole through his knolledge-box...⁷⁵

El texto no está escrito totalmente en este *slang*, sino que a lo largo del mismo se dan explicaciones de estos modismos y se narra el paisaje. Se describe vagamente el lugar, como uno de los Western States”, montañas, paisaje y el lenguaje se vuelve poético:

In the days that we are writting, the Indios had full control of forest and prairie in that distant section...and was into the White man caught trespassing on their domains death in some most horrible form was the certain doom of all pale face prisioners, except females, who were often reserved for a worst fate”.⁷⁶

El tono es completamente diferente al cuento de Dee Brown del cual hablé anteriormente. Aquí el indio será el “malo” para poder confrontarlo con el héroe, el hombre blanco:

Who is the pale face can make an Indian chaunt his death- song? Proudly asked the Shawnee.

Did ye ever hear tell o´Panther-Jack, the trail finder and his friend, Tim Fogarty, the feller what knocks the devil out o´all you in jur chaps with his big stick?

At length the tormentas desisted from his diabolical work, and is a voice of triumphant malignity spoke to the captive:

“long-knife dog stands fire well, but we’ll roast him better when we get home. Where is the pale face, with big stick, that was coming to make the Shawnee warrior sing his death-song? Let him come-we’ll roast him better when we get home.”⁷⁷

En esta novela se aprecian formas que antes del cambio de siglo eran poco usadas. Si bien el elemento romántico sigue presente en cuanto a la narración del paisaje, también se da un cambio en cuanto a la dureza de las expresiones.

⁷³ “Cellulose Nitrate Roots: Popular Entertainments and the Birth of Film Narrative” en *Before Hollywood*. Turn of the Century Film from American Archives. A Film Exhibition organized by the Nueva York American Federation of Arts., 1986.

⁷⁴ Capt. L. Carleton, *Panther Jack*, Beadle’s Frontier Series, No. 95, Nueva York: Beadle’s and Adams, 1909.

⁷⁵ *Ibidem*, p.11.

⁷⁶ *Ibidem*, p.12.

⁷⁷ *Ibidem*, p.39.

En el cuento de Brown los mexicanos ya son ciudadanos norteamericanos con quienes deben hacer acuerdos. Históricamente estos acuerdos no sólo son de paz sino también comerciales para la subsistencia cotidiana, de ello dan muestra las fotografías del archivo de Arizona Historical Society , la tienda que vemos en la imagen (fig. 114) data de 1890, y vemos anunciados los objetos que en las casas de la época estaba de moda usar, de los indios especialmente cestas, vasijas y tapetes Navajos. (figs. 68, 69, 70). Los mismos objetos que aparecen en los anuncios de las películas, cuyas tramas fluctúan entre 1850 y 1915, en su mayoría.

La túnica pueblo y la navajo es uno de los elementos iconográficos de mayor contenido simbólico utilizado en las representaciones de los indios del suroeste. La túnica que envuelve a Alessandro el novio muerto de *Ramona* (fig. 64)⁷⁸; la túnica en primer plano de *The Redman's View*; que le confiere status al jefe, el "sash"⁷⁹ del personaje masculino de *The Indian Flute* (fig. 55); las túnicas de *A Pueblo Legend* (71, 72, 73)⁸⁰ el "sash" de *Fate's Interception*⁸¹ (fig. 82); la pequeña capa en *Iola's Promise*⁸²; como protagonista en *The Chief's Blanket* (fig. 57, 72, 73)⁸³; así el faldón en la comedia *The Tourists*,⁸⁴ o la gran manta en *Yellow Bird*, (fig. 54) así como en *Comata, the Sioux*⁸⁵

Es difícil precisar en cada una de las representaciones, el lugar de manufactura del textil ya que la calidad de la fotografía del anuncio no permite entrar a muchos detalles específicos; sin embargo puedo decir que por el comercio establecido en el área son de los indios pueblo y de los navajo. De cualquier manera, lo más interesante sería el hecho de la difusión que se le hace en el período de 1907 a 1920 a la manufactura india (figs. 68, 70, 72, 73)⁸⁶. Los mensajes transitan entre el romanticismo y cierto toque de cursilería, por un lado y de sátira mordaz, por otro, sin embargo, al hacerlos a un lado por un momento, la economía y los modos de subsistencia se destacan en primer plano.

⁷⁸ *Ramona* en *Biograph*, May 23, 1910

⁷⁹ "Sash" faja, banda o cinturón

⁸⁰ "A Pueblo Legend." *Biograph Bulletin*, August 29, 1912.

⁸¹ "Fate's Interception." *Biograph Bulletin*, April 8, 1912.

⁸² "Iola's Promise." *Biograph Bulletin*, March 14, 1912.

⁸³ "The Chief's Blanket." *Biograph Bulletin*, October 10, 1912.

⁸⁴ "The Tourists." *Biograph Bulletin*, August 5, 1912.

⁸⁵ "Comata, the Sioux." *Biograph Biograph*, September 9, 1909.

⁸⁶ Ver también el capítulo de La misión (figs. 49, 50 y 51).

Según Marian Rodee en *Weaving of the Southwest*,⁸⁷ los navajo aprendieron el arte del tejido de los indios pueblo del *Southwest* (figs. 68, 69, 72, 73) cuando muchos de ellos fueron a vivir con los navajo después de la rebelión de 1680 y de la reconquista de la provincia de Nuevo Mexico por los españoles en 1692. Sin embargo la tradición navajo dice que las mujeres ya tejían vestidos y cubrían las entradas de sus casas con mantas hechas de corteza de árbol de cedro triturada. Afirma también que los navajo llegaron al suroeste con el conocimiento de este tejido elaborado en un marco simple entre el 1000 y 1525 d.C.

Los realizadores cinematográficos de estos años no tenían un especial interés por denotar la pertenencia cultural de los grupos indios que representaban, sin embargo, sí les concernía el mostrar visualmente a este gran grupo étnico, el indio; entonces uno de los elementos más vistosos en este sentido era la manta tejida propia de estos grupos, aunque ya trabajadas bajo el dominio español y que en la época era sumamente popular debido al intercambio comercial en boga.

La apertura de la vía de Santa Fe en 1822 permitió la entrada de más artículos al suroeste; en esta época llegaban más objetos del este de los Estados Unidos que de México. Con la adquisición del territorio en 1848 el conocimiento del tejido navajo se difunde sobretodo con las misiones oficiales para documentar las costumbres de los habitantes de estos nuevos territorios. Tal como se muestra en la litografía, basada en un dibujo, realizado para este fin de H.B. Mollhausen en 1857.⁸⁸

Las mantas reflejadas tanto en las fotografías etnográficas como en aquellas realizadas para las películas que las representan, fueron producidas y distribuidas en el siglo XIX, y se les ha conocido como mantas de Río Grande.⁸⁹ Después de la india la segunda cultura en Arizona en importancia era la mexicana. Así que esta interrelación se

⁸⁷ Marian Rodee, *Weaving of the Southwest*, Maxwell Museum of Anthropology, University of New Mexico, West Chester, Pensilvania: Schiffer Publishing, 1987.

⁸⁸ *The Navahoes*. H.B. Plate VII in *Report Upon the Colorado River of the West 1861*. Color Lithograph reproducida en *Weaving of the Southwest*, Marian Rodee, University of New Mexico, USA, 1987, p. 73

⁸⁹ Ver J.L. James, "The Post." *Rugs & Posts, The Story of Navajo Weaving and Indian Trading*, West Chester, Pensilvania: Scriber Publishing Co, 1988, pp. 1-9.

da en todos los niveles de la vida cotidiana. Es así que la fotografía de María Flores⁹⁰ es muy ilustrativa (fig.74).

María Flores adquiere significado por la mezcla de los atuendos que manifiestan la pertenencia a tres culturas diferentes en una, por extraño que parezca. En primer lugar tenemos un atuendo indio muy imaginativo que ya por sí solo sintetiza “las culturas indias del *Southwest*”. Un penacho sin mucha estructura con una especie de ave en la punta y un sobre-vestido con algunas plumas, aunado al arco que lleva en la mano a juego con las botas será la parte india del atuendo; y el vestido de fondo, lo mexicano o lo español. Esta fusión de elementos señala de manera importante el juego de imágenes que en la mente de los habitantes del suroeste de los Estados Unidos del siglo XIX, ensartando varias piezas de diferentes culturas en una gran representación. Es decir, una clave más de este rompecabezas alegórico del que hablo.

La imagen ya es una síntesis cultural. La intención de representar a tres culturas diferentes en una sola que terminan por anularse unas a otras en cuanto a elementos plásticos aislados, simplemente significa la integración en el imaginario colectivo de los diversos componentes tanto de la estructura social como de la ideal del folcklore del suroeste norteamericano. Hacia fines del siglo XIX ya ha quedado muy lejos la más grande revuelta india de los Estados Unidos, la rebelión de los indios pueblo de 1680. También han quedado lejos la época mexicana y la española, ahora son norteamericanos y el mito que se representa en los argumentos cinematográficos es la síntesis del pasado histórico, de las relaciones sociales, y del folcklore popular. Probablemente, esta fotografía fue tomada durante una de las celebraciones de Nuevo Mexico, llamada “La fiesta”, celebración que data desde 1625 cuando un cura adquirió la estatua de la Virgen María en México. Entre 1630 y 1656 se le conoció como Nuestra Señora del Rosario para convertirse después en Nuestra Señora La Conquistadora. En esta celebración se recuerda el pasado católico español, en especial a Diego de Vargas

⁹⁰ *María Flores* (No se especifica fecha ya que en registro está equivocada. Data seguramente de los 1900's) Ocampo Family Photo Collection. The University of Arizona Library: Department of Archives and Manuscripts:

Ocampo Family Collection:

MP SPC 173:336: <<http://www.asu.edu/lib/archives/website/index.htm>>

(Acceso mayo 26, 2004)

en sus tratos con los líderes indios después de la revuelta de los indios pueblo. Se representa la idea de la paz.

Por lo tanto, el atuendo de María Flores sigue esta fusión del catolicismo y lo profano en una armonía simbólica. Es una niña que no representa a niña alguna; sin embargo, al ser una niña la que porta el arco, esta arma queda desmitificada y al nivel de un “juguete” ya que las niñas indias no tienen un arco. La idea de un penacho tan elaborado también resulta peculiar y enfatiza la idea de cierta importancia y autoridad. Una especie de virgen coronada. Este adorno en la cabeza es muy utilizado para asegurar la identificación de ciertas mujeres como indias. Se trata en todo caso de una especie de un juego simbólico. Una reinterpretación de este tipo de retratos comunes a lo largo de la historia, en los cuales las protagonistas aparecen en atuendos de tipo ideal y con algunos objetos mitológicos también.⁹¹ A pesar de que el retrato de María Flores no tiene elementos de carácter devocional, sí tiene elementos míticos imaginarios, acompañados de emblemas y objetos, tales como ya dijimos, el penacho, el arco y el vestido. Así pues este retrato tiene una doble lectura. La primera es la intención misma de su creación, la cual desconocemos. La segunda, es la fotografía como una nueva expresión plástica transmisora de un valor estético específico: La fotografía de María Flores, “dressed in this costume, presents an image that is representative of the Indian, Spanish and Mexican cultures that are indigenous to this area of the Southwestern region”⁹² se convierte en la afirmación de la cercanía entre indios y mexicanos.

3.3 La mujer india

Las mujeres que representan a las indias generalmente aparecen con penachos aunque mucho más ligeros y sencillos, éstos son muy semejantes al de la princesa india de la portada de la revista *Wild West* de 1902, “*Young Wild West Missing*” “*Or Saved by an Indian Princess*”. (fig. 75) Los anuncios en los que las “indias” aparecen con el

⁹¹ John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bollingen Series XXXV.12. Princeton

⁹² Maria Flores, *loc. cit.*

penacho se encuentran *"The Indian Flute"*, de Vitagraph (1911) (fig. 55) ; *Princess Red Wing*, de Pathé Frères Western Stock Company (1912) (fig. 77), *Broncho Billy and the Maid*, de Essanay Western, (1912), y *The Song of the Wildwood Flute* (1910) (fig. 79), *A Romance of the Western Hills* (1910) (fig. 80), *The Squaw's Love* (1911) (fig.53), *The Chief's Daughter* (1911) (fig. 81), *Fate's Interception* (1912), (fig.82), *Iola's Promise* (1912) de Biograph.

La princesa en *Young Wild West Missing* es una representación imaginaria también. En esta escena, la protagonista es la mujer india, como en innumerables películas de indios de la época. La acción está dominada por el símbolo femenino y curiosamente, es de las pocas que se desarrollan en interior. Este aspecto lo trataré a detalle en el cuarto capítulo. Pudiera ser una mujer en diferentes momentos. Con un traje largo, ajustado, manga larga en tono amarillo con bordados en rojo y azul, parece ser un traje de piel de venado. Un tocado de tres plumitas adorna sus respectivas cabezas. La escena armoniza todos los elementos visuales que la componen. Los prisioneros representados por hombres "blancos" se encuentran en terreno indio, ya que están amarrados y rodeados de jarrones decorados con grecas repartidos estratégicamente por todo el piso. Hay una especie de altar en medio y un burro que llega a la escena.

El anuncio de *"Princess Red Wing"* muestra el torso de una india de forma simbólica, puesto que la mitad del cuerpo no existe. Ella porta una banda en la cabeza, como las mujeres indias de casi todos los anuncios encontrados, y en este marco idealizado con el paisaje y el indio que la espera. Se especifica que la protagonista es una india verdadera: "... as Princess red Wing is the only full-blooded Indian girl playing Indian leads..." así como "niña" también, lo que coincide con la idea de india- niña, por lo tanto inocente, etc.

En la serie fotográfica *Native American Women* de Edward S. Curtis (1868-1952) de niñas indias vemos niñas sin penachos. *"Jicarilla Maiden"* (fig. 76) una fotografía de 1904 de una pequeña de la tribu apache muestra a una niña portando joyería de cuentas, collares y aretes, y un traje de piel de venado⁹³. María Flores, me remito nuevamente a ella, sólo lleva aretes y se destaca la ausencia de collares. En este sentido se manifiesta

⁹³ Edward S.Curtis, *Jicarilla Maiden Apache*, 1904.*Native American Women*, Pomegranate Catalog, No. A641, Library of Congress, Rohnert Park, CA: Pomegranate Co.

el reduccionismo plástico, pues el concepto de “vestido” de Maria no es identificable hacia una región específica, simplemente está decorado con algunos elementos de indios como las plumas, aunque en un uso totalmente idealizado. La fotografía de una chica cayuse, muestra también la importancia de los collares y del traje de piel.⁹⁴ En la de la hija de un jefe de la tribu crow, también se resalta el traje de piel y sus joyas. Esta es una fotografía interesante por el hecho de resaltar el hábitat. Ella se ve muy pequeña en su tienda ubicada en medio de un paisaje desértico⁹⁵. Hago notar que estas fotografías tienen una carga de ficción importante, idea de la que hablaré a lo largo del texto. Las fotografías para los anuncios de cine muestran indios muy austeros, como si el director decodificara a los personajes hasta el reduccionismo mínimo y lleguen de esta manera a carecer de sentido y significado explícitos. Es decir, si la mujer india se reviste de status con el uso de las joyas y ciertos vestuarios, éstas se eliminan.

Si los relatos de historia hablaban de épocas difíciles y de situaciones hostiles entre los habitantes del suroeste americano desde la época española hasta su pertenencia a los Estados Unidos, no así los anuncios de las producciones fílmicas para las revistas y carteles. En realidad estos temas son tratados bajo la óptica del aspecto trágico y romántico de la muerte, el amor, la conquista, etc. Esta tarea resultó relativamente fácil pues como mencioné al inicio de este apartado, los anuncios de cine simplemente tomaron el modelo de la literatura popular y de la pintura como medio de propaganda gráfica de tales temas. Entonces, si la mayoría de los anuncios de revista especializada eran de Biograph, no podemos perder de vista que D.W. Griffith tuvo mucho que ver en el impulso de la representación continua de este mito pues durante los años que él dirigió la compañía, expuso temas de connotación racial y socio-cultural tales como el indio, los inmigrantes europeos, los mexicanos y en general, las minorías.⁹⁶ Uno de los escritores que más trabajó con él fue Emmett Campbell Hall en los melodramas de tipo racial. En *Rose O' Salem-Town* (1910) trata el papel de la mujer en la amistad entre indios (mahawk) y los blancos en un conflicto donde interviene la brujería. También trató

⁹⁴ Por razones de espacio, ésta imagen y la siguiente se eliminaron de esta impresión, ver: Edward S. Curtis, *Cayuse Maiden*, *op. cit.*

⁹⁵ Ver: Edward S. Curtis, *Crow Chief's Daughter*, *op. cit.*

⁹⁶ “D.W. Griffith made some thirty short films on Indian subjects during the Biograph years” en “*White Man's Book No Good*”: *D.W. Griffith and the American Indian*, Gregory S. Jay, *Cinema Journal* 39, No.4, Summer 2000.

de los inmigrantes chinos en *Western that Chink at Golden Gulch*; la esclavitud del sur en *His trust and His Trust Fulfilled*⁹⁷ Aunque debo mencionar que Griffith también se ocupó de la misma manera de aspectos de la sociedad tradicional norteamericana, tales como el contexto del ama de casa, la madre de familia, etc., temas para otro estudio.

A lo largo de su filmografía, Griffith expone su idea del “blanco norteamericano”, que funciona y encaja perfectamente en un momento en que Norteamérica construye su concepto de nación, del que hablaba al inicio de este capítulo, de esta manera, la atención se centra en los distintos grupos raciales: “Critics have observed, however, that “American Indians make up the principal minority group represented in the Biographs, and the treatment of them was almost consistently sympathetic”⁹⁸

El “blanco norteamericano” caracterizaba a los indios como es el caso de Mary Pickford, actriz que interpretó infinidad de estos roles protagónicos. Ella asumió el rol principal en *A Pueblo Legend* (fig. 71). *A Mythological Story of the Indians of the Southwest, Ramona*, entre muchas otras: Eileen Bowser señala, “Griffith thought Mary Pickford had a good face for indians on account of her high cheek bones. He gave her numerous Indian roles, outfitting her in a straight black wig and Brown grease paint”⁹⁹ lo que destaca esta idea de compasión y condescendencia hacia estos grupos, así como en la forma de presentarlos en la imagen. Griffith tomó distintos grupos de indios y habló de ellos como un grupo único. Es decir, se proyectó la imagen de un sólo grupo étnico.

El anuncio para promocionar *A Pueblo Legend*¹⁰⁰ menciona que esta película trata de una historia que supuestamente tuvo lugar en el viejo Pueblo de Isleta, Nuevo México. Durante la festividad del “Baile de la Primavera”, el sacerdote cuenta la historia de la piedra turquesa que cayó del cielo para dar prosperidad a la gente de Isleta. Un “Gran Hermano” es escogido entre la tribu como el encargado de la sagrada misión. Los peligros a los que se enfrentará harán un “bello retrato del simbolismo indio”. Aparentemente esta historia tiene que ver con los indios pueblo de Nuevo México, muy cerca de los apaches jicarillos y los zuñi. En realidad es difícil decir, ya que esta sola narración no da indicios suficientes de la ubicación geográfica; sin embargo los

⁹⁷ Scott Simmon *The Griffith Project*, Vol. 4 *op.cit.*,179.

⁹⁸ Daniel Bernardi, cit. por Gregory S. Jay. *op.cit.* p. 3.

⁹⁹ Eileen Bowser para *The Griffith Project*, Vol, 4, *op. cit.* p..61

¹⁰⁰ “*A Pueblo Legend.*” *Biograph Bulletin*, August, 1912.

comentarios de Tom Gunning con respecto a la película hacen suponer que la trama fue más una invención del propio Griffith que un relato con algún fundamento histórico. De acuerdo al registro de la historia del cine en Nuevo México¹⁰¹, Griffith fue a la zona para filmar una película del tipo de Romeo y Julieta, cuyos protagonistas serían una chica hopi y su novio pueblo. Un elemento interesante de resaltar en esta producción es que el Museo Indio de Albuquerque, Nuevo México, prestó los accesorios que se utilizaron para la producción, aspecto que se enfatiza en el anuncio de Biograph para resaltar la autenticidad de la trama, según se aprecia en la fotografía, al parecer hay una mezcla de atuendos de diferentes culturas en un mismo grupo. El anuncio muestra un gran énfasis en éstos, porque los destaca en primer plano, a pesar de que el still escogido para esta publicidad, no muestra una toma muy abierta, sí se aprecia el cuidado de la escenografía pueblo. La construcción de adobe y la escalera son característicos. La intención de Griffith es bastante clara puesto que se explica en las introducciones a las tramas de las películas que acompañan a la fotografía. Tal es caso de *The Song of the Wildwood Flute*¹⁰² (fig. 79) de 1910, en el cual especifica que esta película retrata al indio con “absoluta autenticidad del detalle”, y por lo tanto se convierte en “instructiva” y no como “la literatura barata lo retrata” no sólo descalifica a las *Dime Novels* sino también señala la fuerza de penetración de la imagen puesto que afirma:

...it is that a moving picture of this work becomes more convincing than textbooks, histories or historical novels”, [...] In this subject are incorporated several traditional customs with as lifelike portrayal as is possible, engaging in the production the services of a number of descendants of the aborigines.¹⁰³

Esta película retoma un elemento importante de significado simbólico a saber “la danza”. La fotografía representa la relación entre los personajes y el paisaje natural y en el texto se enfatiza que la historia se desarrolla alrededor de la danza. Una historia de amor.

Las historias indias alrededor de la danza eran conocidas a través de la tradición oral y los propios escritos de los nativos. Como he explicado en líneas anteriores, durante la época de estas primeras producciones, ellos ya están establecidos en las reservaciones, lugar donde asisten a la escuela o viajan a otras escuelas como la famosa Carlsile de

¹⁰¹ 100 Years of Filmmaking in New Mexico, *op. cit.*, p.11.

¹⁰² “*The Song of the Wild Flute.*” *Biograph Bulletin*, November 21, 1910, p.249.

¹⁰³ *Idem.*

Pensilvania. Herman Grey, un indio Mohave, habitante de Salt River Pima-Maricopa Indian Reservation en Scottsdale, Arizona, fue uno de estos jóvenes estudiantes en internados lejos de su hogar, haciendo amigos de diferentes tribus, compartiendo historias entre ellas las de amor compiladas en un pequeño libro.¹⁰⁴

Una de estas historias es *Maria's Love. A Cochiti Story*, en cuya trama la relación amorosa surge a partir de la danza, "The tablita dance". María es una joven de Cochiti Pueblo de 16 años. Durante el ritual del baile su mirada se encuentra con la de Vicente y sonrío. La danza sigue el ritmo de los tambores y se determina la orientación del sol: "As the drums beat slowly, they all faced toward the East for one song, then they turned around, keeping time to the song and facing the West." La descripción de los atuendos es muy rica:

The men dancers wore white kilts embroidered on the fringes with symbols. Their chests and arms were painted white, and fox skins hung from their waists. Their long black hair fell back on their shoulders, and on top of their heads they wore tufts of green parrot feathers. They wore high –top moccasins with skunk fur tied around their ankles. In his right hand each man held a gourd rattle and in his left hand a bough of green spruce.

The women each wore her black manta, a cotton belt around her waist, and on her head she wore a "tablita " headdress of rainbow design. The women's faces and arms were painted white. In each hand they held a bough or several twigs of spruce.¹⁰⁵

María aleja a Vicente en un acto impulsivo; al sentirlo perdido va en su búsqueda. Se encuentra con diferentes mujeres, una acoma, otra zia, otra santo Domingo y Laguna, y a todas les pregunta si saben de su paradero. Ella lo ama y sabe que su familia se opondrá a su unión ya que Vicente pertenece a otro pueblo y tribu. María era muy hermosa y ya había recibido varias propuestas de matrimonio desde corta edad. Fue en su busca a San Felipe Pueblo, a Santo Domingo, después San Ildefonso Pueblo y hacia Santa Clara Pueblo. Lo encontró en el pueblo de San Juan. Al finalizar este viaje ritual Vicente la encuentra, le jura amor y la llevará a San Juan con él.

De esta manera, en este anuncios y en otros como *The Redman's View* (1909), y en *The Redman and the Child* (1908) *Biograph* hace hincapié en la "autenticidad de las costumbres indias" en "el espíritu del indio" sin distinción de grupo, ni de cualidades

¹⁰⁴ Herman Grey, *American Indian Love Stories* . Traditional Stories of Love & Romance from Tribes across America. Clear Light Publishing, Santa Fe, New Mexico, 2003

¹⁰⁵

individuales, y del paisaje como un elemento físico pero ligado a este espíritu. En estas representaciones los indios no tienen una vida privada, todo es una acción en masa que tiene lugar como el anuncio para *The Red Man and the Child* enfatiza: “Alongside of a beautiful mountain stream in foothills of Colorado there camped a Sioux Indian, who besides being a magnificent type of the aboriginal American, is a most noble creature, as kind-hearted as a woman and as brave as a lion”¹⁰⁶ Vemos cómo el espíritu romántico se da por la fusión del paisaje con las cualidades sumamente arbitrarias de los indios, a los que Griffith les otorga cualidades muy peculiares, que por lo general tienen que ver con el carácter de la mujer. A este respecto Joanna Cohan apunta:

Two myths, equally unrealistic, have flourished. The first, circulated by European travelers under the influence of Rousseau’s romanticism, idealized the Indian as the perfect child of nature, blissfully unaware of the discords of civilization. The second regarded him as the last vestige of primitive savagery, the spawn of hell, ever ready to plunder and murder.

Neither was true. Each was merely an image focused in the newcomer’s eye. Religious, social; and economic preconceptions of the white man’s place in the universe impeded the first adventures and settlers for understanding or recording fully the richness of Indian culture¹⁰⁷

Hacia estos años los temas de indios eran sumamente populares. Biograph se enorgullecía de poder llevar al público producciones del gusto de éste para su aceptación. Así cuando en 1908, sale a la luz *The Red Girl* (fig. 83), en su anuncio se especifica que debido al gran éxito de las películas previas con este tema, “se produce una más”.

Los títulos de las películas empiezan a incluir el amor como “*The Indian Runner’s Romance*, filmada en Nueva York en 1909 (fig. 60). En esta película de “exotismo” en la que participan Mary Pickford, Frank Powell, Lottie Pickford y Mack Sennett como indios, también el paisaje juega un papel fundamental en la construcción del significado que he venido tratando a lo largo de todo el texto: “paisaje- exotismo- romance”. Lo que se convirtió en exótico, fueron ciertas culturas extranjeras, entre ellas las de los indios, como en este caso, específicamente, trata de los Sioux. Realmente no tengo elementos suficientes para saber si efectivamente retrata a este grupo, o simplemente fue una

¹⁰⁶ “*The Redman and the Child*” en *The Griffith Project*: Vol. I, *op. cit.*, p.65.

¹⁰⁷ Joanna Cohan, *op. cit.* p.12 .

ocurrencia otorgarles este origen. Así, los mexicanos, los españoles, los italianos y los hindúes resultaron ser los grupos culturales más exóticos, a los ojos de Griffith.

El terreno estaba preparado para recibir a una producción que tendría gran éxito, se trata de *Ramona. A Story of the White Man's Injustice to the Indian*. En mayo de 1910, el público recibe esta adaptación de la novela de Hellen Hunt Jackson, (fig. 64) ¹⁰⁸ como vimos en el capítulo anterior, también protagonizada por Mary Pickford, aunque estoy utilizando un término que en esta época del cine no era importante para las películas. No existía esta idea de protagonista, si bien sí se buscaba a ciertos actores, todos tenían cierta importancia grupal. Unos cuantos años más tarde las productoras empiezan a dar importancia a las figuras femeninas. Mary Pickford fue una de ellas. Aunque como sabemos Griffith tenía especial predilección por las actrices jóvenes y así, Pickford fue infinidad de veces india, mexicana, etc. Este anuncio sigue el código visual de los anteriores, una pequeña imagen y un texto publicitario que explica la trama y la importancia de la película. La confrontación de dos culturas diferentes mediante una oposición visual que se da a partir de los dos tipos de vestuario en medio de las montañas. La escena es trágico-poética.

La trama, como vemos, es literatura romántica y la ilustración de la misma también. Es la historia de amor entre una huérfana del español Moreno con el indio Alessandro. La señora Moreno, madrastra de Ramona se da cuenta de que se “aman” y manda a Alessandro al exilio, a la vez que insta a Ramona a seguirlo. Alessandro y Ramona se casan, pero vagan de poblado en poblado, ya que el “hombre blanco” ha destrozado su villa. Es asesinado y Ramona es rescatada por Felipe, el hijo de su madrastra, quien la regresa a Camulus (sic.)¹⁰⁹

Cabe notar que ya el tema literario es una visión romántica de hechos socioculturales que tenían lugar en el suroeste. El trabajo indio en las haciendas españolas estaba bien documentado.¹¹⁰ El tipo de trabajo realizado era parte del sistema de encomienda que se abandonó en Nuevo Mexico después de la revuelta Pueblo de 1680, a la que ya me he referido en este capítulo. Esta rebelión pueblo resulta ser paradigmática en muchos

¹⁰⁸ *Biograph Bulletins*, May 1910

¹⁰⁹ En el anuncio de *Biograph* así se refiere al Sr. Moreno como español. Difiere de la novela en la cual son mexicanos.

¹¹⁰ En Nora Fisher, *Rio Grande Textiles*, Museum of International Folk Art, Santa Fe: New Mexico Press, 1979.

aspectos pues no sólo redefinió las actividades comerciales sino que también influyó en las relaciones sociales. Así en lugar de este trabajo, estuvo de moda en las familias hispanas el adoptar niños indios cautivos y cristianizarlos y educarlos. Esta costumbre resultó en otra clase social conocida como “Genízaros”¹¹¹, a al cual pertenecería Ramona, la protagonista, porque aunque se menciona como huérfana del español Moreno,¹¹² no es muy clara su procedencia materna ya que no es hija de la señora Moreno. En este sentido, sí se reafirma su vínculo indio por afinidad con el amado así como pudiera ser que ella misma tiene esta “sangre india”. Los indios hispanizados provenían tanto de las tribus nómadas como de los indios Pueblo sedentarios.

Frecuentemente hubo matrimonios entre españoles y “genízaros” cuyos hijos eran absorbidos por las familias españolas y se les heredaban sus derechos, así como su pertenencia cultural hispana. Este grupo desaparece oficialmente como tal, después de que México instaura el Plan de Iguala, asimilándose al grupo étnico hispano solamente; sin embargo, continuó la costumbre de tomar niños indios cautivos, o intercambiarlos con las tribus. A principios del siglo XIX, con el auge de los nuevos ricos y el comercio entre Santa Fe, Chihuahua y las viejas rutas españolas, realmente había una fuerte red de esclavitud india. Es importante resaltar en este punto que el tema de los indios había sido una discusión permanente:

Una tradición humanista que había estado en contra de la inferioridad natural de los indios y que había abogado por su igualdad con la humanidad influyó profundamente el pensar español desde el siglo XVI. Ante el resplandor del saber del siglo XVIII, los liberales españoles de esos días reavivaron la chispa del humanismo y lo combinaron con un anticlericalismo que significó problemas para las misiones de la frontera. La manifestación más palmaria de este nuevo espíritu fue la orden de la Corona, de 1767, para expulsar a los jesuitas de España y de sus posesiones, acto que tuvo más motivos políticos que ideológicos. El resultado fue que los funcionarios del gobierno sacaron a los jesuitas de las misiones de la Pimería Alta y los reemplazaron por franciscanos, los cuales, de ese modo se hicieron del monopolio del terreno de las misiones, desde California hasta Texas.¹¹³

Es muy importante no perder de vista que en ese territorio:

La cultura y las instituciones hispánicas no fueron homogéneas. Los diferentes modos de la época histórica en que los colonos españoles penetraron en un territorio

¹¹¹ Dorothy Boyd Bowen en *A Brief History of Spanish Textile Production in the Southwest* llama genízaro a los indios cristianizados. (p.3)

¹¹² En la novela *Ramona* tampoco es hija del Sr. Moreno.

¹¹³ David, J, Weber, *op. cit.* p.105

determinado, las costumbres de la región o regiones de donde provenían estos colonos y sus familias, sus reacciones a las culturas locales de los indígenas que serían sus vecinos, todo ello se combinó y produjo variaciones en la cultura hispánica.¹¹⁴

En este sentido percibimos cómo los símbolos plásticos son simplemente un entramado de conceptos, lo que llamaré un rompecabezas alegórico. Definitivamente este sur hispánico es España con los hacendados, y los indios que son los que estuvieron bajo el cobijo de los misioneros españoles. También una categoría de jornaleros y trabajadores que aparecerán poco a poco entre estos dos grandes elementos, estos aspectos se incorporan poco a poco en el nacionalismo norteamericano.

Casi todas las películas con temas de indios tenían un sub-tema que se convertirá en el *leit-motiv* de la historia. Si bien es cierto que en las representaciones gráficas siempre hay esta oposición visual de las diferentes culturas, en la explicación literaria, parte importante de estos anuncios, siempre se subraya un elemento de tipo social o moral. Así, además del amor está “la injusticia del hombre blanco hacia el indio”, como en este caso de *Ramona*; “La venganza de los indios” como en *Red Man and the Child (1908)*; “una tragedia en la reservación india” *The Broken Doll (1910)*; “el honor y la constancia del espíritu indio” *Comata, The Sioux (1909)*, etc. Este entramado de peculiaridades otorgadas a estos grupos culturales, especialmente indios, mexicanos y españoles, va generando lo que se empieza a conocer como mito del Oeste que adquirirá significación siempre en oposición al mito del Este, que representaba la vida urbana, industrializada y la sofisticación cotidiana.¹¹⁵ Esta fue una división territorial simbólica que marcaba una diferencia entre estilos de vida, de actitudes, costumbres y formas para relacionarse con otros grupos sociales. Así se consolida también el mito del indio, vinculado al hábitat, a los mexicanos y a los españoles. Es decir, estos grupos de indios no son importantes en cuanto ellos mismos, sino por su relación de choque y diferencia con el otro...

Si ya he expuesto en el primer capítulo de este trabajo la influencia del romanticismo en las imágenes que anexo, resulta notorio cómo Griffith, expresa este romanticismo del

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁵ “They distinguish between two types of social order—one agrarian, rural, egalitarian, and ethnically and racially homogeneous (west), and the other industrial, urban, elitist ethnically heterogeneous, and racially mixed (East). Richard Maynard, *op.cit*, p. 41.

“salvaje”, aunado a la presencia de una mujer india en estos melodramas lo cual aumentaba la fascinación por estos personajes, como vimos con *Ramona* :

The role of women in indian films is another key element in explaining their popularity. What whites called the Indian “squaw” had been a central feature in the popular imaginary About Native Americans ever since John Smith started telling tales about Pocahontas. In the Nineteenth Century, white singers crooned songs about Pocahontas and Minnehaha from widely sold lyric sheets. Popular literature evolved the stereotype of the docile squaw who tragically falls in love with the white man, often sacrificing herself for him or her tribe. Griffith himself appeared in a Pocahontas pageant staged in Norfolk Virginia, in 1907.¹¹⁶

Esta idea del carácter femenino la desarrollaré detenidamente en el capítulo de la mujer. Lo interesante en esta sección es que los personajes de estos anuncios indios, mexicanos y españoles pueden dar rienda suelta a sus pasiones en la medida en que se encuentran íntimamente fundidos con el paisaje. Tal idea de que la naturaleza propicia determinadas conductas o actitudes, es una herencia del siglo XVIII:

En aquella época, la naturaleza fue considerada base, fuente y modelo de todo bien y belleza posibles...es la naturaleza la que empuja al hombre a matar a su semejante, a comerlo, a secuestrarlo, a torturarlo; ya que, en cuanto dejamos el orden de las necesidades físicas y entramos en el lujo y los placeres, vemos que la naturaleza no puede aconsejar sino el crimen...”¹¹⁷

La naturaleza representa el marco perfecto para aglutinar a los indios y mexicanos y dar significado al mito del Oeste. El romanticismo que se manifiesta a través de la literatura, se enfatiza plásticamente en la película a través de la representación del paisaje, las actitudes teatrales de los personajes así como sus atuendos, de manera especial. En la fotografía que muestra el valle en *Ramona*, se congela este paisaje natural.

Así, el indio ya habitaba una extensa región, pero Norteamérica como nación tenía que re-inventar un origen y a este proceso se incorpora fácilmente la transmisión popular de una historia mitificada que se da por choque de contrarios; este y oeste, hombre blanco-hombre nativo. De esta manera, entre otros ejemplos, los indios tienen un origen idealista como en *The Red Man's View (1909)* , *A Biograph Story of the American Aborigines* con Owen Moore, Dorothy West, Kate Bruce, Anthony O'Sullivan, entre otros.

¹¹⁶ Gregory S. Jay, *op. cit*, p. 6.

¹¹⁷ Mario Praz, *op.cit*, p. 293.

Filmada en Mount Beacon, New York, trata de la persecución a un grupo de los shoshone, la tribu kiowa, por los blancos, característica que se vinculará de manera inherente como el ideal de su identidad:

The undoing of Reconstruction by Southern Whites found its greatest legal victory in 1896, when the Supreme Court, in Plesy V. Ferguson, upheld the constitutionality of racial segregation. In the United States, political and cultural discourse constructed an imaginary character for the nation that identified citizenship with whiteness and whiteness with a much broader spectrum of ethnic groups from Europe. At the same time, the “melting pot” intentionally and consciously excluded people of Asian, Mexican, and African descent.¹¹⁸

Esta inclinación hacia estos temas fue oportunamente aprovechada por los Estados Unidos. Si bien se buscaba la utilización del cine para ayudar a la consolidación de los valores que como nación se buscaba, también había un sentido comercial que unido al anterior, formaron una cultura del cine americano. De 1906 a 1908 las películas que más éxito tenían eran las del francés Pathé, por lo tanto al conceptualizarse el género *Western* como lo netamente americano con los indios, los mexicanos y el paisaje en el cual se desarrolla la acción y la aventura, se empezó a consolidar un estilo que posteriormente sería conocido como el cine americano. Ciertamente el cine no fue original en cuanto a la explotación de esta temática, como vimos anteriormente, habían pasado casi cincuenta años de la aparición de las *Dime Novels*; la difusión de la imagen en movimiento, realmente convirtió estas imágenes en masivas y la idea de veracidad o realismo empezó a perderse para enfocarse en películas de acción y romance repetitivas. Las películas de Biograph no fueron tan excesivas como los espectáculos en vivo, sin embargo, tan sólo en 1909, se hicieron una docena de películas *Western*, lo que impulsó a Griffith a California a principios de 1910 y explotar el paisaje de esa zona.

La novela de Helen Jackson, como mencioné en el capítulo anterior, *Ramona* fue escrita como una reacción al abuso que sobre temas de indios había: The onslaught of ignorant and vicious pictures about indians became so alarming, that in 1911, tribal leaders held a protest against them in Washington and demanded action from president Taft¹¹⁹, y a Griffith le venía bien por su idea peculiar de tratar el tema de los indios con gran compasión, lo cual a diferencia de los que enfocaban con burla o demasiada

¹¹⁸ Gregory S.Jay. *op. cit.*, p. 8

¹¹⁹ Gregory S.Jay, *op. cit.*, p.9

violencia, dio la impresión de cierto afecto por estos grupos. Las primeras películas de Griffith del Oeste, tuvieron gran reputación debido a la seriedad con la que enfocaba los conflictos. Cobró fama de estudiar las costumbres de los indios, sin embargo, a nivel de representación de las imágenes ya no se perciben estas especificidades sino simplemente el tratamiento grupal de tales grupos étnicos. También es interesante esta percepción, porque al parecer no se vio alterada por el hecho de que la mujer india por excelencia fuera Mary Pickford.

El enfoque idealista del romance es el elemento clave para representar visualmente la vida cotidiana del indio americano en su interrelación con el blanco y el mexicano. En este sentido se corrobora que el uso de “la idea romántica” fue una fórmula efectiva en los Estados Unidos a principios del siglo XX.

The romance in the film's title (*A Romance in the Western Hill's*)¹²⁰ como en muchos otros títulos, suggest both the white vision of the romanticized Indian and the romantic plot involving the Indian maiden and her beloved, who has fruitlessly warned her against the seductions of the white man's book¹²¹

Esta película de 1910 fue filmada en locaciones de Sierra Madre/ Pasadena California, también dirigida por Griffith y estelarizada por Mary Pickford, Dorothy West.

En septiembre de 1908, otro anuncio con estas temáticas, había salido al mercado: *The Red Girl, Another Soul-Stirring Story of Life on The frontier* también de *Biograph*. (fig. 83) Este anuncio tiene tres temas fundamentales de la literatura popular la niña india, la mujer blanca americana, la mujer mexicana y el mestizo. Aquí veremos a Kate Nelson, una niña minera americana, quien llega con unas pepitas valiosas . En la oficina se encuentra una mujer mexicana quien en la noche fuerza la cerradura y roba los valores de la niña dejando una “mantilla incriminatoria” .(cuadro 1) La mujer mexicana logra escapar y una niña india piel roja la esconde con ayuda de su marido mestizo. La mujer mexicana la traiciona (cuadro 2) convenciendo al marido de matar a su esposa. Así, abandonan a la india cerca del río (cuadro 3) y Kate Nelson la encuentra y surge una amistad verdadera (cuadro 4)

Este anuncio está compuesto por estas cuatro fotografías con subtítulos, cada una corresponde a escenas clave de la historia. El texto está en medio. Una de las

¹²⁰ *Biograph Bulletin*, April 11, 1910, p. 185.

¹²¹ *op. cit.*, p. 13.

características más interesantes de este anuncio consiste en la presentación de fotografías de escenas de interiores y exteriores. Este aspecto manifiesta una construcción sofisticada del ambiente exterior; característica fundamental que se va haciendo condición en las películas del Oeste de principios del siglo XX. Esta película fue filmada New Jersey, en el New York Studio. Como se aprecia en las fotografías la acción de las mujeres india y mexicana siempre está en relación directa al paisaje. Es como si sólo en un ambiente de esta naturaleza pudiera tener lugar tanta acción femenina. Tom Gunning, a propósito de la película, afirma:

Griffith gave to women as action heroes in these early melodramas, the final shot also shows his tendency to end films with a pictorial image, here the women framed against the river and trees, somewhat back lit. One wonders if the Bulletin prose might not indicate that this shot was also tinted gold to further endow it with a visual lyricism?¹²²

La misma fórmula se aprecia también en el anuncio de *The Chief's Daughter. On the Cactus Fields of Southern California*¹²³ (fig. 81). En esta película en la cual se lucha por el amor de la hija del jefe indio, la ilustración también tiene sentido en relación al paisaje, que incluso hasta forma parte del título. La mujer lleva el atuendo característico de las mujeres indias de estas producciones. Lo más relevante de esta mujer es su actitud, aparentemente sumisa pero con una mirada muy fuerte, ira, enojo, algo malévola. El contraste entre los vestidos como trabajadores no indios y la india es muy notoria, y al parecer también es un gusto muy marcado del director. El novio de ésta se hace presente en estos valles de cactáceas.

Por lo tanto es en estos valles se dan las escenas de amor y de pena. Allí es donde Ramona llora la muerte del amado; allí es donde el amante gana el amor de la hija del jefe indio. La naturaleza es quien atestigua la incansable carrera de la niña india al lado de la mexicana para buscarle refugio. Allí se desatan las pasiones.. No hay un sitio cerrado que permita tales expresiones, pero sí en medio de estas montañas y campos que a fuerza de verlos como este lienzo ya pintado con aire romántico, quizá sea a lo que se refiere Mario Praz cuando afirma:

La educación de la sensibilidad se produce por medio de obras de arte; lo que más importa determinar entonces es el modo en que se efectuó la transmisión de los temas

¹²² Tom Gunning, *The Griffith Project: Vol. I, op. cit.*, p. 94

¹²³ *Biograph Bulletin*, April 10, 1911.

de un artista a otro. Desde luego siempre ha existido el vínculo misterioso entre el placer y la pena; es uno de los vulnera naturae, tan antiguo como el hombre pero se convierte en patrimonio común de la sensibilidad romántica y decadente a través de un especial encadenamiento de influjos literarios.¹²⁴

La vinculación del paisaje con la acción de los personajes es lo que acentuaba esta nota romántica. La sensibilidad a la que me refiero en el párrafo anterior estaba condicionada por los mensajes que los cineastas deseaban transmitir, en este caso, especialmente Griffith. Aunque no fue su idea el hecho de que el paisaje natural fuera visto con esta connotación de romanticismo, por supuesto, como he expuesto, esas ideas llegaron a los Estados Unidos a través de la pintura y la literatura. Lo que fue muy característico en esta unión de elementos fue la idea de crear algo original norteamericano de tipo exótico y pintoresco. El concepto de pintoresco es de origen italiano y fue un poco anterior al romanticismo¹²⁵. Estos anuncios de carteles tienen esta idea romántica y pintoresca porque resaltan el elemento subjetivo en sus representaciones y descripciones de las mismas. Desde la simple idea de afirmarse como verdaderas y auténticas, como en el texto del anuncio de *Ramona*: “The house wherein Ramona lived with its vineclad verandas; the inner court, which is a veritable paradise, and the bells from old Spain...” o el subtítulo *A Story of the White Man’s Injustice to the Indian*¹²⁶

En estos anuncios, dado que son en blanco y negro, es difícil apreciar la idea de pintoresco, ya que tradicionalmente ésta se asocia a un código visual de contraste de colores. De esta manera, por ejemplo, el cuadro de George Bellows, al que me he referido, al inicio de este capítulo tiene esta cualidad, pues el contraste del colorido entre los distintos campos visuales de la pintura es por demás significativo. Tenemos también *The Red Bridge*¹²⁷ (1911-12) de otro pintor americano de la época Willard Metcalf (1858-1925), donde también se aprecia esta idea de romanticismo transmitida por los colores y la distribución de los planos. Por ejemplo el intenso azul del cielo en contraste con el río medio cubierto de nieve. Curiosamente, los críticos del momento señalaron a propósito

¹²⁴ Mario Praz, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁵ Mario Praz, *op.cit.*, p.54.

¹²⁶ “Ramona “ *Biograph Bulletin*, May 23, 1910.

¹²⁷ *The Red Bridge* 1911-1912 Oil on canvas 26 ½ x 29 ½ inches, Exhibido por primera vez en Fifteen Annual Exhibition of the Ten American Painters (15 de marzo –6 de abril de 1912), *The Spencer Collection*, 1990, *op. cit.*, p. 36.

de este cuadro “his two landscapes carry conviction so smoothly and so completely that they seem like open windows giving upon the scenes represented...” aunado a una visión de realidad :” Facility could no further go, nor could lanscape be more truthful...”¹²⁸

Entonces aunque los anuncios están en blanco y negro, la idea de lo pintoresco y lo romántico queda enfatizada por la presencia de los personajes en relación a este espacio geográfico y por la interpretación del texto. Para Mario Praz, “romántico” se asocia a grupo de conceptos como “mágico”, “sugestivo”, “nostálgico”, y sobre todo con palabras que expresan estados de ánimo inefables.¹²⁹

Hacia principios del siglo XX la difusión de imágenes de los indios del *Great American Southwest* era muy amplia. Para lograr la promoción simbólica de este paisaje y de sus habitantes se contó también con la ayuda de los ferrocarriles también. Así como vimos en *Ramona* que una compañía organizaba visitas a Camulus; hacia 1912, por ejemplo la misma compañía Biograph hizo arreglos para que el tren Santa Fe, hiciera paradas especiales en lo que se llamó “*Indian Detour*”. No se sabe a ciencia cierta cuál fue el arreglo con el Santa Fe Railway pero lo cierto es que la compañía del ferrocarril patrocinó la producción de Biograph, *A Pueblo Legend*, mencionada anteriormente, alrededor de Albuquerque.

Estamos por lo tanto, en una época en la cual el desarrollo tecnológico ayuda al desarrollo de la sensibilidad. Una sensibilidad desbordada proveniente del siglo anterior y ahora, a principios del siglo XX, los nuevos creadores, los fotógrafos y los cineastas se vuelven los propagadores de las emociones, las costumbres y las pasiones de las culturas del exotismo. La moral “espectacular” siguió presente en las representaciones de la propaganda cinematográfica. Los indios jamás perdieron su carácter de “salvajes”; ni los mexicanos, la irreverencia, ni las mujeres, el amor. Es como afirma Arnold Hauser “efectivamente no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo, que no deba su sutileza y variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo”.¹³⁰

¹²⁸ *The Spencer Collection, op. cit.* p.36

¹²⁹ Mario Praz, *op.cit.* p. 58.

¹³⁰ Arnold Hauser, *Historia social del arte y la literatura. Desde el Rococó hasta la época del cine.* Debate, 1998, p.181.

THE SQUAW'S LOVE

An Indian Poem of Love in Pictures



53. "The Squaw's Love." *Biograph Bulletin*, 1911.

VITAGRAPH.

5 a Week---"LIFE PORTRAYALS"---5 a Week



THE LIGHT THAT FAILED

"LULU'S DOCTOR" Monday, June 10

"PANDORA'S BOX" Tuesday, June 11

"YELLOW BIRD" Wednesday, June 12

"THE LIGHT THAT FAILED" Friday, June 14

"DAYS OF TERROR" Saturday, June 15

NEXT WEEK	NEXT WEEK
"THE NIPPER'S LULLABY"---Monday and Wednesday	Monday, June 17
"THE NIPPER'S LULLABY"---Tuesday and Thursday	Tuesday, June 18
"CHASER BY BLOODHOUNDS"---Friday	Friday, June 21
"HER BROTHER"---Saturday	Saturday, June 22
"THE GAMBLERS"---Sunday	Sunday, June 23

See Vitagraph Beautifully Colored Pictures, Made Especially for Film Shows, Offer from your Exhibitor, or Street Vendors.

"THE FRENCH SPY," in Three Reels, Released Through the General Film Company, Monday, June 17

54. "Yellow Bird." NYDM, 1912.

VITAGRAPH.

5 a Week---"LIFE PORTRAYALS"---5 a Week



THE INDIAN FLUTE

"DADDY'S BOY AND MAMMY" Monday, June 10

"THE MISSING WILL" Tuesday, June 11

"THE INDIAN FLUTE" Wednesday, June 12

"ANSWER OF THE ROSES" Thursday, June 13

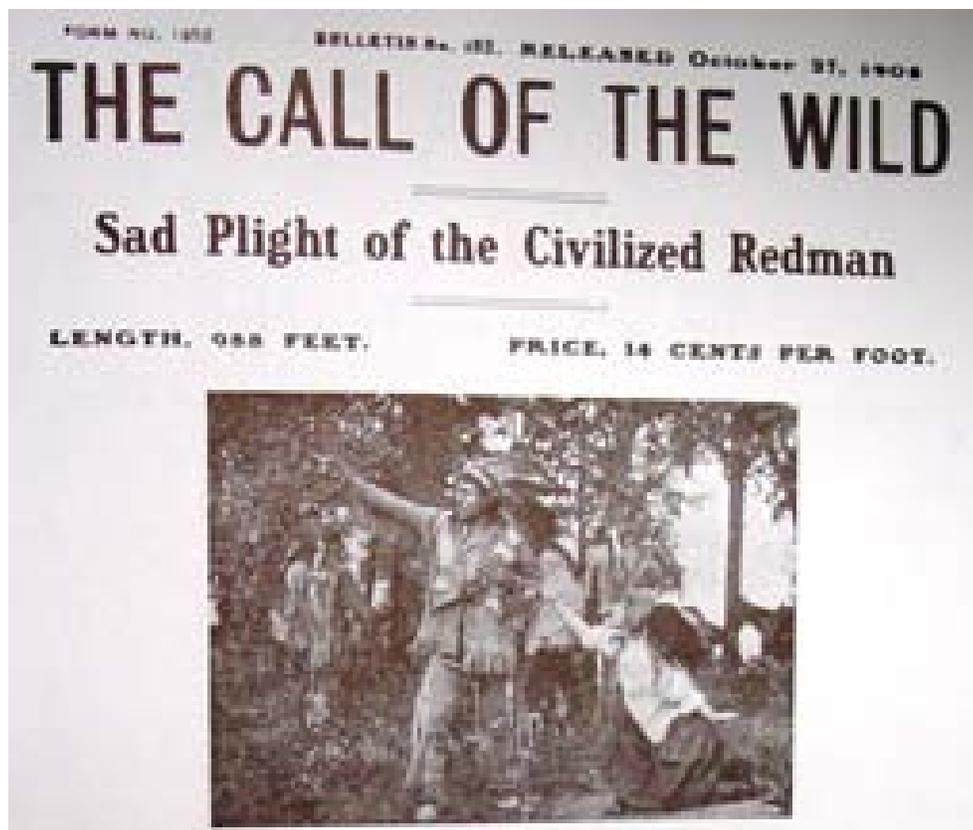
"BY WAY OF MRS. BROWNING" Friday, June 14

NEXT WEEK	NEXT WEEK
"THE FORTY-FIVE CENT MARRIAGE"---Monday and Wednesday	Monday, June 17
"THE FORTY-FIVE CENT MARRIAGE"---Tuesday and Thursday	Tuesday, June 18
"THE FORTY-FIVE CENT MARRIAGE"---Friday	Friday, June 21
"THE FORTY-FIVE CENT MARRIAGE"---Saturday	Saturday, June 22
"THE FORTY-FIVE CENT MARRIAGE"---Sunday	Sunday, June 23

See Vitagraph Beautifully Colored Pictures, Made Especially for Film Shows, Offer from your Exhibitor, or Street Vendors.

THE VITAGRAPH COMPANY OF AMERICA. 110 West 11th St., Chicago, 109 West 11th St., London, 75 East Street, Paris, 10 Rue de Valenciennes, Brussels.

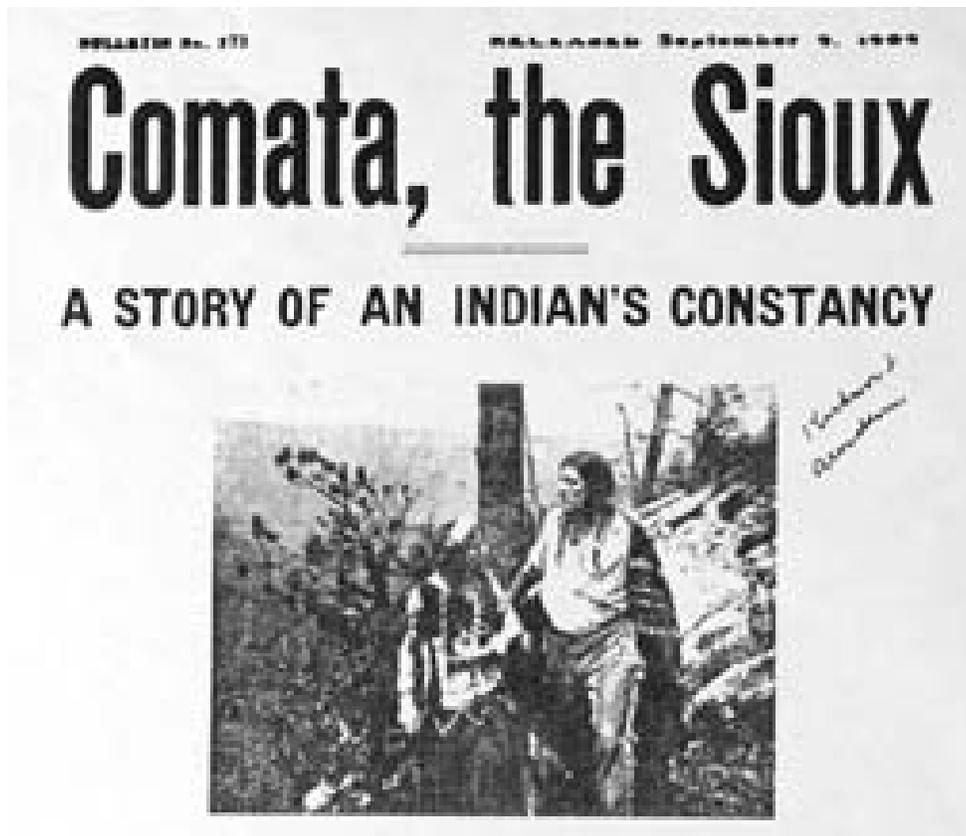
55. "The Indian Flute." NYDM, 1911.



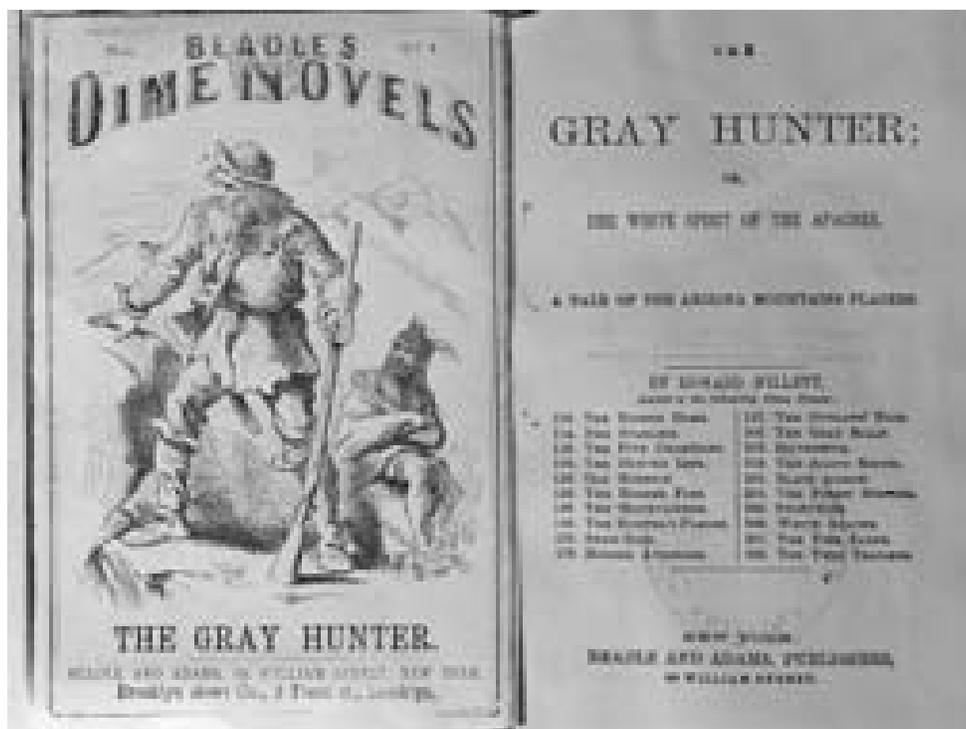
56. "The Call of the Wild." Biograph, 1908.



57. "The Chief's Blanket." Biograph Bulletin, 1912.



58. "Comata, the Sioux." *Biograph Bulletin*, 1909.



59. *The Gray Hunter*, 1872. Arizona Historical Society Library, Tucson, Arizona.

BULLETIN. 241

RELEASED August 23, 1909

THE INDIAN RUNNER'S ROMANCE

A THRILLING EPISODE IN THE BLACK HILLS



60. "The Indian Runner's Romance." Biograph Bulletin, 1909.



61. John Quidor: *Leather Stocking*, 1832. óleo sobre tela, Metropolitan Museum of Art, NY.



62. "Leather Stocking." *Biograph Bulletins*, 1909.



63. George Bellows: *Horses Carmel*, 1917
 Óleo en panel. The Spencer Collection of American Art, NY.



64. "Ramona." *Biograph Bulletin*, 1910.

12 THE NEW YORK DRAMATIC MONTHLY December 1911

VITAGRAPH.

5 A WEEK—"LIFE PORTRAYALS"—5 A WEEK



"HEROES OF THE MUTINY" Continued from last week.

"WISTARIA" The story of a woman's love through a garden path and tree.

"THE HALF-BREED'S DAUGHTER" The story of a woman's love through a garden path and tree.

"AN INNOCENT BURGLAR" The story of a woman's love through a garden path and tree.

"THE LIFE BOAT" The story of a woman's love through a garden path and tree.

NEXT WEEK **NEXT WEEK**

"THE POLITICIAN'S DREAM"—It's a dream of a comedy. Monday, December 11.

"THE FREIGHT"—It's a comedy of the day. Tuesday, December 12.

"THE VOYAGEUR'S MESSAGE"—It's a comedy of the day. Wednesday, December 13.

"THE LAST CENT"—It's a comedy of the day. Thursday, December 14.

"THE NEW BUREAU"—It's a comedy of the day. Friday, December 15.

THE VITAGRAPH COMPANY OF AMERICA New York, 115 Avenue C. Chicago, 129 Madison St. London, 25 Great Street. Paris, 18 Rue de Valenciennes.

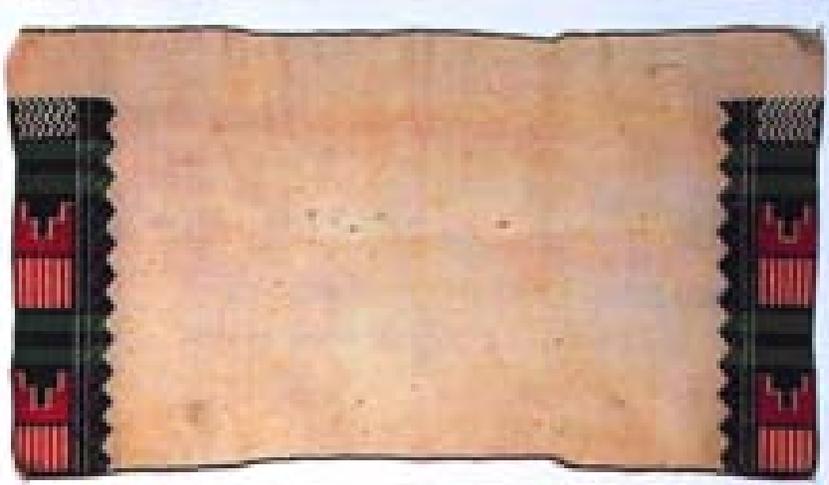
65. "The Half-Breed's Daughter." NYDM, 1911.



66. Frank Palmer, *Nez Perce Family*, 1916. Library of Congress, Washington, D.C.



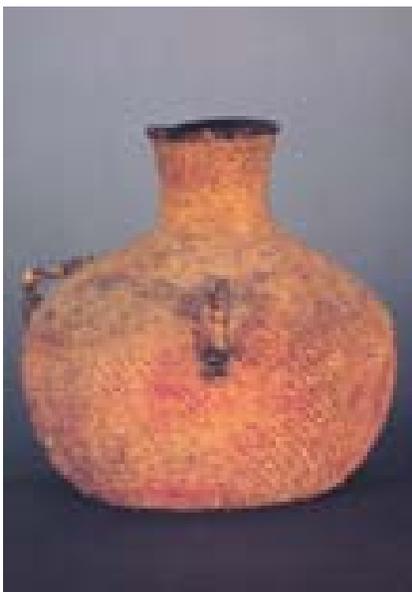
67 *The Half-Breed*, Cartel 1922 , Morosco Holding Company, y Pigeon's Egg Head, 1837-39, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.



68. Túnica de hombre – 1900. Museum of Indian Arts and Culture, Santa Fe, Nuevo México:



69. Tapete navajo 1880-1900



70. Cesto apache 1900 – 1930



71. "A Pueblo Legend." *Biograph Bulletin*, 1912.



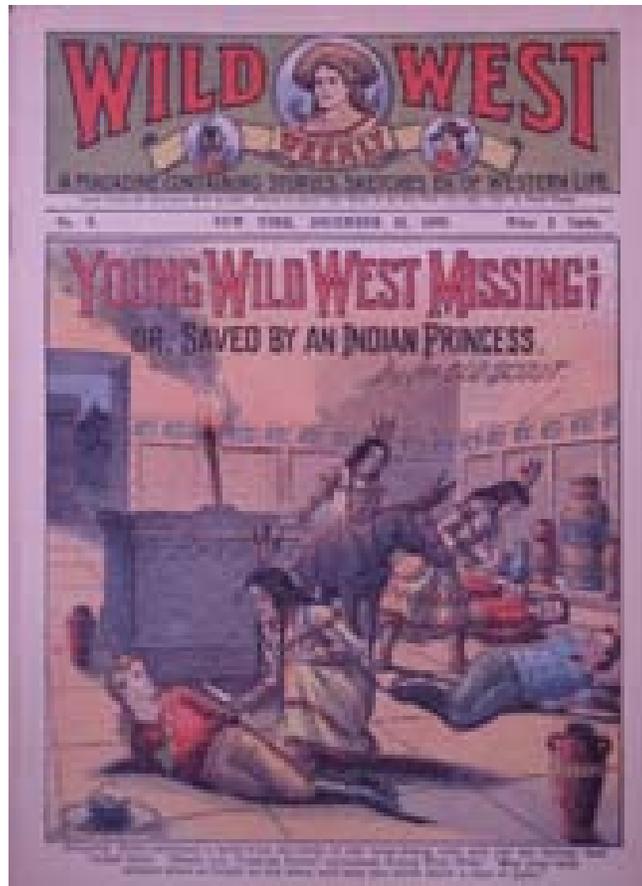
72. James Moonay: *Telar Navajo* 1892. *Library of Congress*.



73. Edward Curtis: *Tejedora Navajo* 1905. Library of Congress.



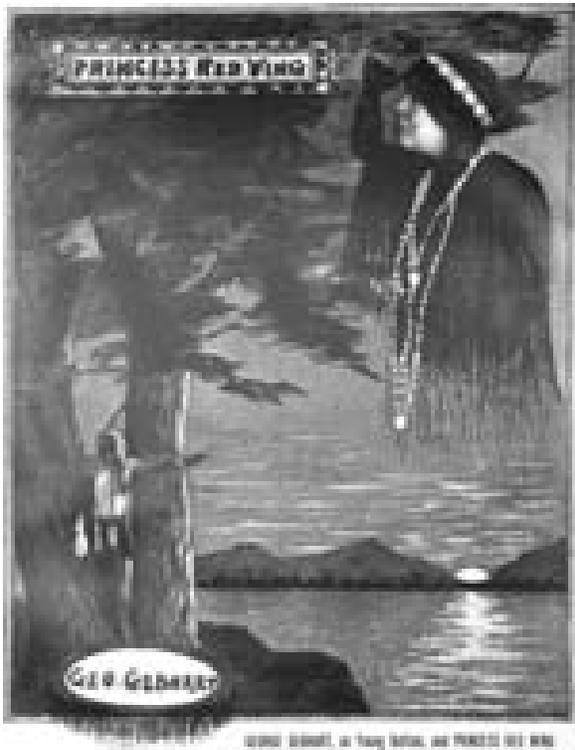
74. *María Flores vestida como "india, mexicana y española" s/f* . University of Arizona Archives, Tucson, Arizona.



75. *Young Wild West Missing*, 1902. Arizona Historical Society Library, Tucson, Arizona.



76. Edward S. Curtis, *Jicarilla Maiden Apache*. 1904. Library of Congress, Washington, D.C.



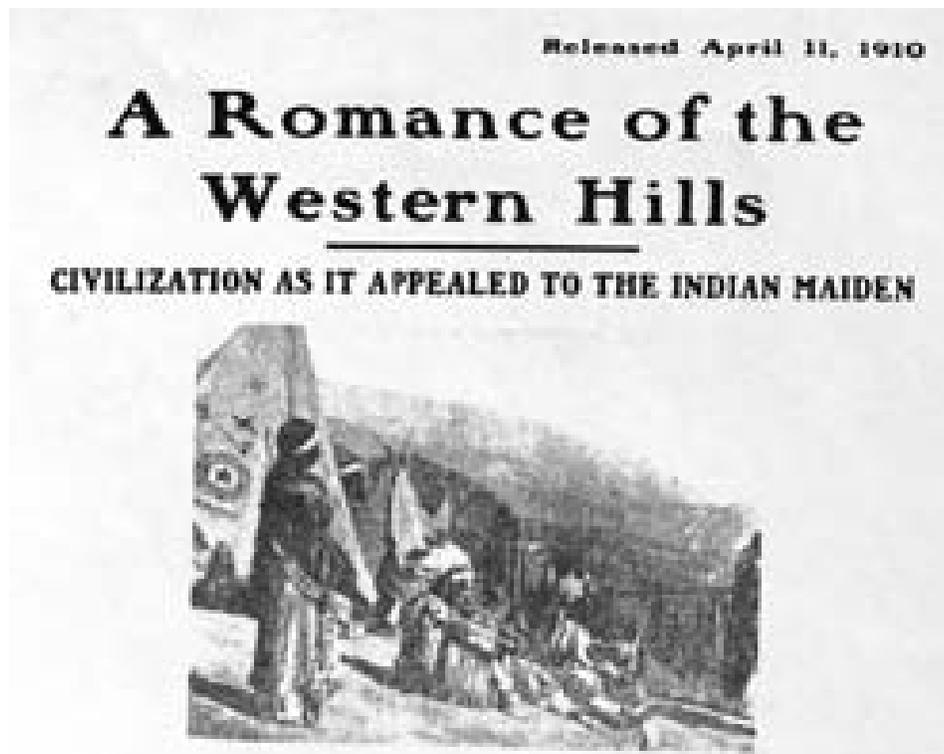
77. *Princess Red Wing*, 1912.



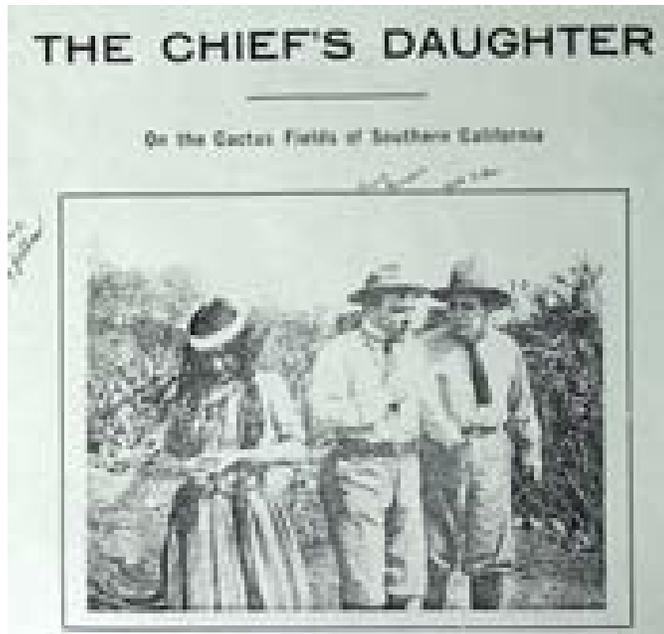
78. "Mujer arando", s/f . Hacienda Martinez, Taos, Nuevo México.



79. "The Song of the Wildwood Flute." *Biograph Bulletin*, 1910.



80. "A Romance of the Western Hills." *Biograph Bulletin*, 1910.



81. "The Chief's Daughter." *Biograph Bulletin*, 1911.



82. *Fate's Interception*, *Biograph Bulletin*, 1912.



83. "The Red Girl." Biograph Bulletin, 1908.



84. "Is This Gratitude?" (The Red Girl) Biograph Bulletin, 1908.

4. La mujer

El sentido de la noción de “verdad del fenómeno de la representación” en las obras de esta época, no sólo se manifiesta en los temas de corte histórico como hemos visto hasta ahora, sino en aquellos cargados de fantasía, de esta manera, contribuye a fundamentar la estructura mítica que en este caso corresponde a la pieza estructurada de la mujer.

Regreso al texto de *Ramona*. La trama contiene elementos tomados del hecho histórico, sin embargo, lo más interesante radica en la forma en que se puede llegar a validar un modelo construido en la ficción. Retomo “Ramona” como el centro femenino simbólico. El anuncio de *Ramona* de Biograph Company¹ (fig. 64) de D.W. Griffith es la imagen de una mujer india entre dos hombres, un indio muerto, categoría dada por el uso de la frazada que le cubre, y otro vestido con el atuendo del español que habitaba la California. La representación de una mujer entre dos hombres, o bien hombre y mujer es una fórmula que se repetirá en la mayoría de los anuncios de estos años. Según la novela, el hombre con atuendo español, Felipe no pertenecía a una familia española como dice la sinopsis de Griffith, sino a una familia mexicana: “En pocas casas de California se conservaba con tanta pureza como en la de Moreno aquella franca y generosa vida medio elegante y medio bárbara, que a principios del siglo, hacían los mexicanos de alta alcurnia, cuando aún llamaban Nueva España a México [...]”²

No podría afirmar que la idea de Griffith de cambiar el origen de la familia Moreno de mexicano por español, tuviera al final un impacto diferente en la trama de la película, o si para él, hubiera significado lo mismo; o bien si el modelo de “nobleza” que se quería resaltar, otro sentido habría resultado al respetar el planteamiento de mexicanidad de Hellen Hunt Jackson. En ambos casos, de cualquier manera, generar un concepto de “nobleza” en dichas nacionalidades es una idea muy romántica asociada a radicalismos que sólo acentuarán la acción misma de la trama. Es decir, si Ramona pertenece al grupo de los genízaros, Felipe es español noble y Alessandro es indio puro, se manifiesta una clara diferenciación entre grupos sociales y étnicos del suroeste de los Estados Unidos; sin dejar de lado, como he notado en el capítulo precedente, que las

¹ “*Ramona*.” *Biograph Bulletin*, May 23, 1910.

² Helen Hunt Jackson, *Ramona*, traducción al Español de José Martí), La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, p.23.

mezclas de sangre eran comunes. De hecho, la mayoría de las leyendas en el suroeste de los Estados Unidos comparten muchas similitudes con las de Hispanoamérica, sobretudo las que relatan uniones prohibidas, sin embargo hacia el siglo XIX, en esta zona eran más que aceptadas y parte de la vida cotidiana; no obstante la literatura y el cine recrean leyendas. La puesta en escena para la fotografía de la película de Griffith que me ocupa, contiene el carácter melodramático del que el cine se valió para hacer sus contenidos más espectaculares; el género que se volvió propio de las producciones cinematográficas. La mujer hincada que busca el apoyo del hombre vestido a la usanza occidental quien a su vez la sostiene en un acto de apoyo; ya ninguno de los dos voltea hacia al hombre muerto. Esta es una imagen melodramática.³

Si bien es cierto que hay infinidad de grupos indios a lo largo de todo el territorio de los Estados Unidos, como lo he referido anteriormente, circunscribir los temas referidos solamente a un territorio concreto como lo es el suroeste, permite retomar las leyendas y las crónicas que los historiadores y misioneros escribían sobre los habitantes de los territorios conquistados por los españoles. En este sentido, es como re-significar el mismo territorio, perteneciente ahora al norteamericano con la implicación de nuevos esquemas culturales, entonces, el suroeste, alejado de la cultura anglosajona, conserva simbólicamente las raíces de su promiscuidad y laxitud moral. La imagen de *Ramona* es por tanto, la afirmación o continuidad simbólica de que las mujeres indias desde tiempos remotos eran las concubinas de los hombres blancos, y los hijos pasaban al cuidado del hombre. En la trama de la novela, el hombre (el padre) la deja con la hermana de la esposa muerta para su educación, no la regresa a su madre india, al contrario, por ser mestiza, tiene qué velar por ella. En la fotografía se retrata al hombre que la cuidará en adelante, será Felipe, el hijo de la mujer a la cual se le entregó de pequeña. Siguiendo el hilo romántico de la literatura, Ramona amaba al indio, sin embargo el indio muere y Felipe se casa con ella. Una cuestión lógica porque Felipe era un hombre “lleno de cualidades”. Sin embargo la imagen recrea el símbolo de la india sometida,⁴ y al mismo

³ El melodrama fue el producto de una sociedad industrial cuya clase trabajadora reclamaba los temas de crimen, aventuras, explotación de tierras desconocidas. Evoluciona a partir de obras sentimentales y de los principios morales de la época. El melodrama francés floreció después de la revolución; el inglés lo acogió a principios del siglo XIX

⁴ Ver Cristina Iglesia, “Una mirada española.” *Historia de las mujeres de Occidente*, [Michelle Perrot Dir.] Tomo3, Barcelona-México: Taurus, 1991-1993, pp. 564-595.

tiempo redimida porque en su condición de mestiza, ya tiene derecho a vivir con los blancos. El final trágico del indio es lo que libera a Ramona de la desgracia que hubiera supuesto el regresar simbólicamente hablando, al territorio de los indios, puesto que ella nunca había vivido como tal. Incluso, la narración marca muy claramente que ella no entiende a las mujeres indias, asimismo estas mujeres, la ven como a una extraña, pues su belleza es excepcional, con ojos azules y grandes cejas [...] “A la belleza de Ramona sentaba especialmente aquel cuadro de flores. Su trigueño era de aquel blando matiz que enriquece la piel sin deslucirla por oscuro. Su pelo era, como el de su madre india, negro y copioso; pero sus ojos como los de su padre, de un azul de acero, aunque cobijados por cejas tan negras, que era preciso estar cerca de ella para conocerles lo azul [...]”⁵ Además, sólo ella es letrada, lo cual también le confiere otra posición social. Las mujeres educadas pertenecían a un sector de clase social elevado.

En los anuncios y carteles de estos años veremos, tanto este símbolo de la india o mestiza en dependencia del hombre blanco, como el de la “blanca cautiva” por los indios, como se aprecia en *The call of the Wild*, recordar la actitud de súplica de la mujer (fig. 56) o en *The Yellow Bird*⁶ (fig.54) de Vitagraph, en el cual, la fotografía muestra a una pareja de indios con un bebé; en la trama se afirma que se trata de unos indios que raptan a una bebé con el “cabello dorado”, años más tarde cuando su padre la encuentra, ella ya no desea irse de allí.

Desde el siglo XVI surge el mito de la blanca cautiva, la mujer blanca raptada por los indios...pero además el mito encierra otros significantes, el indio para robar a la mujer invade el espacio sacralizado del blanco, el espacio legítimo del conquistador y se la lleva al espacio salvaje.⁷

Como vemos la representación en la pantalla de temas que si bien pertenecían a cuestiones sociales, no eran tratados con visión realmente analítica o cuestionadora, ya que tampoco el momento histórico era el adecuado, en el cine. En los discursos políticos se da otra dinámica. En este sentido, se trató simplemente de traducir referentes de leyendas y acciones morales y éticas en visiones idealizadas de todos los actores. No es en sí la recreación de un mito, sino la formación de nuevos mitos a partir del nuevo

⁵ *Ramona*, Helen Hunt Jackson, *op. cit.*, p.53.

⁶ “*The Yellow Bird*.” NYDM, June 12 1912, p. 28

⁷ Reyna Pastor, “Mujeres en España y en Hispanoamérica.” *Historia de las mujeres de Occidente*, Tomo 3, *op.cit.*, p.533.

código visual. Por ejemplo, Otra india cautiva es también representada por Mary Pickford en *Iola's Promise*.⁸ En la narración, Iola siente que Jack es diferente a todos los hombres blancos que ha conocido y le entrega su corazón cuando él la salva de quienes la habían raptado, blancos también, como Jack le muestra el símbolo de “cruzar el pecho”, Iola relaciona el significado de ésta con la bondad. La imagen del anuncio muestra una versión idealizada de la relación india-blanco, o connota simplemente que ella pudiera estar cómoda con la cultura de su salvador. Parece que el adaptar mitos del siglo XVI al XIX consistía en agregar la aceptación social de la mujer blanca que deja el cautiverio y si no lo hace es por simple elección. No hay una narración visual en la cual se manifieste la degradación social de una mujer víctima del rapto, ni en uno ni en otro sentido. No lo es hacia la mujer blanca pero tampoco lo es hacia la india. En este mismo sentido, recordemos que en la biografía del pintor Catlin se señala que su madre fue raptada por los indios⁹ sin tener la certeza del hecho, le dio un toque novelesco a la vida del pintor y al parecer era un lugar común en el imaginario de los habitantes del siglo XIX.

El anuncio *The Bandit's Waterloo*¹⁰ de *Biograph* 1908 (fig. 85) no es sino otra vez la recreación de la blanca cautiva; la cautiva que por ser tan hermosa despierta el amor en el bandido. El tamiz del amor protege tanto a la mujer de una connotación moral inferior y al hombre de ejercer violencia sobre todo sexual hacia la prisionera. Una vez más es el “velo idílico”. La historia es muy simpática. La trama se ubica en las montañas del sur de España, llenas de bandidos que mantenían atemorizados a sus habitantes, a quienes ultrajaban constantemente. Una señora rica es capturada por uno de estos bandidos y mantenida en cautiverio; sin embargo ella nota que su belleza ejerce un efecto especial en este raptor y decide sacar provecho de esta situación, al prometerle afecto. Para ella es un ardid en pos de recuperar sus joyas. La española logra escapar y recupera sus joyas, no sin antes dejarle una nota al “enamorado” bandido.

La señora es una mujer rica vestida como pobre. En esta trama también se refleja la idea de la falta de inocencia y pudor de la mujer madura, la virgen contra la mujer. La llamada *Spanish Aristocrat* que en la literatura popular se mezclaba de alguna forma con

⁸ “*Iola's Promise*”, *Biograph Bulletin*, March 12, 1914.

⁹ Ver el capítulo, “El indio”

¹⁰ “*The Bandit's Waterloo*.” *Biograph Bulletin* No. 158, August 4, 1908.

los “inferiores mestizos” o con los indios¹¹ por diversos motivos. En este caso se relaciona con su “bandido” quien en esta literatura generalmente prodigaba “sexual threat to the Castilian or Saxon heroine” y “most of the time evil intentions”¹², vemos como hacia principios del siglo XX se recreaba este mito que fue “creado literariamente por primera vez en el Río de la Plata, pero los historiadores jesuitas de los siglos XVII y XVIII lo retomaron, lo mismo que la literatura del XIX. Al contrario, para la india sometida no hay creación literaria sino algunas referencias de los Cronistas de Indias y de algunos religiosos escandalizados por las nuevas costumbres hispanoamericanas.”¹³ Casi todas las imágenes de los anuncios para la distribución de las películas, enfatizan estos mitos con una tendencia melodramática. Contienen el momento en el cual las escenas de las películas resaltaban esta característica. Debido a que la mayoría de estos filmes ya no existen, el gran referente lo da precisamente la fotografía del anuncio, por lo tanto, es la imagen que persiste hasta ahora. La representación en este sentido, es una consecuencia visual propia del momento en el cual surge el cine mudo, dada la cercanía con la imagen del cartel teatral, del publicitario para artículos de consumo, tales como tónicos para el cabello, cremas, sombreros, máquinas de coser, vinos, etc. del de entretenimiento como el cartel del circo, etc., en cuanto al discurso.¹⁴ Sin olvidar, que los carteles de teatro ya tenían una especificidad propia y no hacían uso del recurso literario que tenían los anuncios para cine. Tampoco la diferencia con los anuncios publicitarios para revistas de la misma época. En este sentido la idea de combinar la imagen con un texto literario tan amplio es lo que le da en primera instancia, la fuerza al referente de que se trata de alguna novela ya conocida. Por lo tanto es la recurrencia a símbolos y discursos ya conocidos, sin perder de vista que ilustrar la literatura no era novedoso, y no me refiero a libros religiosos, como los libros miniados de la Edad Media, sino a textos profanos, por lo mismo existía una especie de “acoplamiento cultural”, pues los datos de

¹¹ De acuerdo a la explicación de Arthur G. Petit, *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station: Texas A&M University Press, 1980, p.26.

¹² *Ibidem*, p. 41.

¹³ Reyna Pastor, *op. cit.*, p.533.

¹⁴ Ver *Memoria de la seducción, Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2002; Julieta Ortiz Gaitán, “Los deseos de la bella época (1894-1914)” *Imágenes del deseo*, México: Colección Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.68-158.

ilustración de textos literarios nos remiten hasta el siglo XV¹⁵. Otra relación importante para la difusión del mito del oeste surge a partir del estrecho vínculo de la literatura con el teatro y las numerosas representaciones que se daban en los teatros del este, sobretodo en Nueva York, en Broadway y en Chicago, Filadelfia, Baltimore referidas al suroeste. Sin detenerme a realizar un análisis del cartel teatral, debo señalar, para no perder la referencia, que estos carteles eran sumamente vistosos, con un manejo del color predominantemente en los cuales se realzaban los atuendos de los protagonistas, de manera singular también. Un ejemplo de ello, puede verse en el cartel de *American Extravaganza* para *Sinbad or The Maid of Balsora*¹⁶ o la acción del cartel *An Arizona Cowboy*.¹⁷

Por lo que puedo formular que tanto el fin melodramático de las imágenes, así como la disposición gráfica de las mismas, en estas publicaciones, obedeciera al vínculo aún cercano con el discurso teatral y su consiguiente división en escenas, sobre todo en los primeros diez años del siglo XX; pues como veremos, tanto el discurso de la combinación de la imagen con la literatura en los carteles, se simplificarán, poco a poco, hasta crear un nuevo lenguaje iconográfico, en el cual ya la estructura literaria prácticamente desaparece (como en los teatrales) si bien sólo para el título de la producción y en algunos casos, una frase notoria que llame la atención del público hacia la obra. Tal es el caso de *La Fanciulla del West*¹⁸, cuyo cartel solamente muestra a dos personajes en el interior de una casa de madera. Una niña y un hombre enfrente de ella, en una mesa rústica con el título de la ópera y el autor. Cuando Giacomo Puccini visitó los Estados Unidos en 1907 para ver el estreno de algunas óperas, aprovechó su estancia para ver obras de teatro, y buscar argumentos para su siguiente ópera. Presenció la puesta en escena de una obra de David Belasco, *The Girl of the Golden West*. Una historia del oeste, cuya acción se desarrolla en un campo de minas entre 1849 y 1850 en las

¹⁵ Por ejemplo *Le Roman de la Rose 1400-1402*¹⁵, Collection Jean de Bery (Ex_libris fol.201) Exposición *París 1400*, París: Musée du Louvre, mayo 2004.

¹⁶ Anónimo, *American Extravaganza Co.* 1900, cartel de Opera House of Chicago para el espectáculo *Sinbad or The Maid of Balsora*, en *I Manifesti*, Max Gallo, Verona : Mondadori Editore, 1989, pp. 78-79.

¹⁷ *Herbert K. Betts in a Play of the Golden West*. Litografía color 105 x 73 cm., Lithograph Co. Cincinnati,, Nueva York, 1907.

¹⁸ Ronald L. Davis, *A History of Opera in the American West*, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1965: Según este autor, la ópera en cuestión tuvo otra serie de representaciones en 1962 en una temporada dedicada a Puccini en Nueva Orleans; otra en 1943 en San Francisco anunciada como Puccini's Horse-Opera, *The Girl of the Golden West*. La fotografía del cartel en la pág. Web. *La Fanciulla del West*.

montañas de California que encantó al compositor; el resultado, la opera *La Fanciulla del West*¹⁹, estrenada en 1910 en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el libreto quedó a cargo de Guelfo Civinini y Carlo Zangarini.

Las películas de principios de siglo XX, con temáticas del *Southwest*, simplificaron y le confirieron un toque romántico a los trabajos realizados en esta zona del país, al tratar todas estas actividades, tales como la búsqueda del oro, la explotación de las minas, el trabajo en los trenes, sólo como parte de los mitos de la búsqueda de riquezas, y el descubrimiento de las tierras inexploradas, no como trabajos realizados en condiciones extremas. *The Girl of the Golden West*, se ubica dentro del contexto de la fiebre del oro, aunque el trabajo en este caso, era realizado por hombres quienes acudían al bar *Polka*.

En 1915, el director Cecil B. DeMille, llevó al cine *The Girl of the Golden West*²⁰ con Mabel Vann Beuren como la protagonista y House Peters, como el personaje masculino del cual se enamora Minnie. El papel del sheriff lo interpretó por Jack Rance.

Las niñas formaban, en algunos casos, parte de la fuerza de trabajo ilegítima en esos años. Sobre todo en el trabajo en las minas. En 1874, en Inglaterra, ya se denunciaba esta actividad como ilícita a través de publicaciones como *The Pictorial World*: “This newspaper had sent an artist to sketch the Wigan girls and was obviously hoping for some succes de scandale by splashing women in trousers across its front page.”²¹

Por lo tanto, el planteamiento de tramas cuyas protagonistas son niñas trabajadoras, fue llevado al cine por Griffith en una producción, de la que ya he hablado, *The Red Girl*²² (fig.83). El anuncio en cuestión relaciona los temas fundamentales de la literatura popular del oeste: la niña india, la mujer blanca americana, la mujer mexicana y el mestizo. Aquí vemos a Kate Nelson, una niña minera americana que llega con unas pepitas valiosas. N la oficina se encuentra una mujer mexicana quien en la noche fuerza la cerradura y roba los valores de la niña dejando una “mantilla incriminatoria” 1: “*The Miner girl makes a Strike*”) La mujer mexicana logra escapar y una niña india piel roja la esconde con ayuda de su marido mestizo. La mujer mexicana la traiciona (fotografía 84 “*Is this Gratitude?*”) convenciendo al marido de matar a su esposa. Así, abandonan a la

¹⁹ En catálogo en la Biblioteca del Congreso en Performing Arts Reading Room: ML50.P965F321910

²⁰ Hubo otra producción de esta película en 1923 con Sylvia Harris, otra en 1930 y un musical en 1938.

²¹ *A Real Social Evil?* En *Victorian Working Women: Portraits for Life*, Michael Hiley, Boston: David R. Godine, Publisher, 1979

²² “*The Red Girl.*” *Biograph Bulletin*, September 13, 1908.

india cerca del río (*A Dastardly Plan*) Kate Nelson la encuentra y surge una amistad verdadera (*The Red Girl and the White*).

Son pocos los anuncios encontrados con este formato de cuatro fotografías con subtítulos, en las que cada una corresponde a escenas importantes de la historia. El texto está en medio. Una de las características más interesantes de este anuncio consiste en la presentación de fotografías de escenas de interiores y exteriores lo que manifiesta una construcción sofisticada del ambiente exterior; característica que es una novedad de las películas del Oeste de principios del siglo XX.

En *The Red Girl* tenemos la confrontación de mujeres dedicadas a diferentes actividades. Ciertamente el que Kate Nelson fuera la niña que trabajaba en la mina, gira la atención hacia la realización de una actividad laboral que implicaba lo común de este trabajo, que no se da sólo en los Estados Unidos. La mina, como eje económico implicó muchos cambios en las zonas donde éstas se encontraban, por lo que las películas referidas a este tema son comunes, además de que implicaban también un factor de democratización y convivencia entre los distintos sectores sociales que en ellas trabajaban. Por otro lado, éste es un símbolo plástico interesante que está también vinculado al del tren como elemento de progreso.

The Red Girl puede ser vista como una síntesis de las mujeres del oeste de los Estados Unidos. Todas tienen un rol muy activo; es decir participativo y fundamental en el desarrollo de la trama. Son personajes aceptados socialmente, a excepción de la “bandida”, personaje que en las novelas populares no encontró éxito debido a la moral de la época,²³ en este caso la maldad está concentrada en la mujer mexicana.

Más tarde, en 1915, Mary Pickford interpreta a otra niña cuya vida se ha desarrollado en una mina del oeste, se trata de *Rags*,²⁴ ya no bajo la dirección de Griffith, sin embargo en esta película de Adolph Zuckor para Famous Players Film, se plantea la falta de refinamiento de los trabajadores de las minas. Rags, crece en un estado casi salvaje cuando su madre Alice, también interpretada por Pickford muere de parto, y su padre la maltrata. Cuando ella crece se enamora de un ingeniero de metalúrgico, sobrino de

²³ “These female bandits were not really interesting in early 20th Century because of the Victorian codes. These halfbreed bandidas are therefore rare compared to a more acceptable class of lady...” Petit, *op. cit*, p.38

²⁴ Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered, Rare Pictures of a Hollywood Legend*, The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Nueva York: Harry Abrams, 1999, p.108.

Hardesty, el patrón del padre, pero ella se da cuenta de que la unión no puede llevarse a cabo debido a la diferencia de posición social entre ambos. Cuando su padre, trata de robar al pretendido, ella lo denuncia. El padre muere y ella, bajo la tutela de Hardesty es enviada a Nueva York, al Este, para aprender a vivir “como una mujer”. Él manda por su sobrino. Kevin Brownlow escribió la nota al pie de la fotografía de la escena de esta película, en la cual “Rags ...prepares for her journey from the wild Western town of her upbringing to the East, where she will have to face both an education and a “civilized” society”.²⁵

En general, los temas aceptados en estos años eran los de mujeres “laboriosas”, de preferencia dentro del hogar. Esta época retoma el modelo de la mujer ideal con mucha fuerza como se aprecia en los temas de las películas, tales como *Her First Pancake*, en el cual, una joven esposa con la ayuda de su sirvienta aprende a preparar estos panecillos²⁶. Anuncio de *Moving Picture World*, de una película cuya temática representa los valores del matrimonio y del orden. Esta misma idea también se puede apreciar en *The Better Way. A Beautiful Story of Puritan Days*, película de Biograph de 1909.²⁷

El público ya estaba acostumbrado a recibir mensajes encaminados a la exaltación de los aspectos positivos de la educación femenina en torno a sus habilidades. Por ejemplo, los anuncios de las escuelas para señoritas, el texto del anuncio de 1900 de la escuela de *Miss Baird* es amplio y explícito: “...the student is impressed with the importance of forming habits of promptitude, and developing the power of attention and concentration. Special attention is given to morals, manners”.²⁸

Al parecer este tema constituía valor social de carácter positivo, enfocado a la imagen de las mujeres del este, pues las del oeste nunca cocinan (por lo menos en las películas) tampoco bordan, ni utilizan peinados elaborados, ni sus atuendos contienen la sofisticación del vestuario occidental que predominaba en Europa hacia este momento, con excepción del traje español muy utilizado en estas representaciones. Menciono Europa, aunque no debemos olvidar que debido al intercambio comercial, muchos atuendos y objetos del oriente se canalizaban hacia los Estados Unidos y México. Como

²⁵ Kevin Brownlow, *op. cit.*, p.110.

²⁶ *MPW*, 1907

²⁷ *Biograph Bulletin*, August 11, 1909, No. 265, p.115.

²⁸ *The Saturday Evening Post Treasury*, Simon and Schuster, New York, USA, 1954 p.173.

mencioné líneas arriba en 1909, Biograph Company anuncia *Her First Biscuits*²⁹ con Mary Pickford en el rol principal.

Desde esta perspectiva, el cine de estos años enfoca al grupo femenino del este en un entorno privado. Es decir, dentro de un círculo de acción íntima de la vida cotidiana para expresar los valores comúnmente aceptados. Las mujeres hogareñas, siempre contarán con la participación de otro tipo de trabajo, el doméstico, en auge en esos años. Como se pone de manifiesto en otro anuncio de *Moving Picture World*, de título muy semejante de 1907, *Her First Pancake*, una esposa-niña que con la ayuda de su sirvienta aprende a preparar estos panecillos.³⁰

En estas películas se hace énfasis en otra actividad femenina remunerada, el de empleada doméstica. Muchas de las mujeres dedicadas a esta actividad son presentadas como extranjeras, mujeres inmigrantes provenientes de Europa, principalmente. En este sentido está una película de Griffith, *Lena and the Beaux*,³¹(fig. 86) cuya protagonista es Lena, la sirvienta alemana, o *The Servant Problem*³² (fig. 87) de Edison de 1915, en la cual vemos a una mujer madura en una mezcla de atuendos de campesina polaca, holandesa, española. En esta película se trata el tema de la condición de estas mujeres.

Nos encontramos entonces, ante un fenómeno de dos representaciones de condiciones de la mujer definidas por su vida en el Este o en el Oeste, o bien por su pertenencia extranjera. En este sentido se manifiesta la contraposición con el rol de la mujer del suroeste, quien será definida como extranjera por su pertenencia a un grupo étnico distinto. De la misma manera que las situaciones en las cuales esta mujer es representada son generalmente fuera de su ámbito íntimo al ser expuesta en ambientes de orden público; ya sea la campiña, afuera de sus casas o afuera de las iglesias. Son raros los anuncios en los que se retrata a esta mujer al interior de su casa, por ejemplo en *The Eavesdropper*,³³ (fig. 129) también de 1909 o *Wages of War*³⁴ de 1911. Esta actitud pudiera explicarse debido a que el significado mítico de la representación del

²⁹ "Her First Biscuit." *Biograph Bulletin*, June 17, 1909.

³⁰ *MPW*, 1907.

³¹ "Lena and the Beaux" *Biograph*, September 12, 1907.

³² "The Servant Problem", *MPW*, January 9, 1915, p.185.

³³ "The Eavesdropper." *Biograph Bulletins*, No. 236, May 8, 1909.

³⁴ "Wages of War." *NYDM*, 1911.

oeste por excelencia, era precisamente lo abierto, lo desconocido, lo explorable. Siguiendo esta línea, engrana mejor la incorporación de las figuras del oeste en un espacio que sigue conservando el sentido de misterio y de aventura como se manifiesta en *The Red Girl* o en *Ramona*.

Otra línea que se expone claramente a través de esta diferenciación es el énfasis en la postura del conservadurismo y puritanismo de los grupos del este provenientes de Europa. A través de estos mensajes se cerró la imagen de elevada actitud moral hacia los grupos “puritanos”, otro símbolo, como mencioné en La misión, generado a partir de la ficción también. Me referiré con más amplitud a este aspecto al tratar el “recato” femenino, líneas abajo. No obstante la imagen de la mujer sofisticada fue muy utilizada en los primeros años del siglo XX, sobre todo en los anuncios publicitarios. Aunque esta sofisticación no estaba alejada de los roles tradicionales como la familia, de esta manera, vemos a la mujer elegante en un ámbito no privado, cuando se encuentra en su automóvil, por ejemplo en un anuncio de *Coca Cola* de 1905, o cuando se le ve con una larga cadena en uno de *American Chain Company* de 1917. El anuncio de la película de Griffith de 1909, *The Drive for a Life. A Thrilling Story of a Woman's Jealousy*, relaciona la imagen de la mujer con algo tan moderno como el automóvil.³⁵

Ha pasado poco más de un siglo a partir de que Judith Sergent Murray³⁶, en 1798 convocó a la mujer a convertirse en *Penélope*, en la nueva mujer, en “la hija de la libertad”. Una mujer pragmática que desprecia la moda y la frivolidad; sin embargo, lo que queda de esta actitud austera, hacia estos años, es también una ficción. A la mujer norteamericana de fines del siglo XIX y principios del XX, le interesa la moda, le interesa la frivolidad, así como la educación y la lucha por el voto. Sin embargo, la expansión y la diversificación del mercado de impresión condujo a su especialización. Así, a partir de las primeras décadas del siglo, proliferó un tipo de imagen burguesa que representaba la feminidad burguesa y que estaba destinado a un mercado femenino de clase media³⁷

De acuerdo a la misma línea de tratamiento de las imágenes que he seguido, está presente también la fotografía. Como hemos visto, con la técnica definida como una

³⁵ “*The Drive for a Life.*” *Biograph Bulletins*, April 22, 1909.

³⁶ Judith Sergent Murray crea el modelo de “Penélope” a través de sus escritos periodísticos de finales del siglo XVIII; en *Historia de las mujeres de Occidente*, Tomo 3., *op. cit.*, p. 31.

³⁷ Stéphane Michaud, “La producción de las mujeres, imaginarias y reales.” *Historia de las mujeres de Occidente*, Tomo IV, *op. cit.*, p.149.

inscripción de luz sobre la substancia opticoquímica de la película, por Lorenzo Vilches³⁸ Siguiendo a este mismo autor, la imagen fotográfica presenta temas iconográficos distinguibles a través de una lectura textual: “Es la imagen que el lector tiene del texto la que le indica cómo ha de asumirse el contenido”; es decir, esta metáfora de la que habla Alfonso Reyes, no sólo se expresa a partir de las imágenes literarias, sino también, a partir de las imágenes visuales, a saber pintura, fotografía, cine, como una síntesis imaginaria de todas las anteriores, el anuncio y el cartel (para el cine).

La fotografía fue el medio por el cual se interpretaron los ambientes más sórdidos de los diferentes sectores sociales. El impacto de la invención de esta técnica, mostró una forma de ver más íntima y con un detalle que se divulgó como reproductor de imágenes verdaderas, es decir de la realidad. Una vez más, nos encontramos ante un concepto que valida una representación. En este sentido, no debemos olvidar que los criterios de análisis que se utilizan para la fotografía desde su creación hasta principios del siglo XX, son los referentes a la fotografía en blanco y negro. Como he dicho, son pocos los anuncios a color, por lo tanto, el impacto visual de los anuncios de principios del siglo XX, está dado en gran medida por la función del contraste, una relación luminosa que se da entre los objetos fotografiados, en el caso del blanco y del negro, es luz y sombra: “los objetos y figuras que se plasman en la luz o en la oscuridad, pertenecen al plano del contenido. Son unidades culturales que destaca el lector, generadas como claros y sombras en el plano de la expresión”.³⁹

La fotografía de los anuncios de este momento destaca a partir de elementos iconográficos ya conocidos por la literatura, o por la pintura, o simplemente por la tradición, la realización de actividades laborales de las mujeres. Ya hemos visto el caso de la niña minera, sin embargo, los símbolos más recurrentes son los dados a través del atuendo de la mujer india, así como de la representación de otros objetos como tapetes, cestos y la representación de las cerámicas.

En estos casos, es el reconocimiento o señalamiento al trabajo femenino o la recreación del mito del trabajo femenino, el legal o aceptado socialmente como tal. Como vimos en el primer capítulo, el tejido de los tapetes estaba a cargo de las mujeres, ciertamente

³⁸ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen, prensa, cine*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1983, p. 23.

³⁹ *Idem.*

aunque en ninguno de los anuncios se manifiesta esta actividad, lo cierto es que no se soslaya la presencia del trabajo femenino. Probablemente es sin ninguna intención apologética por parte de los directores, sin embargo, la actividad está presente de forma tácita. Este es un retrato simbólico a partir de las imágenes. Es desde mi punto de vista uno de los elementos más ricos, puesto que se encuentra en el texto de la imagen, no en la expresión literaria. Veamos *A Lodging for the Night. A Story of the Old Southwest*⁴⁰ (fig. 88).

La trama se sitúa en la frontera, cuando el escritor Jack Logan busca un lugar donde hospedarse, el *Mexican Inn*. En el pueblo, hace amistad con una chica mexicana. Al regreso a su habitación tratan de asaltarlo, sale a buscar ayuda, y se encuentra con que la mexicana vive al lado con su tío. Ella lo ayuda, y él encuentra a una “heroína para el romance”. La imagen del anuncio presenta a la pareja. La mexicana interpretada por Mary Pickford, vestida con traje tipo campesino, la cabeza cubierta y sosteniendo el cántaro de agua. El escritor, a la moda del momento, con boina, saco y pantalón, interpretado por Charlie West.

La significación de la fotografía dada por el contraste y los planos, muestra la importancia visual de la mujer. Ella es la figura central de la imagen en una escena exterior de calle, donde ella se dirige a realizar una actividad cotidiana y básicamente femenina, la de buscar el agua, y llenar el cántaro. Este objeto que ha sido un símbolo correspondiente al mundo de lo femenino. La figura es la imagen de una mujer estilizada y delicada. Una vez más nos enfrentamos a la oposición de vida rural y campo, a partir de los atuendos. El de ella es muy simple y no tiene, a diferencia de otros elementos de tipo folklórico, salvo por el cántaro; en el caso del personaje de Jack, su atuendo, como vimos, corresponde al de moda masculina de una gran urbe. Esta representación, será muy semejante a la que interpretará Antonio Moreno en *The House of Hate* en 1918.

El cántaro que la mujer lleva en la cabeza funciona como un elemento simbólico unificador de las mujeres del suroeste, especialmente las indias y las mestizas, como la “*Mexican girl*”, implica que realizan actividades comunes, por lo tanto que hay una semejanza cultural. Si bien, sabemos que la imagen de la mujer con el cántaro en la cabeza es bastante antigua y no se circunscribe a las mujeres hispanas, únicamente. No

⁴⁰ “*A Lodging for the Night.*” *Biograph Bulletin*, May 9, 1912.

obstante, dado que la fotografía es un medio muy elocuente y novedoso, y además parte de su discurso de estos años consistía en retratar costumbres, por un sentido etnográfico, entonces, tenemos una relación muy estrecha de los arreglos espaciales para lograr una significación visual, a partir de un arreglo estético de los elementos y personajes de las películas para los anuncios, con las fotografías de principios de siglo XX. Tomemos dos fotografías de la época de mujeres con cántaros en la cabeza.

La fotografía de H.T. Cory de una mujer de Santa Clara, es el retrato de una actividad común de esta zona del suroeste⁴¹. La mujer es india de esta comunidad de una tribu Pueblo al norte de Santa Fe, Nuevo México, famosa por sus diseños de ollas de barro. En otro contexto, una fotografía de Edward S. Curtis, muestra a otra mujer india con una olla.⁴² En esta imagen, el énfasis visual se centra en la decoración de la vasija, así como en la elegancia de la joven a través de sus joyas; en la primera, el atuendo de la mujer es central en la representación (figs. 89 y 90).

Al comparar ambas representaciones observamos que la diferencia de significados se genera a partir de la escala, definida por Vilches como “la relación entre la superficie del cuadro de la fotografía ocupada por la imagen de un objeto determinado y la superficie total de un mismo cuadro”.⁴³

A partir del concepto de escala se crea una tipología de los planos, misma que utiliza el lenguaje cinematográfico. En este sentido, la fotografía de la mujer de Santa Clara, al estar en un plano más abierto, aunque ella esté en el primero, se aprecia la diferencia de la escala cuando sube la escalera, y el fondo de la pared de adobe. Por lo tanto el significado que se da a partir de la relación de estos elementos en conjunto, es el de la pertenencia a una cultura específica, puesto que las construcciones de adobe, y la escalera de madera, son típicas de esta zona de Nuevo México. Como he mencionado, en el primer capítulo, la fotografía de estos años, tenía como propósito primero, captar aspectos de la vida “reales”, por esta razón fue una herramienta muy poderosa para los estudios etnográficos de las comunidades; sin embargo, como también traté en ese capítulo, estas expresiones fotográficas no están exentas de la carga de la ficción, al tener a un autor que decide lo que se coloca en el espacio para ser captado por la lente y

⁴¹ H.T. Cory, *Santa Clara Woman*, Santa Clara Pueblo, N.M., 1916.

⁴² Edward S. Curtis, *Girl and Jar*, Póvi-Támu, San Ildefonso, 1905.

⁴³ Lorenzo Vilches, *op.cit.*

que, por consiguiente, tendrá un efecto en la significación de la imagen, lo interesante es que la fotografía despertó o enfatizó el gusto por reproducir los aspectos sórdidos de la sociedad; “Los reformadores sociales, los científicos y los pornógrafos fundaban el valor de verdad que informaba sus fotografías en la precisión óptica de su medio mecánico”⁴⁴

De esta manera, como vemos la idea de verdad subyace de manera fundamental en los distintos discursos que vamos recorriendo. La fotografía de Curtis, es un primer plano que ocupa casi todo el cuadro, por lo que el significado sólo puede darse con los elementos propios de ella misma, tales como los collares de cuentas y los diseños de la vasija. La fotografía se titula *The Girl and the Jar*, al parecer por el hecho de que es una niña (fig.90). La niña mexicana de *A Lodging for the Night*, visualmente no parece una niña, sino una joven, y en el caso de *The Red Girl*, aparece, una mujer, la mexicana.

Es raro este rol en una producción de Griffith, ya que es de las pocas tramas en las que interviene una mujer señalada como tal, no como niña, como en esta misma configuración temática lo son Kate Nelson y la india. Para el autor, aunque la mujer sea adulta, o su situación conlleve actitudes de mujer tales como el matrimonio o la realización de ciertos trabajos que requieran edad para realizarlos, para Griffith son “niñas”. Sin embargo, no está muy claro cuáles son los parámetros de edades de este realizador para identificar como niña o mujer a una figura femenina. De cualquier manera, en el caso de *Red Girl* pareciera ser que la “maldad” de la mujer bandida, está más relacionada con el hecho de ser una mujer madura, que conoce la vida, que con el de su nacionalidad, la mexicana, por las obsesiones particulares de este director: “...as Griffith obsession with saving girls and women from the taint of sexuality (again the wound and the inevitable eroticization of the innocent). Once more, the tale leads to the restoration of the lost object and the reconstitution of the patriarchal family”⁴⁵

Tal es la noción que manifiesta a través del anuncio para *The New Dress. A Story of Modern México*.⁴⁶ (fig. 91)

En esta trama José desposa a Martha la pequeña mexicana, literalmente *the little Mexican girl*, y después van al mercado para vender sus productos de la granja en

⁴⁴Stéphane Michaud, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁵Gregory S. Jay, Jay, Gregory S., “White Man’s Book no Good”: D.W. Griffith an the American Indian, *Cinema Journal* 39, No. 4, Summer 2000: 3-26.

⁴⁶“The New Dress.” *Biograph Bulletins*, May 15, 1912.

compañía del padre de Martha, también. Allí ella ve un vestido que le gusta mucho y José se lo promete según las ganancias de la venta. Ella regresa con su padre a casa, pensando en su vestido nuevo. José lo compra pero se detiene en un motel y bajo la influencia del alcohol, pierde la prenda. Martha después ve el vestido en otra mujer y piensa lo peor, aunque José le explica cómo lo perdió. Se reanima y ya no piensa más en el vestido. Efectivamente la vinculación del marido y del padre con Martha, manifiesta la idea de Griffith de la familia patriarcal, así como de la actitud pasiva de la mujer. En este caso Martha personificada por Dorothy West, no por Pickford, como la eterna niña que quiere un vestido. La imagen no muestra al padre, pero sí al esposo quien mira complacido el regocijo de la esposa ante el vestido que muestra la comerciante. La fotografía corresponde precisamente a la escena del mercado. En primer plano están los tres personajes con el vestido en cuestión. José también porta un sombrero como el resto de los hombres que se aprecian al fondo, aunque a diferencia del de éstos cuyo sombrero es alto, el de José es aplanado, aunque también de paja. El vestido es simbólicamente un lazo de amor o desamor entre esta pareja, si bien implica también la idea de que el esposo pueda agrandar a la mujer mediante la adquisición de la prenda, también es el vehículo mediante el cual, alguien pudiera tomar otro rumbo, como el sentimiento de desconfianza y de traición que la mujer experimenta al ver el vestido en otra mujer. La idea de exclusividad, también es interesante, pues no puede haber más vestidos, ni más hombres que pudieran comprarlo. Esta circunscripción a un mundo tan concreto, es lo que lleva a pensar que la tipificación de lo mexicano es en realidad una imagen del suroeste, es decir, sí de un mundo interconexo de minorías y no de una cultura única.

De esta manera, dos años más tarde, encontramos un anuncio de *Reel Life* de otra producción cuyo *leit motiv* también es un vestido, se trata de *The Dress of Lolita* de 1913, de Reliance. (fig. 92). Si bien, esta película no trata del suroeste, sí se afirma tajantemente en la promoción que: "...The story is true to life and and brings out very clearly some of the many differences in custom and temperament between the Italian and the American..."⁴⁷

⁴⁷ *RL*, November 5, 1913, p.10.

Como vemos, la primera sentencia es la idea de verdad en la vida de los italianos, es decir, también de una minoría. La estructura de la trama, sigue siendo la misma, una pareja de italianos, Lolita y Beppo quienes han llegado a Nueva York en el *Navegazione Generale*. Ella sufre por su escaso ingreso cuando Beppo, no consigue empleo, entonces enferma y Beppo tiene que vender su “adorada mandolina” para pagar las cuentas. Lolita se recupera pero la melancolía no la deja vivir. Un día decide vender su “vestido de boda” para comprar un regalo para su marido, lo compra su amiga Lucía, quien se lo pone y sale a la calle con un admirador. Cuando Beppo la ve en la acera, piensa que es Lolita con un amante. Al llegar a casa y encontrar a su esposa le sugiere que se ponga el vestido, sin embargo, ella no quiere que él se entere de su sacrificio y se niega a hacerlo. Entonces, Beppo piensa que su esposa es culpable. Él hiere a Lolita y los vecinos se enteran debido al gran escándalo, en ese momento, entra Lucía a la casa y cuando la ve Beppo, reconoce el traje en cuestión y exige una explicación. La obtiene, pero Lolita yace ya en el piso. Piensa que la mató. Se recupera, y como regalo le entrega su “adorada mandolina”. Después “alguien” le ofrece un trabajo con buena paga, todo está solucionado.

Las mujeres de Little Italy portan atuendos de aldeanas, es decir de las provincias y se resalta en la fotografía el carácter campesino de los mismos. El traje que portan es el del campo por el blusón blanco de mangas anchas, el corpiño y los collares largos de cuentas. Las faldas amplias con finos bordados, también son propias de las aldeas italianas⁴⁸. Aunque en realidad, los zapatos que usan son los que llevan las mujeres de Segovia de la época.

En varias imágenes que integran este trabajo se verá que hay una especie de fascinación por mezclar elementos de diferentes culturas y aglutinarlos en un contexto como parte de un todo uniforme; creo que son estas propuestas las que empieza a proponer la cinematografía como componentes de su propio lenguaje visual, y que en este sentido, sí empezó en los inicios del cine y ha continuado hasta ahora. Mi idea del rompecabezas alegórico cobra sentido, pues las piezas son intercambiables y se reacomodan una y otra vez en una multiplicidad de símbolos.

⁴⁸ Ver “trajes tradicionales de 1880.” *Historia del Vestido* de Albert Racinet, Libsa, p. 288

Una de las piezas fundamentales del rompecabezas es el gusto por llevar a la pantalla, asimismo a la representación gráfica del anuncio y del cartel, la visión del folcklore como característica del extraño o extranjero, la cual contrasta radicalmente cuando en esa misma fecha se anuncia, en *Moving Picture World* ⁴⁹ una película del “Desfile de modas de Nueva York” con las últimas creaciones de los diseñadores. No olvidemos que las mujeres vestidas de aldeanas también viven en Nueva York, en el suburbio llamado “*Little Italy*”, por consiguiente, lo que se reafirma con esta representación es la oposición entre dos estilos de vida comunes en la época, el rural y el ciudadano. ⁵⁰ Es la reafirmación de la cultura del este como la sofisticación y la vanguardia.

El atuendo, en este sentido, se convierte en un símbolo visual fundamental en la creación del arquetipo femenino. La mujer habitante de los Estados Unidos, pero vinculada a otra cultura a través del uso de un vestuario diferente al del resto de las norteamericanas. Su permanencia, entonces como “del otro” es continua, sin embargo seguirá expresándose, en este sentido, como la reafirmación de que la diferencia consolida la adhesión de la pertenencia a esta nación. De cualquier manera no debemos olvidar que el vestido es una de las características que permiten a los pobladores interactuar en los espacios públicos, de esta manera el mercado es un espacio público y la fiesta lo es también. Son espacios en los cuales se permite cierta mezcla en convivencia, no obstante sólo pertenecen o acceden a éstos, grupos que comparten códigos culturales específicos. ⁵¹

Los trajes que el público verá en el film de la moda nada tienen en común con los que utiliza Lolita, Lucía o Martha, aún cuando el anuncio de *The New Dress*, enfatiza claramente que se trata de una historia del “México moderno”.

La imagen recrea una visión de México rural, más que moderno, o bien, un ambiente rural moderno. La connotación de “moderno” no queda clara, pues ni visualmente ni temáticamente hay coincidencia con lo que en los Estados Unidos se entendía por moderno en 1911. Como hemos señalado desde el inicio de este trabajo, hacia estos

⁴⁹ *MPW*, Oct.-Dec. 1913, Vol. 18, p. 669.

⁵⁰ Ver la oposición entre ciudad y campo de la que hablan Michelle Perrot y Roger-Henri Guerrand, “Escenas y lugares.” *Historia de la vida privada*, Tomo IV, Madrid: Taurus, 1991, p. 307.

⁵¹ Ver Michelle Perrot “Formas de habitación.” *Historia de la vida privada*, *op. cit.*, 1991, p.309.

años los Estados Unidos constituían el paradigma de la modernidad; el suroeste era la parte misteriosa que se permitían tener como “no moderno” o por lo menos era lo que se vendía en la ficción. México no entraba en esta categoría, ni aún con todos los esfuerzos hechos por el régimen que acababa de terminar, entonces, es la reafirmación de la idea, de que el suroeste, por ser ahora territorio norteamericano pertenece al complejo de la vanguardia, se ha salvado un poco de la amenaza de la revolución. Ya en estos años también hay otros anuncios con este tema específicamente, como ha afirmado a lo largo de sus investigaciones el Dr. Aurelio de los Reyes,⁵² aunque las imágenes referidas a este tema en el cine, serán posteriores, alrededor de 1913. Hay que señalar también, que por los documentos revisados, puedo inferir que a Griffith, el tema de la Revolución mexicana, no es algo que le importe tratar, así los temas que él define como mexicanos, son los del viejo suroeste.

Los anuncios para las películas hasta 1920 aproximadamente, confieren al atuendo una carga ideológica fundamental en la creación de la imagen de la mujer pero también en el del indio como ya vimos y en el de la figura masculina, que trataré al final del trabajo. En este sentido, refiriéndome a la construcción del atuendo femenino, el traje tiene una connotación de tipo moral, es decir, Martha está vestida austeramente y es una chica inocente, la mala mujer mexicana de *Red Girl* viste de manera extravagante, con ropas muy vistosas. Lástima que estas imágenes están en blanco y negro, porque sería muy interesante hacer esta apreciación visual a partir de la categoría del color, como se verá en los carteles que ya son a color, y en los pocos anuncios que lo tienen. En el caso de las italianas, es como si el exceso en el vestuario las hiciera más proclives a la decadencia moral, además de señalar la pertenencia a grupos sociales mediante el nivel de riqueza. Aunque históricamente la riqueza del traje y la joyería ha manifestado la posición social de los personajes, así como también los diferentes cambios sociales a través de diversas épocas; en las tramas de las películas, el atuendo empezó a hablar por sí mismo.

Tomemos en este sentido a *Her Sacrifice*⁵³ “*The Extreme to Which Love Directed*” (fig. 93). En esta película la idea de la posición social también está manifestada a partir

⁵² Aurelio de los Reyes, “*With Villa North of the Border on Location en Performing Arts.*” *The Library of Congress Annual*, 1987.

⁵³ *Biograph*, June 26, 1911

del atuendo. En este caso, la trama gira en torno de una familia rica mexicana. Como en *Ramona*, una mujer viuda cuyo “corazón sólo late por su hijo”, se horroriza cuando él, al regresar a casa al terminar la escuela, se enamora de una mujer de baja condición social. No se dice de qué nacionalidad, simplemente que trabaja como sirvienta en un bar⁵⁴. La madre le hace ver a la joven que su hijo perdería su nombre, su honor y posición al casarse con ella. La joven comprende la situación y decide decepcionarlo con un viejo amante. Cuando él la ve se le “rompe el corazón”. El antiguo amor entonces es rechazado y se da cuenta de que ella, en realidad, sigue amando al joven; la rabia le induce a matar. Ya en la escena del crimen, cuando éste dispara ella se interpone entre los hombres recibiendo los disparos, “como consuelo le queda el morir en los brazos de su amado”.

La madre encarna a la mujer madura que puede urdir la maldad; la joven, independientemente de su pobreza o ignorancia, cede, aparentemente por su inocencia. En la imagen el atuendo de ambas contrasta notablemente. La madre rica lleva mantilla y un vestido con bordados de flores muy elaborados. Aunque su peinado no corresponde a los de la época, bajo el velo, el pelo parece muy desarreglado. La joven, lleva un vestido sin adornos y el pelo suelto con algunas flores. Al centro vemos al joven, con traje tipo matador de chaqueta corta con bordados que pueden ser en oro y una ligera capa. Un sombrero a juego con el traje. En el plano del fondo, el amante, vestido de manera totalmente diferente al del joven rico, sólo se aprecia una camisa aparentemente de algodón, y un turbante o gorro en la cabeza.

La mantilla que en este caso “la madre” porta con aire de autoridad, abandona la elegancia en *The Love of Conchita*,⁵⁵ producción de Majestic (fig. 94). Esta portada está en color, por lo que la apreciación estética, también está realzada por el colorido de los atuendos. El color rojo está visualmente equilibrado en las corbatas de los hombres y la faja de uno de ellos. La puesta en escena para la fotografía refleja la influencia de Griffith en cuanto a la posición exagerada de los personajes, puede asumirse que estos códigos de posturas corporales tenían sentido lógico, es decir, significado en esta época.⁵⁶

⁵⁴ Especifico en la parte final de este capítulo la idea de la mujer que trabaja en bares o casas de juego.

⁵⁵ “*The Love of Conchita*.” *RL* (portada) September 27, 1913, Vol.III. No.2

⁵⁶ Como se puede notar con “El vestido de Lolita”, también anunciada en *Reel Life*, la forma de ver las películas está íntimamente ligada a la literatura, de hecho, uno de los subtítulos de esta publicación es el

Conchita es una mujer diferente a la niña inocente de Griffith. Es un personaje femenino que se acerca al tipo “mujer fatal” o prostituta que será muy recurrente en las producciones del oeste, años más tarde, como *On the Night Stage*⁵⁷ (fig. 95). El anuncio para esta producción ya presenta a la mujer inmersa en el territorio del bar y con un atuendo con amplio escote y un tocado de plumas en la cabeza, claramente un traje para la noche o la fiesta. En la fotografía del centro, la mujer aparece en medio de dos hombres.

Conchita También aparece entre dos hombres, ambos bien vestidos y se diferencian en que uno porta sombrero y el otro no, aunque ambos están elegantes. La sinopsis que presenta *Reel Life* reproduce diálogos y de esta manera nos enteramos de que uno de los hombres llama la atención de la mujer al mencionarle su “mantilla” mientras ella está parada en uno de los arcos del Palacio del Gobernador. Él se dirige a ella en español y luego llega otro hombre a la conquista.⁵⁸ Una vez más el atuendo de la mujer infiere condición social. Se le habla en español, se menciona su falda de satín rosa así como su mantilla. Tiene lugar una fiesta popular. Sin mencionar el lugar exactamente, probablemente se refieren a Santa Fe, por la descripción de la fiesta y de la Plaza donde se encuentra el Palacio del Gobernador, así como el uso de la mezcla del español y del inglés. En la fotografía, la mujer toca la guitarra y mira coquetamente a uno de los hombres.

En este sentido, tal es la categorización que hace Arthur G. Petit de las mujeres, de esta manera, la bandida será este personaje de “*dark and sinister beauty*”⁵⁹ que en su calidad de mestiza, “*mixed blood*” no deberá confundirse con las “*Beautiful Castilians*”, quienes también tienen una clasificación del color muy específica.⁶⁰ Aunque para Griffith, las mujeres de pertenencia española, eran las “alegres damas”, como se puede percibir con Conchita (aunque la producción no es de este director) y se reafirma de manera más elocuente al poner de manifiesto que cuando hay cierta mezcla del color y la sangre se provoca la exaltación de las emociones. Así se puede apreciar en uno de

de “revista de literatura”, en este sentido, también se emparenta con *Biograph* y con *Photoplay*, lo que manifiesta la forma de vincular al cine de estos años, con los lenguajes que son más familiares, el lenguaje literario, el teatro y la fotografía.

⁵⁷ “*On the Night Stage.*” *NYDM*, April 7, 1915, p.27.

⁵⁸ *R L*, Vol. Sept.-Mar 1913, p.8.

⁵⁹ Petit, *op.cit.* p.37.

⁶⁰ “*Beautiful Castilians: All -White; Alabaster -White; Olive-White; Lily-White*” *op. cit.*, p.37.

los anuncios en otra de sus producciones, *A Siren of Impulse*⁶¹ “*The Story of Impetuous Spanish Blood*” (fig. 96).

La fotografía de este anuncio es de una composición muy estética. El gran cacto del fondo realza el paisaje y ubica la escena en una zona de Nuevo México, al estar junto a la casa de teja muy común en la zona. La fórmula de que la situación tenga lugar fuera de la casa, da la idea de una apertura moral, que no sucede con otros contextos que envuelven a mujeres de otros niveles sociales, como afirmaba líneas arriba. Tal es el caso de una película también de Griffith, *The Maniac Cook*, de 1909 o *Mrs. Jones Entertains*⁶² en los dos casos las respectivas situaciones se dan en la intimidad del hogar. En la primera, hay un accidente con un niño, y en la segunda, la señora Jones atiende a sus invitadas, las cuales llevan atuendos elegantes y peinados sofisticados, más cercanos a las modas europeas, con una rigidez que resulta evidente, así como la actitud de los sirvientes que aparecen también en la fotografía.

Regreso a los espacios. Hacia estos años, el público estaba acostumbrado ya a las representaciones de situaciones hogareñas. Los pintores como Eastman Johnson trabajaron escenas de vida de familia como puede verse en una de las obras más conocidas de este autor, *La familia Hatch*.⁶³ Esta pintura retrata a los miembros de una familia en la que disfrutaban de una agradable tertulia, La mujer mayor borda, la niña lee, el abuelo lee el periódico; la joven madre mira complacida a su alrededor. Toda la escena se lleva a cabo en un salón amplio, decorado sobriamente y con la elegancia de la época. Es la familia que gusta a Griffith. La figura femenina como parte medular de esta estructura.

Como hemos visto desde el capítulo anterior, las manifestaciones artísticas de la nación giraban en torno a la integración y entendimiento de una nueva identidad, es decir no más Europa, aún cuando ciertos resabios se podían detectar, en campos como la religión, la moda y en este tipo de retratos. No debemos olvidar que el siglo XIX todavía

⁶¹ *Biograph Bulletins*, March 4, 1912.

The New York Dramatic Mirror, March 6, 1912, p.30.

⁶² Ambas fotografías corresponden al primer anuncio de doble función semanal de AM&B en 1909 .

⁶³ *La familia Hatch de Eastman Jonson*, óleo sobre lienzo, 122 x186 cm ahora en The Metropolitan Museum of New York, *La pintura norteamericana*, [Francesca Castria Ed.], Milán: Electa, 2002, p. 80.

está presente en los primeros años del XX⁶⁴, por lo tanto, el pensamiento de intelectuales como Ralph Waldo Emerson se encontraba más actualizado que nunca. En este sentido la idea de “extraer la lombriz europea del cuerpo de Norteamérica” para sustituir la pasión por Europa por Norteamérica⁶⁵ era una constante que se manifestaba con esta obsesión por la diferenciación que aparentemente tenían los norteamericanos. Aunque no debemos olvidar que esta postura tiene su raíz en la actitud posrevolucionaria en la cual:

*los “Hijos de la Libertad” imponen la actitud de “fabricar” y “comprar” americano, mediante el llamamiento al civismo de las mujeres... que renuncien a los mercaderes importadores, que no beban té, que desistan de las lujosas elegancias del Viejo Continente en beneficio de una vestimenta simple y más tosca pero al menos más americana ...*⁶⁶

Entonces, los norteamericanos bajo sus parámetros de libertad y de democracia, convierten la imagen femenina en un receptáculo poderoso para proyectar los valores idealizados, así como los defectos y las debilidades también. No sólo puede encarnar la belleza o la bondad; sino también la fealdad, la misma a la que Kundera define de una manera extrema: “...pero la palabra feo es irremplazable: la omnipresente fealdad del mundo moderno, misericordiosamente velada por la costumbre, surge brutalmente a nuestro menor instante de angustia”⁶⁷ Así las mujeres del suroeste son la imagen que se permite modelos más libres y poco convencionales, pueden ser hermosas, pero su “sangre” las puede encaminar hacia la fealdad...

A Siren of Impulse de 1912, muestra en el primer plano de la fotografía, a una bella mujer con un elegante traje, largo con bordados, ceñido a la cintura, típico del folklore español. Su larga cabellera suelta y abundante con unas flores, como en el resto de los anuncios. A su lado, también de pie, un hombre joven la mira en actitud de ruego. Él está vestido con un traje muy sencillo de chaqueta corta sin bordados y el sombrero ancho. Gracias a la sinopsis sabemos que ella es Mariana, “la rosa de la villa española” cuya coquetería ha tenido a los hombres jóvenes a su alrededor hasta que José gana su

⁶⁴ Algunos historiadores señalan que el siglo XIX se abre y se clausura con dos acontecimientos: una revolución y una guerra por lo que lo hacen incurrir entre 1789 y 1914. Ver *Historia de las mujeres en Occidente*, op. cit., p.11.

⁶⁵ Ralph Waldo Emerson intelectual y escritor norteamericano (1803-1882) citado por Paul Johnson en *Estados Unidos*, España, 2001, p.379.

⁶⁶ *Historia de las mujeres en Occidente*, op. cit., p.31.

⁶⁷ Milan Kundera, *Sesnetá y siete palabras* en *El arte de la novela*, México: Vuelta, 1987, p.122.

amor. También en esta síntesis, se confirma la idea de que la acción tiene lugar en Santa Fe o en sus alrededores, ya que el conflicto del drama gira en torno al *Fiesta Day. La Fiesta* en Santa Fe, como mencioné también en el capítulo precedente, involucra sobretodo el atuendo especial para la ocasión, así como el constituir un evento de gran tradición.⁶⁸ Mariana le pide permiso a su marido para asistir a *La Fiesta*, él por celos niega el permiso. Ella le obedece, sin embargo José sale de la casa, así que Mariana le presta su vestido a Gloria. José de lejos reconoce el atuendo y piensa que se trata de su esposa, la tragedia se avecina. Una vez más, el traje funciona como un objeto que en sí mismo contiene la carga de la decadencia o de la decencia. De allí la rigidez de otro tipo de trajes. En esta reseña no sabemos el desenlace, pues deja al lector en el punto crucial; no obstante, probablemente sí culmine con una tragedia, puesto que ya existe una justificación para la confusión que sufre José con las dos mujeres.

Como vemos en estos anuncios, el baile es un elemento simbólico clave para sectarizar la pertenencia de clase de las mujeres aquí representadas. No por ir al baile son prostitutas, pero sí pertenecen a algún sector de clase popular. Es decir, el baile tiene una connotación negativa a los ojos de las clases altas. Michelle Perrot cita a Zola; “el baile popular es pura excitación sexual”⁶⁹. el deseo o el impulso de asistir a un baile tiene su razón de ser en el mismo subtítulo del anuncio: *The Story of Impetuous Spanish Blood*. “La sangre” se convierte en un símbolo importante. Ya vimos cómo la sangre del indio lo impulsa a realizar actos malévolos, en este mismo sentido la sangre española o latina determina ciertos deseos o actitudes de las mujeres. Mary Pickford interpretó a una cantante de las calles de Sevilla, en *Rosita*⁷⁰, bajo la dirección de Ernst Lubitsch, en 1920.

Las imágenes de las sensuales mujeres españolas llegaron a los Estados Unidos a través de la pintura y del cartel de artistas como Ramón Casas,⁷¹ pintor nacido en Barcelona en 1886, muerto en 1932, y aclamado en los Estados Unidos entre 1908 y 1924, hacia esta fecha sus carteles y pinturas de mujeres españolas eran bien conocidos. Hay una gran similitud entre estos carteles y los anuncios de cine de estos

⁶⁸ Ver *Vivan las fiestas*, [Donna Pierce Ed.], Santa Fe, Nuevo México: Museum of New México Press, 1985.

⁶⁹ Michelle Perrot, “Formas de habitación.” *Historia de la vida privada*, Taurus, 1991., p. 308

⁷⁰ *Rosita* en Kevin Brownlow, *op. cit.*, pp. 197-201.

⁷¹ Los carteles a los que me refiero de este artista están publicados en Ramon Casas *i el Cartellisme* en [http:// ramoncasas/obra/cartells/cartells.htm](http://ramoncasas/obra/cartells/cartells.htm)

años, sobre todo en los de Griffith. Retomo *A Siren of Impulse*, la actitud corporal de la protagonista, así como el estilo del traje nos remite a las mujeres de los carteles *Corrida de toros* de 1897, a los de *Anis del mono* de 1898. *Her Sacrifice* del cual hablé líneas arriba, es la actitud desdeñada y trágica de la mujer de *Sífilis* de 1900. No puedo hacer una comparación en cuanto al color, ya que los anuncios a los que me refiero en este momento son en blanco y negro, sin embargo tengo que decir, aunque los carteles de Casas no son mi objeto de estudio, no debo soslayar el tema del color presente en los trabajos que mencioné, ya que éste se convierte en una noción de significado importante. Después de 1913 prolifera la circulación del cartel para cine a color, sin embargo debido a que la mayoría no se conservan, son pocos los que pude estudiar desde esta perspectiva. No obstante, como he mencionado, ya que durante los primeros años del siglo XX, los anuncios compartían la imagen con el texto literario, éste era explícito. En este sentido, se incluía al color como parte de la narración literaria más que visual. De esta manera, los carteles de Ramón Casas impactan por el uso fuerte del color. El rojo de *Atelier Casas & Utrillo*, de 1898 es un homenaje al exceso de la emotividad de la misma manera que lo son los mantos rojo y amarillo de los mencionados *Corrida de toros* y *Anis del mono* respectivamente. El rojo también fue utilizado para la protagonista de una pintura de Thomas Anshutz,⁷² por cierto llamado, *Una rosa* de 1907, un tema del que hablo líneas abajo. Esta mujer morena de rasgos definidos, actitud desenfadada en su elegante vestido con la falda de vuelos y dorados en la blusa, nos recuerda también a las “señoras” del cine mudo.

En Conchita vimos color y éste se infiere en otro anuncio de Griffith, me refiero a *The Bandit's Waterloo. The Outwitting of an Andalusian Brigand by a Pretty Senora* (sic) al que ya me he referido en este capítulo (ver fotografía 78). En este caso estamos ante una imagen pequeña acompañada por un texto considerable tomando en cuenta el tamaño de la página y la proporción de la letra.

El colorido es visual aunque la imagen esté en blanco y negro, pues los tapetes de grecas horizontales tipo navajo nos remiten a este elemento, son demasiado llamativos. La escenografía es muy rústica y por lo poco que se ve, no parece ser la lujosa casa de

⁷² Thomas Anshutz, *Una rosa*, 1907. Óleo sobre lienzo. MET, New York, en *La pintura en Norteamérica*, [Francesca Castria Ed.] Milán: Electa, 2002, p. 95.

ella. Se ve un hombre sentado en una mesa, y ella en actitud meditativa a un lado, es otra de las gitanas de Casas, apoyada en una de las columnas. con una falda de dos piezas, lunares y rayas.

El arreglo del pelo es muy similar al de los carteles y es la misma escena del *Southwest* transferida a España, entonces la vinculación entre el mexicano del suroeste americano y el español es íntima. Tal convivencia simbólica está dada en esta imagen por la presencia del equipal, los tapetes y los atuendos. A pesar de que la trama gira en torno a un ambiente cerrado, la escena es en el pórtico de la casa. No podemos ver la intimidad.

Estas mujeres también son la *Carmen* de Próspero Mérimée, cuyo drama se publicó en octubre de 1845 en la *Revue de Deux Mondes* en París y que se popularizó con la ópera del mismo nombre. La gitana de la transgresión y las emociones exaltadas. La gitana no es la virgen, ni la madre, ni la rosa, es una cigarrera que desde su indumentaria aparece más parecida a la representación de una bruja que a la de una *madonna*. Así vemos a Pola Negri dirigida por Ernst Lubitsch justamente en este personaje en 1918. El cartel de *Carmen*⁷³ de Fenneker⁷⁴ (fig. 97) ya más cercano a la estética reciente, es decir sin texto, muestra a una mujer que sólo habla por sí misma a partir de su atuendo, maquillaje, peinado y la actitud retadora definitivamente. Es una cartel donde no hay acción salvo por la actitud de la mujer. La intensa mirada de Pola Negri es la que el director planteó para Mary Pickford en *Rosita*, para la escena de los dátiles, dos años más tarde⁷⁵. En este sentido es diferente al cartel de *Carmen*⁷⁶ de 1915 de la película dirigida por Cecil B. DeMille en la cual la protagonista es la cantante de ópera Geraldine Farrar quien había protagonizado el drama en el teatro y en la que comparte créditos con Wallace Reid y Pedro de Córdoba. El cartel no tiene la narrativa y ésta sólo se da por la acción de dos mujeres, la cigarrera Carmen y otras gitanas, en medio la figura masculina. Las actitudes son agresivas, como también parece enfatizar con el arreglo personal de las actrices. El desaliño en sus ropas y peinados infiere, como vimos rango social y pertenencia cultural.

⁷³ Josef Fenneker, " *Carmen*" 1918, 14 x 95, Imprenta: Hollerbaum & Schmidt, Berlin, en *Carteles de cine de la República de Weimar, 1895-1956*, Exposición del Instituto Goethe en la Ciudad de México.

⁷⁴ Diseñador alemán de carteles cinematográficos nacido en 1895 y muerto en 1956

⁷⁵ Ver la fotografía en K. Brownlow, *op. cit.*, p.201.

⁷⁶ *Carmen*, 1915, D: Cecil B. De Mille, P: Cecil B. DeMille para Jessie L. Lasky Feature Play Company, 1915, en Luis Enrique Ruiz, *Obras Pioneras del cine mudo, orígenes y primeros pasos 1895-1917*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 2000, p.355.

La representación de la mujer a partir de la gitana encarna a la sexualidad de una manera más abierta en un terreno donde los “revivals protestantes”⁷⁷ retomaron el modelo de la mujer austera y comprometida con su hogar y familia como paradigma. El traje gitano permite representar a la mujer como menos recatada, en este sentido “...no hay nada que constituya un signo de identidad sexual más superficial, pero a la vez más persistente, que la ropa. En ninguna otra época se diferenciaron tanto las ropas masculinas y las femeninas ni se ejerció tan estrecha vigilancia sobre las transgresiones en materia de vestimenta en imágenes de conformismo y subversión”.⁷⁸ Por eso funcionan las diferentes variables de la representación de la mujer a principios del siglo XX en los Estados Unidos. Las obras de Mary Cassatt (1844-1926) cuya propuesta era traer la modernidad de Europa, en cuanto al uso de la técnica del impresionismo, fue de los apoyos visuales más significativos en cuanto a la importancia de las temáticas tradicionales más acordes con el siglo XVIII que con principios del XX; *Madre e hijo* de 1880 y *El baño de la niña*, de 1882,⁷⁹ evidencian que sus temas favoritos eran los que tenían como tema a la mujer, pero siempre en el contexto de la familia y de los niños. No obstante la experiencia de la expansión del Oeste de los Estados Unidos, permite la multiplicidad y dinamismo en las representaciones visuales, así como la validación también de las aportaciones de los migrantes, tanto en el Este como en el Oeste.

Otra mujer con sangre española, quien no puede decidir entre dos pretendientes es la interpretada por Mabel Normand en *A Spanish Dilemma*⁸⁰. (fig. 98) En la imagen vemos un arreglo espacial muy armónico, en el cual *la señorita (sic)* desde el pórtico de una gran casa de teja y anchas columnas observa a dos hombres con atuendos elegantes, y sombreros, con guitarra y mandolina, aparentemente disputar su amor. La joven mujer observa divertida a sus dos pretendientes.

“La naturaleza latina” se expresa también en *The Spanish Gypsy, A Romance of Sunny Andalusia*⁸¹ es decir esta es una imagen que si bien no es de las primeras, sí sintetiza la ficción de lo que será la representación del oeste. Para el imaginario del norteamericano, si el suroeste fue territorio español, ellos aún tienen sangre latina. Son

⁷⁷ Tomo este término de *Historia de las Mujeres en Occidente*, tomo 4, *op. cit.*, p. 16

⁷⁸ “La producción de las mujeres imaginaria y reales” en *Historia de las mujeres de Occidente*, p. 300

⁷⁹ Ambas obras en *Historia de la pintura norteamericana*, *op. cit.*

⁸⁰ *Biograph Bulletin*, March 11, 1912

⁸¹ “*The Spanish Gypsy.*” *Biograph Bulletin*, March 30, 1911.

estos diversos sectores quienes al heredar y asimilar sangre, raza, moda y actitudes integrarán los grupos del suroeste que se quieren representar hacia estos años. En este anuncio queda claro que se trata de Andalucía, sin embargo, lo que no queda especificado es la fecha y surge la idea de cierta atemporalidad al mezclar personajes con diversos atuendos conviviendo entre sí. El elegante matador de espaldas.

The dramatic confrontations between villains and virgins that Griffith filmed likewise had a double origin. While such confrontations had long been the stuff of which popular plays were made, his employments of them were energized by his own psychological demons. For the great director was a sexual addict in whom attractive young women aroused violently contradictory impulses. Only by understanding this can we begin to comprehend Griffith's utter fascination with Edgar Allan Poe. In a number of Poe's tales, so the poet Richard Wilbur has observed, a woman's redemptive love or spotless honor is the ground of contention between two men, one of them lofty-minded and the other base or brutish. The observation not only applies to Griffith's movies as well, but to his tormentedly divided personality...⁸²

Como ejemplo, las locaciones construidas por California Motion Picture en Santa Cruz California para *Salomy Jane* fueron utilizadas para otra película de amor del Oeste, es *A Romance of the Redwoods*⁸³ de 1917, protagonizada por Mary Pickford. Bajo la dirección de Cecil B. DeMille.

4.1 La rosa

La cita con la que termino el apartado anterior, abre también la ventana para adentrarnos a otras representaciones femeninas muy recurrentes en este momento. Griffith prefería tratar el tema de la prostitución de manera velada, mientras que otros directores, prefirieron hacerlo de manera jocosa y un tanto superficial, en contraste con la figura de la rosa muy gustada en la historia de la literatura. El tratamiento del símbolo de la rosa se remonta hasta *Le Roman de la Rose* -mencionada anteriormente- según Denis de Rugemont, un poco después en "el siglo XIV, la literatura cortés, se separa de sus raíces místicas; se vio reducida entonces a una simple forma de expresión, es decir a una

⁸² Kenneth S. Lynn "The Torment of Griffith." *The American Scholar* 2001, p.256.

⁸³ *A Romance of the Redwoods*, en Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered*, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Japan, 1999, p. 131

retórica. Pero automáticamente esta retórica tendía a idealizar los objetos totalmente profanos que describía”⁸⁴

En este sentido, la rosa no es un símbolo religioso, sino profano, el ejecutado en los carteles y anuncios, para idealizar la figura de la belleza de la joven casi niña, que encantará al hombre, como se aprecia en el anuncio *The Rose of San Juan* de 1913⁸⁵ (fig. 20). Este es un anuncio a color en el cual vemos a una pareja abrazada en primer plano. Por la síntesis⁸⁶ encontrada en páginas interiores, sabemos que se trata de Inez de la Torreno, interpretada por Vivian Rich y de Ben Cameron, interpretado por Sydney Ayres; las figuras realzadas con el contraste del paisaje de los planos posteriores. El color enfatiza la elegancia de los atuendos de ambos, tanto de la figura femenina como de la masculina, con el color rojo quemado de las capas. El hecho de que solamente sea la combinación entre rojo, blanco y negro genera el significado sólo a partir de un contraste muy balanceado entre los atuendos y el paisaje, puesto que es sabido que el paisaje natural tiene su propio encantamiento a través del color. En este sentido, la rosa también tiene que ver con la naturaleza. La trama gira en torno acerca de un joven de Virginia llamado Ben Cameron, quien marcha hacia California para establecerse como un ranchero a principios de 1850. En su camino hacia el pequeño pueblo de San Juan, ve a una joven llamada Inez, a la cual por su belleza, llaman “la rosa de San Juan”, se atraen mutuamente... como señala Rougemont, la Rosa no es más que la voluptuosidad física...La Rosa es ganada en reñida lucha....La naturaleza triunfa sobre el espíritu...⁸⁷

En 1914 Cecil B. DeMille también sucumbió ante el tema de la rosa, con su película *The Rose of the Rancho*⁸⁸ (fig. 99) cuya trama surge de una adaptación escrita por David Belasco y Richard Walton, de su obra de teatro del mismo nombre, presentada en Nueva York en 1906⁸⁹. La fotografía de la película publicada por *The New York Dramatic Mirror*, cuyo título al pie es “*Don Luis of Monterrey comes wooing the Rose*” corresponde a una escena en la cual llega un hombre a caballo y se presenta ante dos mujeres sentadas en una especie de pórtico. La joven, “la Rosa”, es Juanita interpretada por

⁸⁴ Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona: Kairós, 1997, p. 181.

⁸⁵ “*The Rose of San Juan.*” *Reel Life*, Dec. 27, 1913, (portada).

⁸⁶ “*The Rose of San Juan.*” *op. cit.*, p.4

⁸⁷ Denis de Rugemont, *op.cit.*p. 181.

⁸⁸ “*The Rose of the Rancho.*” *NYDM*, November 25, 1914.

⁸⁹ *American Film Institute Catalogue*, p. 862. También se encuentra en catálogo otra película con este título de 1936, también basada en la misma obra de teatro.

Bessie Barrinscale está vestida con el atuendo español, el abanico y una flor en el pelo recogido. La otra, es una mujer mayor, aparentemente su madre, Senora Castro (sic), interpretada por Jane Dornwell.

La trama se sitúa en California en 1850 cuando los españoles aristócratas “resented the intrusión of the materialistic gringos”⁹⁰ quienes llegaron a profanar sus haciendas. “La rosa” es la bella hija del hacendado quien se sacrifica por su padre.

Otra producción de 1913 cuyo tema hace alusión al símbolo de la rosa es *The Rose of Mexico* (fig. 100) del director Wallace Reid, de *Flying A*, distribuida por *Mutual*. En esta película “la rosa” es Paquita enamorada del americano Paul Hapwood. Ella le escribe pidiéndole la lleve con él, para no tener que aceptar a su novio Pedro, quién ya la había pedido en matrimonio a su padre.

Paul acepta y llega por ella, al marcharse el padre la ve y la desconoce, no sin antes amenazarlos con una pistola. Ellos parten y el padre, al manipular su pistola, sale un tiro fatal con el que se hiere; con las pocas fuerzas que le quedan escribe una nota y la guarda en su Biblia. Los mexicanos encabezados por Pedro, interceptan a la pareja y al intentar llevarse a Paul al creerlo culpable. Paquita se responsabiliza de lo sucedido; entonces él la hace a un lado y se culpa también, cuando están a punto de lincharlo, ella se arrodilla en actitud de suplica y encuentra la nota del padre. Quedan libres de cargos⁹¹.

La fotografía del anuncio muestra el momento en que la pareja es interceptada. Paquita, con un atuendo muy sencillo, aparentemente de algodón, sin adornos está junto a Paul, quien viste un moderno traje con chaqueta y corbata alrededor del cuello redondo de la camisa. Enfrente se encuentra Pedro, quién también viste elegantemente, el traje tipo matador de chaqueta corta y sombrero. El resto de los mexicanos, son los campiranos con paliacate anudado en la cabeza. Hablaré nuevamente de estos elementos en la figura masculina.

⁹⁰ NYDM, Nov. 25, 1914. Producción de Jesé L. Lasky Feature Play Co. Dist. Paramount Corp. 30 Nov. 1914.

⁹¹ La fotografía de una de escena de esta película fue tomada de pag. Web The American Film Company Referencia en *MPW*, Jan 18, 1913, p.300.

Durante el siglo XIX se popularizaron las conexiones lingüísticas entre las mujeres y las flores⁹² y en los anuncios que aquí presento, se pone de manifiesto que se populariza esta idea y se vuelve común; es decir, ya no es la poesía, ni un canto a la mujer especialmente, sino que se enfatiza un discurso popular, aunque con una ideología subyacente de que la mujer conserve un entorno hogareño y de juventud. Pues como hemos visto, “la rosa” nunca es una mujer vieja, siempre es la mujer –niña.

La mujer niña, siempre está en el entorno del hogar y bajo la tutela del padre. Como también puede apreciarse en *The Rose of California* de 1912⁹³ (fig. 24) en cuya representación vemos a “la rosa” elegantemente vestida con el atuendo español. Ella muestra una actitud de rebeldía, por la forma en la que mira a su madre, sin dejar su abanico y sin soltar el brazo de su amado. Pareciera ser que el adjetivo de la rosa, también tiene una connotación de posición social. Las rosas se encuentran en un entorno privilegiado. Aunque como vimos en páginas anteriores, Mariana, fue la rosa de la pequeña villa española, en *The Siren of Impulse*, y no parece pertenecer a una clase social elevada, aunque es “la rosa” que ahora pertenece a su esposo.

La segunda fotografía de este anuncio, la imagen del padre entre ella y el amado, es muy semejante a la fotografía del anuncio de *The Daughters of Señor Lopaz*⁹⁴, (fig. 101) de 1912; aunque en este caso, la hija se encuentra al lado del padre, quién decidirá, el darla al pretendiente. No obstante en esta película no se menciona a la hija como “la rosa”, también resalta que la trama se refiera a una familia de posición social elevada, pues el señor Lopaz es un mercader español quien reside en California, y para quien sus costumbres, así como la educación de sus hijas son lo más importante. El pretendiente de la hija, también es un joven español.

En este mismo sentido el título *A Spanish Romance of the American Southwest*⁹⁵ (fig. 44), con el que se promociona uno de los anuncios para *The Bells of Austi*, muestra la escena en la cual el hombre que recupera el oro robado del padre de la protagonista, D. José Carrillo, obtiene su mano. Aunque la protagonista no es llamada literalmente

⁹² Catherine Hall, “Sweet Home.” *Historia de la vida privada*, op. cit., p.75

⁹³ “*The Rose of California*.” *MPN*, Vol. 5, Feb. 10, 1912, p. 17.

⁹⁴ “*The Daughters of Señor Lopaz*”, *MPW*, Vol. 14, Oct.-Dec. 1912, p. 42.

⁹⁵ “*A Spanish Romance of the American Southwest*”, portada de *Reel Life*, April 25, 1914.

como “rosa”, la propuesta está enmarcada del mismo sentido metafórico. Retomo esta imagen en las conclusiones de este trabajo.

En este sentido, los temas del tratamiento de las mujeres como “rosas” encajaron bien en las propuestas de la época, sobretodo en las preferencias de Griffith. Como vemos a lo largo de este tema, la incursión de Mary Pickford en los diferentes caracteres fue positiva para la formación de la imagen de mujer-niña, independiente de su origen social o nacionalidad, fortalece la visión del autor de su gusto u obsesión por “la niña”, a este respecto: “For Griffith preferred girl-women with slightly formed figures and an abundance of nervous energy. His ideal of the feminine film star, he told an interviewer for Photoplay, had “nothing of the flesh, nothing of the note of sensuousness”, and he added that he liked “the nervous type”⁹⁶

La propuesta plástica de Griffith fue una especie de democratización de la figura femenina. Fue su visión de un símbolo único y entonces universal de lo femenino. Una visión reduccionista, en la que no importa ni la posición social, ni la pertenencia a una cultura determinada, en la que también se incluyen los grupos étnicos, o los grupos minoritarios de los Estados Unidos de finales del siglo XIX.

En este sentido, Mary Pickford pudo representar a lo femenino como la juventud voluptuosa en la india de *A Pueblo Legend*, o en *Ramona*, la sobrina de *A Lodging For The Night* o la burguesa recién casada de *Her First Biscuits*. También, ya sin la dirección de Griffith, protagonizó un melodrama escrito por ella misma, *Hearts Adrift* de 1914 cuya producción, le valió ser tachada de plagiaria⁹⁷.

Mary Pickford no fue la única actriz joven quien trabajó con Griffith, también están Marion Leonard, quien representó a Mercedes en *The Eavesdropper* o Dorothy West, Martha en *The New Dress*; sin embargo, fue Mary Pickford la que tuvo mayor presencia por la disimilitud de los roles que representaba, así fue identificada en esta idea de la mujer-niña. No hay que perder de vista que en este momento empieza a surgir la fascinación del público por las actrices del momento, un fenómeno, definitivamente ligado a la naciente publicidad en las revistas que trataban el mundo del teatro y del cine. Las actrices empiezan a ser estrellas, y Mary Pickford es la estrella de Biograph con un

⁹⁶ Kennet S. Lynn, *op.cit.* p. 260.

⁹⁷ Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 86.

suelo exorbitante⁹⁸ para la época de 2000 dólares a la semana, mientras una costurera ganaba 8.76 dólares en el mismo lapso.⁹⁹

*Photoplay*¹⁰⁰ fue la primera revista en manejar esta idea de fama, fundada en 1911, es considerada como la creadora de la “cultura de la celebridad”. Como vimos también *The New York Dramatic Mirror*, dedicaba, a partir del mismo año, un número a alguna actriz, y también *The Moving Picture News* y *The Moving Picture World* incluían entrevistas con los actores más renombrados. Este fue un fenómeno interesante, ya que para promocionar las películas no era tomado en cuenta el nombre del protagonista, por lo menos oficialmente.

Al parecer la publicidad de una película transitó de un énfasis literario como se percibe en los anuncios de *Biograph*, en las reseñas de *Reel-Life* o las de *The Motion Picture Story Magazine*, al énfasis en la figura del personaje, lo que después sería el protagonista. Aunque en este caso, Mary Pickford no es el tema de mi investigación, es importante señalar su representatividad, aunque ya le he mencionado desde el inicio de este trabajo, ya que dentro de la gama de la presencia de lo mexicano del suroeste de los Estados Unidos ella encarnó varias veces a la india, a la mexicana, así como también a personajes de otras nacionalidades, aunque ya no bajo la dirección de Griffith. Entre éstas, se puede mencionar a una japonesa en *Madame Butterfly* de 1915, a una holandesa en *Hulda from Holland* de 1916, o a una chica empleada en un taller de costura en *The Eternal Grind* también de 1916. Las habitantes del suroeste, dieron una gran acogida a los directores de cine que por un lado reforzaron la idea de que la protagonista del cine mudo siempre era diferente, que pertenecía a otra raza, en este contexto las mexicanas, las indias y las españolas encajaron perfectamente conformando esta dinámica de imágenes, y por la otra, se creaba la figura de la actriz que podía representar a todas ellas, es decir una sola mujer podía unificar una gama extensa de mujeres jóvenes en ella misma. Ella fue, la canadiense Mary Pickford, paradójicamente, encarnó a la mujer norteamericana por antonomasia en *The Little American*, título de la película de 1917 dirigida por Cecil B. DeMille “the girl, representative of all that is good in

⁹⁸ Se le conocía como la niña del cabello dorado, se le llamaba America's Sweetheart Al principio ganaba 175 dólares por semana y después mil dólares/semana y más.

⁹⁹ Kevin Brownlow, *op.cit.*, p.120.

¹⁰⁰ Ver introducción

America (and played by the most popular actresses in the world) is called Angela".¹⁰¹ Aunque 1912 dejó de trabajar para Biograph, sólo con Griffith realizó cien películas, lo que consolidó su plataforma para la fama absoluta. El sello de D.W. Griffith, estuvo presente en el resto de su trabajo.

4.2 La disoluta

En oposición a la alegoría de la rosa, se encuentra la metáfora de la disoluta. Como mencioné al inicio de este capítulo, esta actividad no era tratada de manera abierta en las producciones fílmicas, y en algunos casos, o en la mayoría se intuye su presencia por el tipo de actividad en la que se ubica tanto a las mujeres como a los hombres. En este sentido, a principios del siglo XX, el cine tampoco era visto como un medio de denuncia expreso, y aunque los grupos conservadores expresaran sus deseos de que la pantalla reflejara los códigos morales aceptados, como puede leerse en un artículo publicado por *The Moving Picture World* de 1913, *No Sex Problems on the Screen*,¹⁰² de W. Stephen Bush en el cual se aclara que pese a que en la pantalla cinematográfica se exhiben actitudes de degradación moral, no es conveniente que éstas sean vistas a través de este medio; haciendo referencia explícita a una serie de filmes llamados *White Slave Traffic* en los cuales se trata la explotación femenina.

Los cineastas, siempre manifestaron su deseo de "retratar a la sociedad", aunque sin intención de reformarla. Salvo D.W. Griffith, quién,

In the progressive Era of Theodore Roosevelt and Woodrow Wilson, Griffith also thought of himself as a reformer of manners and morals. Late in life, he would recall that "Reform [in those days] was sweeping the country, newspapers were laying down a bar against gambling, rum and light ladies...so I decided to reform the motion picture industry". To that end he played the stern Victorian father with his actors and actresses-in his case, I should say the stern Victorian mother- and established strict rules for them, especially for the younger actresses, who were supposed to be chaperoned on the set and were not allowed to receive men in their dressing rooms.¹⁰³

Aquí el director menciona el juego y las apuestas como actividades inmorales, así como la vida de los *saloons*. Son estos *saloons* los que atrajeron la idea o fungieron

¹⁰¹ Kevin Brownlow, *op. cit.*, p.134.

¹⁰² W. Stephen Bush, "No Sex Problems on the Screen." *MPW*, Vol. 18, Oct.-Dec. 1913, p.1520.

¹⁰³ *op. cit.*, p.258.

como el medio propicio para que en el Oeste, surgiera la actividad ilícita de raptos de mujeres para obligarlas a trabajar como prostitutas. El artículo para *Moving Picture World* fue publicado tan sólo tres años después de que el congresista de Illinois, James Mann bajo el acta llamada *The Mann Act*¹⁰⁴ condenara el tráfico de mujeres. En 1880, esto ya había sido denunciado por William Stead en el *Pall Mall Gazette*¹⁰⁵, como el *sordid sexual underground*. En la década anterior a la Primera Guerra Mundial, se rumoreaba que las mujeres extranjeras eran obligadas a trabajar en las casas de los Estados Unidos, Este y Oeste.

La serie de películas a las que hace referencia el artículo mencionado, tiene que ver con la aprobación apócrifa de John D. Rockefeller, Jr., en una cruzada, que él mismo había lanzado contra los corruptores de mujeres. Una de las razones que esgrime el autor del texto dice:

...the imagination of the readers is fed with horrible tales of missing women and young girls stupefied by mysterious hypodermic needles, etc. The contagion spreads again and theatrical managers, who are not at all squeamish in their means of filling the show houses, appeal the same sentiment by bringing the sex problem upon stage. Líneas anteriores: ...unquestionably the corruption of women is the worst offense against society and is tantamount to a poisoning of the well springs of our national life.¹⁰⁶

Aunque como vimos el director D.W. Griffith, sí tenía una intención específica en cuanto a la transmisión de valores, a través de sus películas, no estoy realmente segura de que al tratar de forma velada este tema como lo hizo en *Her Sacrifice*, anuncio del cual empecé a hablar líneas arriba, fuera en una especie de denuncia o de condena. Pareciera más la segunda posibilidad, en el sentido de la representación de la joven, no sólo por la oposición a la figura elegante de la madre, sino por el desarreglo y desdén de su persona. El señalamiento al trabajo que ella desempeña como empleada de un bar, implica la degradación moral a la cual era sometida, aunque por lo menos en el texto, el director no es más explícito. Este es un análisis a partir sólo del anuncio, pues no existe más la película ni hay mayor información al respecto.

¹⁰⁴ El Acta Mann de 1910 está publicada en www.fav.edu/~tunk/courses/conlaw//mann.html Los documentos acerca The White Slave Traffic están publicados en <http://womhist.binhamton.dex.html>

¹⁰⁵ Esta publicación inglesa está en catálogo en línea en la página de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

¹⁰⁶ W. Stephen Bush, *op. cit.*

La única película de los primeros veinte años del siglo XX que trata el tema de la prostitución abiertamente, es una producción de Thanhouser, *The World and the Woman*¹⁰⁷, de 1916. Bajo la dirección de Eugene Moore la actriz Jeanne Eagles representó a la “mujer de la calle”, aunque esta película ubica la problemática en la zona este de los Estados Unidos, pone de manifiesto la generalidad de esta actividad. En los anuncios de las películas del Oeste, el fenómeno social está inmerso en la idea del *saloon* y del *bar*. Una de las fotografías más explícitas que muestran la diversión de estos lugares es *Temptation Scene in The Bells of Austi*¹⁰⁸ (fig. 102) de 1914, publicada por *Reel Life*. El título al pie de la fotografía *José in the Meshes of Paquita's Net*, nos hace suponer que la mujer que se encuentra en primer plano con un hombre arrodillado a su lado es Paquita. Con pelo arreglado y la pose muy semejante a Pola Negri en *Carmen* y a la para entonces futura representación de Pickford en *Rosita*, implica que la mujer bebe, las copas de ambos personajes se encuentran en la mesa donde ella está sentada. La escena contiene regocijo, baile y música. José y Paquita no están solos, pues al parecer por la representación nos damos cuenta de que se trata de una casa de juego muy concurrida. Otra mujer, con atuendo español, también sentada, en segundo plano, toca la guitarra mientras observa divertida a los personajes en cuestión. El resto de las mujeres baila con los hombres quienes portan diversos atuendos con sombrero o paliacate. Una referencia más temprana a la vida del salón, está en *The Girl of the Golden West*, de la cual también hablé al inicio de esta sección. Aunque en este caso se trata de señalar que Minnie, la joven que dirige el Salón Polka es una “joven virtuosa”; en este tratamiento dramático se expone el ambiente social del *Southwest*, bajo una óptica idealista, como son las tramas de esta época. En el *Saloon Polka* hay bebida y juego de apuestas, es el lugar al cual acuden los mineros para su recreación. A pesar de que pudiera parecer un ambiente sórdido, Minnie logra salir de allí con Ramerrez, el amor de su vida e iniciar un nuevo camino.

También hice referencia a *On the Night Stage* de 1915 (fig. 95). Esta producción de New York Motion Picture, también es explícita en el folcklore que rodea a los salones en los cuales las mujeres interactúan con los hombres del Oeste que llegan a caballo con su

¹⁰⁷ La información fue proporcionada por George Eastman House, Rochester, NY.

¹⁰⁸ “*Temptation Scene.*” *The Bells of Austi*, *Reel Life*, March 14, 1914 (portada).

pistola, paliacate y sombrero. También se relaciona con el hombre de traje y corbatín, que por alguna razón también está en este lugar. Todas las mujeres que aparecen en las cinco fotografías del anuncio, están elegantemente vestidas.

Los pueblos mineros siempre tienen bar y salón, así queda también de manifiesto en el anuncio para *Chiquita, the Dancer*¹⁰⁹, de American Film Company.

En la fotografía vemos al joven minero y a Chiquita, de la cual se enamora. Ella es a *pretty Mexican girl* quien baila en el salón para divertir a los “jefes”. La mina se encuentra en San Pablo, el viejo México. La fotografía muestra a la pareja enfrente de una casa de madera, muy pobre en medio del campo, no se sabe si es una casa o es el salón. Ella viste ropas muy sencillas; una blusa de algodón y una falda rayada tipo campirano con una banda ancha anudada a la cintura. Como en *Her Sacrifice*, su pelo está muy desarreglado.

La mayoría de estos anuncios implica el tema de la prostitución de una manera divertida y no como la explotación de la cual se hablaba entre susurros y a viva voz. Así como la prostitución femenina fue parte inmersa de esta sociedad, también lo fue el rudo trabajo en el campo, en las escuelas rurales, en las minas, en muchos casos acompañadas del miedo a ser atacadas, de la soledad y del abandono. La mujer mexicana participó de este entorno y del activismo para lograr la subsistencia cotidiana, al lado de las mujeres americanas, las francesas, y las indias. Los carteles de esta época sintetizaron esta problemática, y motivaron o propiciaron su futuro emblema como símbolo del *Southwest* americano.

En el arduo trabajo cotidiano de la vida en el *Southwest*, se encuentra otra representación de la mujer “mexicana” en los anuncios y carteles, es la de *Ranch woman* o Cowgirl.

4.3 Ranch Girl o Cowgirl

Dentro de toda esta gama de representaciones del mito de la mujer en el oeste norteamericano, no podía faltar la incursión de la mujer que domina el rancho y detenta el poder, se trata de la *Ranchwoman*. Esta mujer no le tiene miedo a las armas ni a los

¹⁰⁹ “*Chiquita, the Dancer.*” *MPW*, Vol. 14, Oct.-Dec. 1912, p.337.

caballos, aunque debo señalar que esta representación no es particular de los Estados Unidos, pues también era muy popular en los periódicos europeos de principios del siglo XX, tales como *Une femme, revolver au poing, se dérrasse de deux bandits*, publicada por *Le Petit Journal* en mayo de 1908.¹¹⁰

La mujer a caballo o a cargo de su hacienda, tiene también sus raíces en la literatura. Una ilustración para una novela, *Observations of A Ranchwoman in New México*¹¹¹ (fig. 103) de 1898, da cuenta de ello. En la fotografía observamos a una mujer mayor que porta un vestido austero y sombrero, a caballo. A su lado, uno de los trabajadores del rancho y en segundo plano, una casa de arquitectura que no puede apreciarse. Esta fotografía nos hace pensar en la primera *Ranchwoman* de la cual hablo en este trabajo, la señora Moreno, madre de Felipe en *Ramona*, maneja la hacienda y dirige y ordena al capataz, una vez que ha quedado viuda, aún cuando al crecer el hijo, éste le ayudó, ella es la máxima autoridad.

La mujer de esta representación es la que más autoridad refleja, no sólo porque domina al caballo, sino porque ya nunca está bajo la tutela del padre, y cuando es el caso, ella tiene mayor poder, como en *A Western Heroine*,¹¹² de *Vitagraph*. En la fotografía vemos al padre y a la hija en una actitud de complicidad; ella vestida con el corbatín típico de la *cowgirl*, camisa de algodón y falda larga. La escena tiene lugar en algún lugar de la casa, donde vemos la decoración de moda del *Southwest* de principios de siglo XX; es decir la combinación de elementos étnicos como los tapetes que adornan la pared, la frazada de grecas de la cama, la mecedora de bejuco y aún el manto oriental de la pequeña mesa. Este es el caso de una mujer joven como el papel que interpretara Mary Pickford en *M'Liss*¹¹³, en 1913.

Las Cowgirls o Ranchwomen son mujeres intrépidas, como la portada de otra novela, *The Cow Women, A Western History*¹¹⁴ o como se pone de manifiesto, en tono

¹¹⁰ *Le Petit Journal*, Supplement Illustré, Dimanche 3 Mai 1908, portada.

¹¹¹ Portada original de novela de George Gilbert, *The Cow Women*, proporcionada por el Fondo Reservado de la Biblioteca de Arizona, Tucson, Arizona. Esta ilustración fue suprimida de la versión final por cuestiones de espacio.

¹¹² *A Western Heroine*, anuncio de Vitagraph para *NYDM*, 1911.

¹¹³ *M'Liss*, en Kevin Brownlow, *op. cit.*, p.148

¹¹⁴ Dunton, W.H. s/t., 1909. 14-1/2 x 10-1/2 pulgadas, Washington, D.C.

Fondo Reservado de la Biblioteca de la Universidad de Arizona, Tucson, Arizona.

satírico con la portada de otra *Dime Novel*, *King of the Wild West Cattle-War. Stella's Bour with Rival Ranches* de *Rough Rider Weekly*¹¹⁵ (fig. 108). La vida del rancho que en tono de caricatura aparece en esta portada.

A partir de estas imágenes observamos que el discurso en el que esta figura es trabajada abarca una gama de mujeres muy amplia. Tenemos desde un modelo muy estilizado que presenta la portada del *Sunday Magazine* (fig. 105), la mujer madura (fig.103 y 110), el folcklore (fig. 108), pasando por el espectáculo (fig.107) muy al estilo del *Buffalo Bill West Show*, hasta la estilización de Elaine Hammerstein en *Her Man* (fig. 110). En este sentido, la multiplicidad de niveles nos indica que el discurso no era unívoco y que cada una de estas facetas se insertaba en diferentes estructuras sociales e históricas. De esta manera, la figura de la mujer del rancho es herencia de la misión hispana, igual que la masculina. Sabe controlar al caballo y las armas. Su atuendo, igual que el del hombre (capítulo 5) denota trabajo y poder. La fotografía de la colección de la familia Ocampo, *The Cowgirls* (fig. 106) es un ejemplo muy claro de su presencia en el contexto histórico del suroeste de los Estados Unidos. El traje que llevan, revela el arduo trabajo al que están sometidas. Al observar la imagen, vemos la derivación iconográfica, tanto de la fotografía de Ralph Russell (fig. 107), como de la de *Rough Rider Weekly* (fig. 108), y la ilustración de W.H. Dunton, en las cuales destacan los sombreros masculinos de las “tres pedradas”, la falda de cuero, así como la camisa y el paliacate. La descripción del atuendo concentra la intención de la manera en la que éste se convirtió en iconografía norteamericana.

Los ranchos abarcan en general la Alta California, Nuevo México y Arizona, aunque en las representaciones del cine se agrupan como iguales, como se dijo en el capítulo dedicado a la misión. *The Red Coyote* (fig. 104) también ilustra la vida del rancho con un modelo opuesto a la de la mujer trabajadora en la hacienda (fig. 103) que tuvo características particulares dependiendo del territorio en el que se encontraban. La Hacienda Los Martínez (fig.131) en Taos Nuevo México, es un ejemplo de un edificio de adobe de planta cuadrada en cuya distribución se infieren las diferentes actividades que llevaban a cabo sus habitantes (fig.78).

¹¹⁵ *Rough Rider Weekly*, portada a color, New York, July 29, 1907

En este momento cabe señalar que hay otras mujeres que hicieron historia en esta región de los Estados Unidos. Aquellas que viajaron acompañando a sus esposos para “civilizar” al oeste en cuyo territorio, el arduo trabajo y la soledad les impuso un rol diferente al que habían desempeñado en sus lugares de origen. Su labor fue importante y aunque lo dejo de lado porque es tema para otro estudio, también es importante señalar por ahora, que muchos de los adjetivos negativos hacia la mujer hispana y al territorio mismo fueron propagados por ellas.¹¹⁶

Termino este capítulo con dos imágenes antagónicas, las mujeres de *The Craven* (fig. 109) de Vitagraph, y de *Her Man*¹¹⁷ (fig. 110) para una producción e Pathé, son mostradas en el mismo valle por el que transitaron las protagonistas de las temas que vimos al inicio del capítulo, a diferencia de ellas, las que presentan estos anuncios, la mujer madura y la joven son dueñas del paisaje que sigue siendo un elemento primordial iconográfico. En la primera, la mujer adopta la pose de una amazona en pleno dominio del caballo, al igual que el hombre. El anuncio dice:

A strong Western portrayal. In facing the real danger the woman will often prove superior to the man and save her family from ignominy and shame. This instance of a woman's bravery in putting to shame the cowardice of her husband is most dramatic and forceful.¹¹⁸

Este texto marca no solo igualdad con el hombre sino superioridad. En *Her Man* es una imagen a color de la protagonista que resalta en primer plano, para dejar en segundo nivel iconográfico tanto al cowboy como a los soldados. Ella no tiene un caballo pero sí un rifle. Con un peinado de los años 20, la flor que lo adorna y el collar nos recuerdan a la protagonista de *The Rose of the Rancho* (fig.100). En un juego plástico de contrastes de luz dados por el fondo en amarillo claro, el horizonte en un tono anaranjado contra los oscuros del rifle, el vestido y las montañas, se distingue el águila calva, símbolo de la nación norteamericana, como una adopción de estos elementos que van desde los personajes, su atuendo y actitudes, a dicha nación. Aunque el paisaje, en este caso, está estilizado, su presencia es manifiesta a partir de simples líneas, lo que señala la importancia de este modelo, ya que entre todas las facetas de la mujer, también será

¹¹⁶ Ver Cheryl J. Foote, *Women of the New Mexico Frontier 1846-1912*, University of New Mexico Press, 2005

¹¹⁷ “Her Man.” *MPW* Vol.37, No.11, September 14, 1918.

¹¹⁸ *The Craven* anuncio de Vitagraph en, *NYDM*,

el mismo territorio el que les confiere la fuerza de la masculinidad. Aunque el águila casi no apareció en los anuncios ni en los carteles, me remito a uno de una película de Biograph de 1907, muy interesante, no sólo por lo temprano de su producción sino por la temática: *Fights of Nations*,¹¹⁹ el nombre del anuncio “America” sirve para contextualizar una trama en la que participan muchas naciones: “México contra España”, se refiere a un triángulo amoroso, “Nuestros amigo judío”, aun conflicto por el dinero, “África soleada”, “Un combate escocés”, etc., cada nación presenta un conflicto que el director piensa que es representativo de su sociedad. En la imagen vemos a varios personajes de diferentes nacionalidades, y al centro, al águila, símbolo de los Estados Unidos que agrupa al resto.¹²⁰

¹¹⁹ “*Fights of Nations*.” Biograph Bulletin, No. 94, March 2, 1907.

¹²⁰ Ver la imagen con los retratos de William McKinley y Theodore Roosevelt con el águila (fig.139) del capítulo 5.

FORM NO. 1811

BULLETIN No. 133. RELEASED August 4, 1908

THE BANDIT'S WATERLOO

The Outwitting of an Andalusian Brigand
by a Pretty Senora

LENGTH, 859 FEET.

PRICE, 14 CENTS PER FOOT.



85. "The Bandits Waterloo." Biograph Bulletin, 1908.



86. *Lena and the Beaux*, Biograph, 1907



87. "The Servant Problem." MPW, 1915.



88. "A Lodging for the Night." *Biograph Bulletin*, 1912.



89. H.T. Cory: *Santa Clara Woman*, 1916.
Library of Congress, Washington, D.C.



90. E.S.Curtis: *Girl and Jar*, 1905.
Library of Congress, Washington, D.C.



91. "The New Dress." *Biograph Bulletin*, 1911.



92. "The Dress of Lolita." *Reel Life*, 1913.

HER SACRIFICE

The Extreme to Which Love Directed



NEVER condemn, even though appearances may be convincing. The young son of a wealthy Boston house returns home from school. He is the only son of a widowed mother, whose heart beats only for him. He becomes fascinated by a pretty but low born girl, who really returns his love, he being the first person she has truly loved. The mother finding the efforts to break his attachment for the girl futile, appeals to her, showing that by such an alliance the boy would lose his name, his high home, trying to prove that if she really loved him she would give him up. The girl realizes the situation, and swears to do as the mother wishes, and so pretends a deception with an ultimate cause. It has its effect, for the young man goes away disgusted but almost heartbroken. No sooner has he gone than she casts aside this lover with regularity. This man sees that her heart is the young man's alone and goes after him with sinister aims. She, fearing for this lover's soul, follows, and as he fires a shot herself between the two, receiving the fatal shot. Her only recompense was her dying in his arms, he not knowing the extent of her love for him.



BIOGRAPH



Revised June 16, 1911

93." Her Sacrifice." Biograph Bulletin, 1911.



94. "The love of Conchita." *Reel Life*, 1913.



95. "On the Night Stage." *Reel Life*, 1915.



96." A Siren of Impulse." *Biograph Bulletin*, 1912.



97. Josef Fenecker: *Carmen*, 1918.



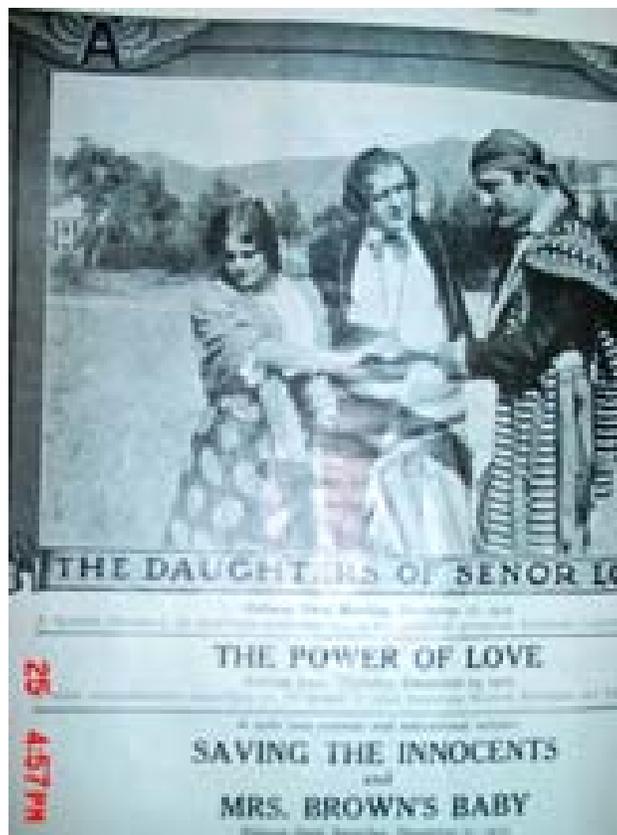
98. "A Spanish Dilema." *Biograph Bulletin*, 1912



99. "The Rose of the Rancho." *NYDM*, 1914.



100. *The Rose of Mexico*, The American Film Company, 1913.



101. "The Daughters of Senor Lopaz." MPW, 1912.

Reel Life

THE MOVING-PICTURE MAGAZINE

EDITED BY PHILIP WINDL

Published by the
New York Motion Picture Company
150 West 42nd Street
New York City

Entered 2nd Class
Postpaid
May 11, 1914

Vol. 1, No. 3
150 West 42nd Street

MARCH 11, 1914

NO. 111
150 WEST 42ND STREET

Temptation Scene in "The Bells of Arai"



José in the Meshes of Paquita's Net

This stirring drama by Richard Spencer and Thomas H. Ince is worthily produced by the Division Players of the New York Motion Picture Company under the direction of Walter Edwards. The cast includes John Keller, Walter Edwards and Clara Williams.

102. "José in the Meshes of Paquita's Net." *Reel Life*, 1914.

OBSERVATIONS
OF
A RANCHWOMAN
IN
NEW MEXICO

BY
EDITH M. NICHOLL



103. *Observations of a Ranch Woman in New Mexico*, 1898. The University of Arizona Library.



104. *The Red Coyote* (portada), 1869. Arizona Historical Society Library.



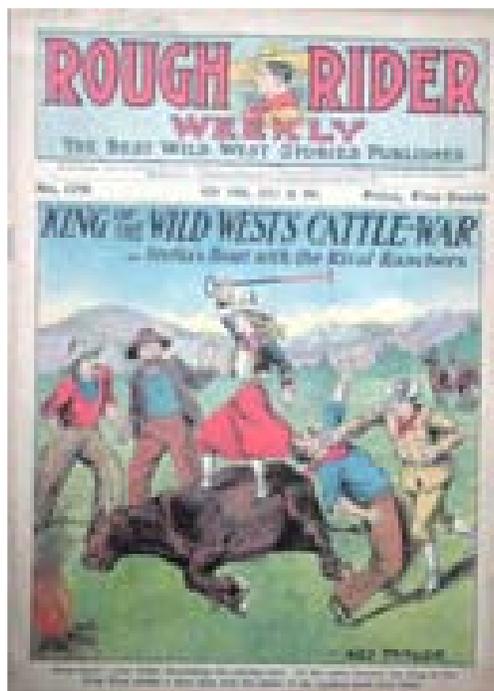
105. W.H. Dunton, s/t, 1909. The University of Arizona Library.



106. *Cowgirls*, 1900, Ocampo Family Photograph Collection.
The University of Arizona Library Archives.



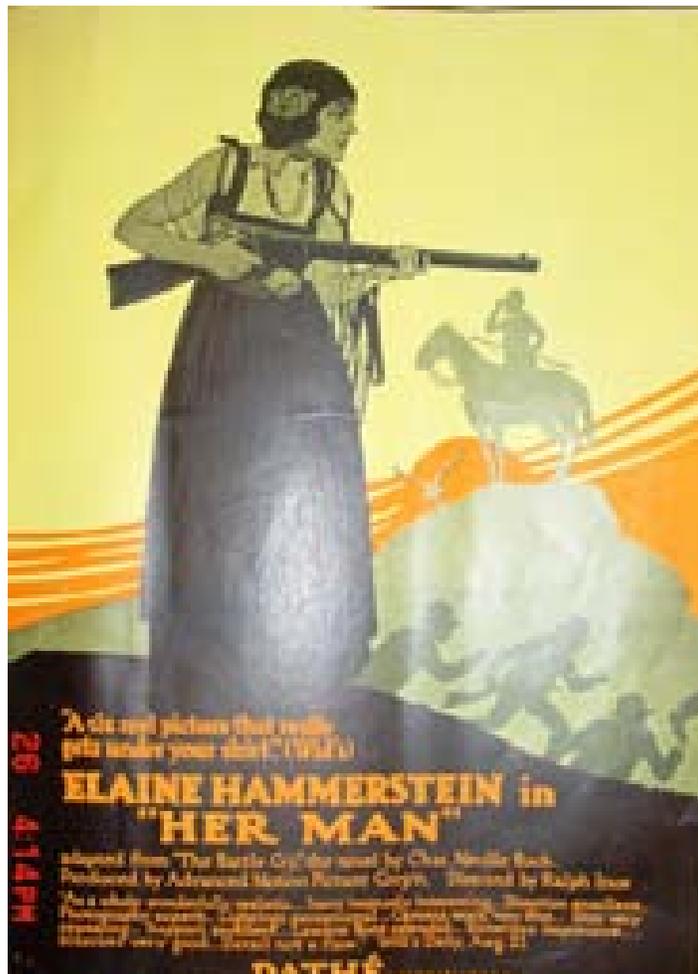
107. Ralph Russell: *The Cow Girls*, 1921. Denver Public Library.



108. *King of the Wild West's Cattle-War*, 1907. Arizona Historical Society Library.



109. *The Craven*, NYDM, 1912.



110. *Her Man*, MPW, 1918.

5. El mexicano

5.1. Lo masculino

La figura masculina se ha convertido en un símbolo mítico del *Southwest* norteamericano de especial relevancia, por lo que he decidido cerrar los capítulos de esta investigación, con dicha figura que sintetiza los significados del mito de lo mexicano en el territorio norteamericano, que impulsaron las imágenes de los anuncios y del cartel del cine de principios del siglo XX de los Estados Unidos.

Desde el primer capítulo he esbozado la idea de que lo mexicano se compone de una serie de variables que dieron por resultado una creación mítica de una identidad de aculturación en territorio norteamericano. Mexicanidad que aglutina la síntesis literaria e histórica de Norteamérica como nación con enfoque a la zona geográfica del suroeste, a partir de la recreación de ciertos usos y costumbres de los siglos XVIII y XIX principalmente, en el contexto de la era del progreso de los Estados Unidos.

El auge de la industria fílmica no inventó al vaquero, ni tampoco a los *greasers*, ni al hacendado, ni a la frontera sin ley, sin embargo fue un factor coadyuvante en el desarrollo del imaginario cultural que hurgaba en leyendas, que buscaba pasados oscuros, héroes y personajes irreverentes que sólo podían justificarse en un territorio, en el *Southwest* de los Estados Unidos de Norteamérica.

Norteamérica es un espíritu masculino. Es una nación que nació en torno a la paternidad, tal como la literatura se encarga de enfatizar desde el siglo XVIII principalmente. Es el sentido por medio del cual se entiende la ideología manifestada por sus artistas, tanto plásticos como literarios y también la que se vuelca en el pensamiento político, especialmente en lo que se refiere a la combinación de Dios y democracia. De esta manera, no escapa la representación del *Southwest* norteamericano a esta estructura simbólica. Sólo si entendemos que hablamos de una idea de espíritu masculino, el espíritu de “Adán que se regodea en la tierra”, en la de los Estados Unidos (estados anteriormente) podremos ver con un poco más de claridad esa idea de la Norteamérica que a veces resulta contradictoria y aparentemente superficial al tratar de equipararla al concepto de nación como lo femenino, como la nación que protege, como la madre siguiendo la herencia de las tradiciones germánicas y galas. Por el contrario, en

el concepto estadounidense se estimula el concepto de fuerza personal en un espacio único dado por Dios, *el Edén*. La nación es el paraíso:

...The fatigue of that cultural amnesia Americans considered a part of their freedom; his own Adam (in "The New Adam and Eve") had resolved. "And now we must try again to discover what sort of world this is..."

Hence, to simplify crudely, one of the paradoxes of American literature has centered on the Adamic figure.¹

En la configuración de la idea masculina en el anuncio y en el cartel del cine norteamericano de la época que he estado tratando desde el inicio de este trabajo, se manifiesta y define coherentemente la estructura simbólica adámica en la representación del mexicano y sus variantes, en todas las aristas que estructuran este modelo. La define, en primera instancia porque se remite a la idea misma de la Norteamérica como ente masculino, es la nación masculina por antonomasia.

Los modelos masculinos se hacen presentes visual y espacialmente en el territorio del Southwest, dónde sí y sólo sí pueden desarrollarse las leyendas y los mitos del salvaje que todos traemos dentro pero bajo la mirada del misionero redentor que se desarrolla en otro espacio definido, es decir, el de la nación norteamericana.

Hablo entonces de la obsesión unificadora que se deriva de la tradición de la literatura norteamericana que mezcla el romanticismo y la épica. Bajo este parámetro, cuando surge el cine se terminan de conceptualizar las representaciones de las figuras literarias que representan diversas facetas de la masculinidad, a saber: el vaquero o *cowboy*, el torero, el bandido o *greaser*, el caballero, el hacendado, en pocas palabras, el héroe, que podrá ser cualquiera de los anteriores según el caso, así como el *outsider*, que también podría ser cualquiera de los anteriores; ellos, los indeseables, necesarios en toda historia. Estas representaciones masculinas construyen un presente visual constante en las imágenes que la cinematografía proyecta e imprime. Son de alguna manera un pasado-presente que vive, que alimenta y que recrea constantemente la historia de la nación. Es decir, imágenes que en conjunto forman una unidad de sentido, la identidad nacional, entendida como la tierra de la libertad, la tierra dónde todo es posible. En este sentido se gesta y se justifica la idea de la individualidad, del mérito propio, y por lo tanto, de la

¹ Kay S. House, *Reality and Myth in American Literature*, Greenwich, Connecticut: Fawcett Publications, 1966, p.16.

democracia, todo ello sustentado bajo las premisas de la ley y del orden que eran de relevancia especial a principios del siglo XX. El concepto de la democracia también tiene una raíz individual, que alude a la potencia personal como medio de superación, aún sin provenir de familias acaudaladas y por supuesto sin aristocracia. El espacio representa también lo nuevo; el territorio cobra vida como si se uniera a los individuos para crear una contención de territorio ideal en el cual se auspicia el triunfo como ente individual, por lo que puede decirse que hay una supremacía del individuo. Los anuncios y los carteles, que derivan de los temas de las películas presentan veladamente una apología a la batalla individual cotidiana del carácter masculino que se renueva constantemente en sentido figurativo y que se empalma con la idea que implica lo nuevo en todos los aspectos de la sociedad, dejar atrás lo viejo, es decir, Europa. John O'Sullivan quién acuñó el concepto de "Destino manifiesto", del cual hablo en la introducción, señala:

...We depend almost wholly on Europe, and particularly England, to think and write for us, or at least to furnish materials and models after which we shall mould our own humble attempts. We have a considerable number of writers; but not in them consists a national literature. The vital principle of an American literature must be democracy²

En la tradición literaria, artística y política cuyo ámbito siempre se mueve de la virtud a la decadencia y viceversa aparece no sólo el territorio de la frontera o del oeste como el pretexto ideal para dar rienda suelta a las historias más extravagantes, sino el del "hombre de la frontera", quién será el ejecutor de tales historias.

El renacimiento de estos mitos a través de la imagen tiene que ver con la puesta en escena que surge a partir de tales reflexiones literarias y políticas, por lo tanto se polarizan los antagonismos: bueno-malo, virtud-laxitud. Generalmente representarán las primeras características los protestantes creyentes en Dios quienes simbolizaban "las buenas costumbres", muchos de ellos que viajaron también al oeste y los segundos, serán casi siempre los herederos del catolicismo, de la misión católica, del español, los indios, y el bandido americano. De esta manera analizando las imágenes de los carteles a partir de 1908 y comparándolas con estas narraciones, puedo inferir que esta dicotomía se activa constantemente.

² John Louis O'Sullivan, "Annexation." or "The Democratic Principle." *The United States Magazine and Democratic Review*, October 1873, ver introducción.

El auge del mito de lo masculino obtiene también un gran impulso debido a la larga búsqueda de una literatura norteamericana original, es decir independiente de la inglesa. “...Books which imitate or represent the thoughts and life in Europe do not constitute an American literature...”³ Y Walt Whitman (1819-1892) en *Years of the Modern* poema de la colección de *Leaves of Grass*⁴ lo expresa de esta manera:

*...I see not America –I see not only Liberty’s nation, but other nations preparing;
I see tremendous entrances and exits-I see new combinations
-I see the solidarity of races;
I see that force advancing with irresistible power on the world’s stage;
(Have the old forces, old wars, played their parts? Are the acts suitable to them closed)
I see freedom, completely arm’d, and victorious, and very haughty, with law on one side
and peace on the other,
A stupendous Trio, all issuing forth against the idea of caste;
-What historic denouements are these we so rapidly approach?
I see men marching and countermarching by swift millions;
I see the frontiers and boundaries of the old aristocracies broken;
I see the landmarks of European kings removed;
I see this day beginning their landmarks, (all others give way;)
-Never were such sharp questions ask’d as this day;
Never was average man, his soul, more energetic more like a God;...
Lo! How he urges and urges, leaving the masses no rest;
His daring foot is on land and sea everywhere-he colonizes
The Pacific, the archipelagoes;
With the steam-ship, the electric telegraph, the newspaper, the wholesale engines of war,
With these, and the world spreading factories, he interlinks all geography, all lands*

En este contexto el paisaje también se integra como una cosmovisión masculina, por eso en éste, tienen lugar las batallas indias y las conquistas territoriales, la naturaleza no protege, sino que deja expuesto, al aire, no es la madre naturaleza protectora, sino un espacio conquistable y de retos al más fuerte. Ya vimos en los capítulos anteriores especialmente en el correspondiente al indio y al de la mujer cómo se propone una visión del paisaje acorde a la nación norteamericana, que a pesar de tratar de ser original, simplemente revalora los viejos estereotipos europeos en cuanto a la repetición de la idea de “lo pintoresco”⁵, por otro lado se enfatiza la noción en cuanto a “lo común” que se inserta perfectamente en el espíritu norteamericano.

³ Margaret Fuller, “*American Literature.*” *Reality and Myth in American Literature*, op. cit., p. 154.

⁴ *Leaves of Grass* se publicó por primera vez en 1855, Whitman hizo varias versiones de este poema ver: Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Garden City, Nueva York: Doubleday, 1954.

⁵ Ver E.H. Gombrich, *Norma y forma*, Madrid: Alianza Editorial, 1985, pp.227-248.

Ya anteriormente en 1765 Michel-Guillaume Jean de Crèvecoeur (1735-1813) en *Letters From an American Farmer* exploraba el significado de “ser un americano” bajo una visión social que automáticamente queda justificada a la luz de la literatura democrática. Es decir, el hombre emerge autónomamente y con méritos propios se coloca a la cabeza:

[...] Here are no aristocratical families, no courts, no kings, no bishops, no ecclesiastical dominion, no invisible power giving to a few a very visible one; no great manufacturers employing thousands, no great refinements of luxury. The rich and the poor are not so far removed from each other as they are in Europe [...]
We have no princes, for whom we toil, starve, and bleed: we are the most perfect society now existing in the world. Here man is free as he ought to be [...]⁶

A partir de 1812 surge la efervescencia literaria en torno al sentimiento patriótico: “America had been appraised by the writers eye before the Revolution, of course, but it was not until the beginning of the nineteenth century, particularly after the war of 1812, that writers felt the full pressure of a patriotic duty to express the American experience in belles letters.”⁷

En este sentido resulta muy sintomático que el territorio del Oeste sea percibido como una tierra de oportunidades, aún antes de que éste fuera territorio norteamericano, tal como lo deja ver Willen Cullen Bryant (1794-1878) demócrata amigo de Cooper, en *The Prairies*⁸ con un sentido de idealismo que será recurrente a lo largo del siglo XIX. Poco a poco a partir de estas observaciones queda un poco más claro que el nacimiento del mito del Oeste se gesta en el Este, bajo circunstancias político-culturales.

Para lograr la identidad propia, como vimos, el americano no centraba su valor por el refinamiento de la aristocracia europea, la inglesa, principalmente, ni por la idea de abolengo, sino básicamente por el poder, la fuerza y la conquista que se expresan bajo la ficción como en *The Girl and The Outlaw*⁹ (fig. 111), una imagen en la que se destaca la preponderancia del varón sobre la mujer.

Tales conceptos coinciden con la reflexión constante sobre la naturaleza de la americanidad sobre todo a lo largo del siglo XIX y que tuvo su crisis a partir de la Guerra

⁶ Michel-Guillaume Jean de Crèvecoeur, *What is an American? Reality and Myth in American Literature*, *op. cit.*, p. 36

⁶ Ver E.H. Gombrich, *op. cit.*, pp.227-248.

⁷ “*The Literary Situation.*” *Reality and Myth in American Literature*, *op. cit.*, p. 98.

⁸ William Cullen Bryant, “*The Prairies.*” *Reality and Myth in American Literature*, *op.cit.*, p. 68.

⁹ “*The Girl and the Outlaw.*” *Biograph Bulletin*, No. 168, September 8, 1908.

Civil, entonces hacia 1870 surge un proceso de reacomodamiento de las identidades y paradójicamente se refuerzan los mitos de poder, expansión y territorialidad, a través de la prensa muy poco tiempo antes de la llegada del cine.

De esta manera, la figura masculina referida “como el mexicano” en las representaciones cinematográficas del cine norteamericano de principios del siglo XX abarca una gama que recorre desde el malhechor, el hacendado, el torero, los trabajadores como el *vaquero*, el minero, el ferrocarrilero, el tendero comerciante, el soldado, hasta que se le sustituye por el *American Cowboy*. En cada una de estas representaciones se manifiesta una historia que abarca una red de relaciones simbólicas de las que he hablado desde el inicio de este trabajo.

La figura masculina en cualquiera de sus modalidades era una figura itinerante, a diferencia de la femenina que permanecía por más tiempo en un lugar al cuidado de su refugio, aunque como vimos en el capítulo respectivo, también surgió a partir de la reinterpretación visual de mitos y de historia. Generalmente el hombre del Oeste emprende la partida. Tanto el “*cowboy*” como el resto de los protagonistas, con excepción del hacendado, iban de un poblado a otro, ya fuera a manera de expedición, o búsqueda de mejores condiciones de vida, o como consecuencia de la temporalidad del trabajo, de allí que también esto propiciara la creación de leyendas que condenaban o ensalzaban los abusos cometidos contra el más débil, o crímenes y apropiaciones de territorios.

De esta manera, las figuras de héroes y bandidos tienen lugar en una época de exploración, de búsqueda de riquezas, así como de apropiación de tierras inhóspitas en un territorio prácticamente dominado por la “ley del más fuerte”. Como referencia a *The Lodging for the Night*, *Moving Picture News* publicó:

This picture gives the opportunity for the portrayal of graphic scenes of Western life to day –not the Western life of a decade ago, the wild Western life that is rapidly becoming forgotten, but natural incidents associated with the agricultural and cattle raising in the far Western States of to- day...¹⁰

El bandido es una de las figuras más ingenuas que se representan en el *Southwest*. Los hay mexicanos, americanos negros, blancos “*gringos*”, mujeres, con armas o sin ellas. Es un tipo al que se le representa más con la palabra que con las acciones, o bien

¹⁰ *MPN*. Vol. V, Num. 17 April 27, 1912, p.20.

con poses idealizadas de influencia de los guerreros y héroes griegos. Por ejemplo, el más famoso asalto al tren, ha evolucionado de la violencia a la estilización, como se muestra en la última película (1926) donde Tom Mix es el protagonista, o en *The Bandits Waterloo*, (fig. 85) donde el bandido ni siquiera aparece en la publicidad. Como se ha visto desde el inicio de este trabajo, en todas las piezas simbólicas que componen el suroeste siempre subyace la idea de pérdida. Perder el territorio, a las mujeres, a los animales. Cuando Ramona huye con Alessandro, huyen de los bandidos blancos que desean sus tierras; la sociedad se protege. El bandido, de esta manera, es una metáfora a la posibilidad de pérdida. Me vinculo en este momento, al primer capítulo, el de la frontera, ya que esta figura del bandido queda planteada en esta idea de movilidad territorial por medio del tren o de los carruajes, en los temas de las películas. En 1908 salieron al mercado, sólo de Biograph, *The Stage Rustler*¹¹, *The Outlaw* (fig. 21) y *The Greasers Gauntlet* (fig. 27), entre otras. Las dos primeras utilizan *stills* de las escenas en las que los bandidos llevan pistolas. Las imágenes muestran el momento crucial de “sacar la pistola”, un instante al que Roland Barthes hace referencia en cuanto a su sentido mítico:

El mundo de los gánsters es un mundo de sangre fría [...] Es indudable que el arma de fuego había distanciado la muerte, pero de una manera tan visiblemente racional, que fue necesario refinar el gesto para manifestar de nuevo la presencia del destino; en ello reside precisamente la desenvoltura de nuestros gánsters: en el residuo de un movimiento trágico que consigue confundir el gesto y el acto en el volumen más insignificante.

[...] La extracción brusca del colt fuera de la ropa en una parábola impecable, no significa en modo alguno la muerte, pues desde hace mucho tiempo el uso indica que se trata de una simple amenaza cuyo efecto puede ser revertido milrosamente: la emergencia del revólver no tiene en este caso, un valor trágico sino únicamente cognitivo [...] ¹²

En *The Ghost of the Hacienda* (fig. 132) vemos a una banda de mexicanos cuando ingresa a la hacienda para atacarla. Es justo la idea que plantea Barthes del gesto de tener un arma en la mano. No es el momento de desenfundar, no es el momento de disparar, simplemente la idea está allí. El instante justo de la muerte es poco reproducido como en “*The Death of the Mexican*” (fig. 112), de esta construcción hablo en el siguiente punto.

¹¹ “*The Stage Rustler.*” *Biograph Bulletin*, No. 152, July 10, 1908. Como nota de este boletín, se aclara que esta película no fue dirigida por D.W. Griffith aunque participó en la misma, y su fotografía está en el centro de este boletín. (Por razones de espacio, no ha sido incluida en el texto).

¹² Roland Barthes, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 2006, p.74.

5.2. *Death or Victory* : Las guerras plásticas

La representación de la muerte es una constante que se recrea incesantemente en las temáticas del cine de esta época. No representa una novedad, ya que la fotografía ya había penetrado en distintas capas de la sociedad mostrando “realidades” crudas. Escenas de heridos y muertes a detalle. Específicamente con la fotografía en la prensa, las imágenes resultaron una visión de la vida de la época. He escogido el término de “guerras plásticas” por la representación en la ficción de la muerte en las batallas y de manera más simbólica de la muerte del otro en las temáticas. De la postura de la nación norteamericana hacia el otro, podría decirse que se enfatizan o se priorizan los antagonismos.

Hacia 1900 hay una efervescencia por las temáticas sociales e históricas en varios ámbitos del arte, en especial en los concursos de pintura, en la fotografía, por lo que me imagino, el cine no escapa a esta tendencia, en el caso de las películas del oeste, en las que resulta evidente la interpretación de tales elementos, en lo que se refiere a la herencia española. Como he manifestado desde el inicio del trabajo, lo mexicano y lo español se funden en una sola imagen para la mentalidad norteamericana, aspecto que es evidente en estas figuras masculinas.

El Oeste era una tierra propicia a la conquista y que invitaba a la riqueza, era como retomar la visión de los españoles al conquistar América. De acuerdo a Weber, los conquistadores trajeron al Nuevo Mundo una imaginación acalorada, encendida por la literatura popular de su tiempo: novelas románticas que pasaban por historia. Los relatos exaltaban la caballería errante en tierras exóticas, donde hombres valientes encontraban la riqueza y la gloria¹³. “El conquistador” puede y debe matar. Lo que en cualquier otro contexto es un delito, en la ficción es un privilegio, y si es en favor de salvaguardar la nación o por el bien común, en la historia es un deber.

Hacia fines del siglo XIX, la muerte en la frontera y en cualquier parte del territorio, o en cualquier otro país, es compañera cercana de la vida cotidiana. Aunque ya se habla de adelantos científicos, asepsia, siempre hay esta paradoja. Por lo que en el naciente medio cinematográfico, la representación de la muerte ha dejado de ser oscura y

¹³ Ver David Weber, *La frontera española en América del Norte*, México: FCE, 2000, p. 44.

melancólica. Si bien muchas de las batallas que se recrean se refieren a sucesos de principios del siglo XIX, o hacia mediados del mismo, la estética de inicios del XX, las recoge en su forma kitsch, exagerada y un tanto divertida, es decir melodramática. De esta manera, las imágenes en edad del progreso, también juegan con la irreverencia. Helen Hunt Jackson, en *Ramona*, afirma: “Los mexicanos se matan por cólera o porque se quieren mal; pero por dinero, ¡nunca!”¹⁴

La muerte se convierte en un recurso estético, la destrucción también. Es esta la idea que subyace por ejemplo, en el fin de la misión como centro religioso que tuvo su muerte para luego pasar a campo de batalla, no en vano hay muchas representaciones de la muerte en la pintura y en la escultura del arte occidental. La publicidad cinematográfica de estos años, recoge el congelamiento de estas escenas.

La imagen de “*The Death of the Mexican*”¹⁵ (fig. 112) es un ejemplo de la manera en la que se empezó a escenificar la muerte de las batallas con este nuevo estilo dramático filmado. La fotografía congela el momento en el cual el personaje está cayendo con una espada atravesada en su costado. Del personaje en cuestión resalta su vestuario, así como la frazada que sostiene en un brazo aún en este momento. La escena es presenciada por una mujer de arreglo elegante que se contorsiona. Otros militares observan la muerte del sujeto con atención. Hay otros muertos en la tierra y resalta también la actitud tranquila del personaje que da muerte al mexicano, a quién ni siquiera el sombrero militar se le mueve. Para lograr la fuerza de la representación, estas fotografías muestran extrema delicadeza en el cuidado de la estética de los personajes, así como del resto de los elementos que los acompañan. En el caso de esta imagen las tiendas de campaña en un blanco intenso contrastan con la naturaleza del paisaje y con el oscuro de los uniformes de los militares. Todos tienen atuendos escrupulosamente cuidados en todos sus detalles, como se aprecia en las imágenes, por ejemplo las botonaduras en su sitio, las chaquetas en su lugar, los sombreros, etc. En esta misma imagen resalta la pulcritud de vestido de la mujer, así como su peinado, es decir la idea de realismo resultó en un purismo romántico y de gran idealismo estético.

¹⁴ Helen Hunt Jackson, *Ramona*, (traducción al Español de José Martí), La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, p.273.

¹⁵ “*The Death of the Mexican.*” “*The Inmortal Alamo.*” *The Motion Picture Story Magazine*, Vol. I, June, 1911, p.81.

Cabe resaltar la actitud de dignidad tanto del que mata, como del que muere. El sable contribuye a dramatizar la escena. El sable y la espada son objetos que remiten al honor. Si los norteamericanos lo usaron en la Guerra Civil, es bastante creíble que lo usaran también en la batalla del Álamo. De hecho, en el anuncio de Biograph para *The Guerrilla*¹⁶, (fig. 11) una producción cuya temática es la Guerra Civil, tenemos una escena de muerte con este tipo de sable.

La noción de realismo surge porque la acción se desarrolla en espacios que se proponen ser reales. Como mencioné en el capítulo de *La misión* son espacios contruidos para tal efecto, tal es el caso de la escena de la que hablo. En el espacio de la ficción cinematográfica resulta ocioso tratar de distinguir lo real de lo irreal ya que en sentido ulterior se trata de una realidad construida. Como Roger Chartier afirma: “ligado a lugares concretos, conocidos o conocibles, el relato gana una fuerza de autenticidad que contribuye a darle la apariencia de verdadero”.¹⁷

El símbolo bélico que también tiene una fuerte cohesión y significado social, ya que se le atribuye el sentido de bienestar común. Tampoco hay que dejar de lado que el espíritu bélico está presente en estos años previos y posteriores a la primera Guerra Mundial. Desde este punto de vista puedo intuir que las escenas que tienen lugar en las representaciones de las que hablo, no sólo se refieren a batallas fácticas sino también a guerras un tanto subjetivas como podrían ser aquellas por la supremacía de algunos valores de tipo social y/o religioso. En este sentido la pintura a lo largo de su historia ya había representado un sinnúmero de este tipo de situaciones. Específicamente *The Fall of the Alamo*¹⁸ (fig. 45) pintada por Robert Onderdonk (1852-1917) en 1903. En términos de Peter Burke la dificultad de observar un combate de cerca y el deseo de plasmar imágenes heroicas fomentaron el uso de figuras de repertorio, de fórmulas tomadas de la escultura clásica que los pintores podían “coger del pastel de clisés visuales casi automáticamente. [...] las imágenes de combate constituyen una forma muy vívida de propaganda, pues dan la oportunidad de retratar al general de un modo heroico.”¹⁹

¹⁶ “*The Guerrilla.*” *Biograph Bulletin*, No. 187, November 13, 1908.

¹⁷ Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa Editorial, 2002, p.185.

¹⁸ *The Fall of the Alamo*, 1903 se encuentra registrada como parte de la colección permanente de Amarillo Museum of Texas. De acuerdo a información proporcionada (24-02-2009) por Alex Gregory (Registrar / Collections Manager) la obra ya no se encuentra en ese lugar.

¹⁹ Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica, 2001, p.186.

De hecho el subtítulo de este apartado tiene que ver con una de las imágenes que corresponden al mito construido por la parte americana, la que alude al coronel William Barret Travis, lo vemos en la fotografía del *New York Dramatic Mirror*²⁰ cuyo título es “Colonel Travis’s “Last Stand”, from the *Inmortal Alamo*, a Méliès Historical Romance” (fig.46).

La escena hace referencia a un hecho del coronel en el cual “supposedly traced a line in the dirt and said those of you who are willing to stay with me and die with me, cross this line.”²¹ Evento del cual se presupone derivó su lema de “*Death or Victory*”. De acuerdo a los datos históricos no hay en realidad evidencias de que esto fuera del todo cierto, sin embargo, sí constituye una evidencia de la forma cómo se construyen estos mitos alrededor de figuras históricas. La representación de la imagen consolida y construye estos mitos, si observamos la actitud del personaje y la disposición de los elementos escenográficos así como la actitud del resto de las mujeres y hombres que acompañan al coronel en la escena.

La fotografía para el cine de estos años para la publicidad de las películas, retomó las poses de la escultura clásica, como podemos ver en los hombres caídos de la que aparecen en “*None Remained Save a few Children and Women*”²² (fig. 47) algunos de los cuales, especialmente el que aparece en primer plano con camisa y pañuelo blancos, quien parece plácidamente dormido que recién muerto en una batalla sangrienta.

Las batallas, en general, se relacionan con la ganancia de los territorios, por tanto con la adquisición de un lugar preponderante en la sociedad. En una idea más romántica con la ganancia de la mujer deseada y del honor, de allí la historia del duelo.

The war just begun in 1914 in Europe, of course provided Griffith the opportunity to manufacture an allegoric counterpoint for the American Civil War. For Griffith, Europe was the place of origin for the mythical white civilization he held sacred, and just as the present war was proving to be catastrophic, the “war between the states” as white southerners referred to it, had overturned the natural order.²³

²⁰ NYDM, May 3, 1911.

²¹ David Weber, “*Refighting the Alamo.*” *Myth and History of the Hispanic Southwest*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002, p. 136.

²² “*None Remained Save a few Children and Women.*” “*The Inmortal Alamo.*” *The Motion Picture Story Magazine*, Vol. I, June, 1911, p. 83.

²³ Cedric J. Robinson, *In the Year 1915: D.W. Griffith and the Whitening America.* *Social Identities*, Volume 3, Number 2: 164, 1997, p. 180.

Varios de los temas centrales de las películas de esta época tienen que ver la idea de la batalla por los territorios o como defensa de los mismos. La utilización de las armas, entonces queda justificada dentro de este contexto. En *Arizona*²⁴ (fig. 50) se da una situación semejante cuando uno de los oficiales yace herido en el piso. En *The Mexican Rebellion*²⁵, (fig. 113) también la escena de la muerte tiene lugar al interior y se justifica en la medida que hay una batalla de por medio. Un americano se une al ejército mexicano.

El anuncio de *Reel Life* donde se inserta *The secret of the Dead* (fig. 119) es totalmente masculino. Son cuatro *stills* de diferentes películas sobre un fondo claro lleno de diferentes imágenes de guerra, no hay muertos, pero sí el anuncio de que en el vestíbulo del “cine” están expuestas estas imágenes. Aunque el anuncio del tema que me ocupa, no muestra una lucha o batalla específica, la trama la señala:

Don José Domingo, un rico hacendado que explota a Donna Carrillo y a su hija María, descendientes de una vieja familia española. Don José desea la mano de María a cambio de perdonarles la deuda que ellas tienen con él. Cuando unos excavadores del Este descubren una momia de un indio en sus tierras, ellas hacen un pacto económico con los investigadores. Al enterarse Don José, manda a los indios a acabar con ellos, pero el profesor guía de la expedición, Tom, ya había escondido un documento del pecho de la momia que indicaba el lugar donde se encontraba “un inmenso tesoro”. Los trabajadores mexicanos salvan a la expedición de los indios y el jefe indio mata a Don José. Tom y María se casan.²⁶ Es la idea de una batalla interna de la “Old Spanish Life” en medio de un contexto que tiene lugar en el presente. Son dos niveles de significado que se interponen y me parecen interesantes. Son los juegos discursivos de presente y pasado.

La misma idea aunque en una imagen mucho más estilizada se encuentra en *Her Man*²⁷ (fig. 110) de 1918, que mencioné en el capítulo precedente. Una película adaptada de la novela *The Battle Cry*, vemos iconográficamente a Elaine Hammerstein en la misma situación de defensa en la masculinidad del territorio. En el mismo atuendo que

²⁴ “Arizona.” *MPW*, Oct-Dec, 1913, p.27.

²⁵ *MPW*, Vol.19 Jan-March 1914, p.573.

²⁶ “The Secret of the Dead.” *Reel Life*, Vol. 5, Sept-Mar. 1914-1915, February 6, 1915, p. Twenty.

²⁷ *MPW*, Vol. 37, No. 11, Sept. 14, 1918.

hemos tratado, con una rosa en el pelo y gran collar de perlas, el rifle aparece en primer plano, mientras el resto de los personajes masculinos huyen. En términos plásticos es un anuncio prácticamente sin texto literario, sólo unos cuantos datos, en el cual la proporción de las figuras y su relación con el espacio y el color, hablan de la preeminencia que el director quiso darle a la mujer, junto con el águila como vimos.

5.3 El sombrero, la pistola y el caballo.

La masculinidad se convierte en una potencia intangible que no se puede precisar bajo parámetros fácilmente reconocibles. No es por tanto el hombre ni el dios griego, sin embargo las imágenes del indio y del héroe a caballo nos recuerdan a las esculturas del cánon griego. No es el aristócrata pero tiene riqueza por mérito propio, cuestionable o no. En el momento de los antagonismos de la sociedad norteamericana, el individuo buscará su “nobleza” a través de elementos que conoce, serán la vestimenta, las armas y el caballo.

El atuendo masculino, por tanto, no escapa a la idea de estatus social. La identidad masculina es un poco más compleja que la femenina, por lo misma aparente sencillez de los atuendos propios de los siglos XIX y XX. En un país en el cual la aristocracia es un modelo no sólo pasado de moda sino totalmente deplorable, buscar nuevas maneras de identificación social, se volvió un ritual forzado. Entonces en la iconografía de la figura masculina de este momento, el caballo, el sombrero y la pistola tienen una connotación simbólica de poder, así como de pertenencia social a algún estrato socioeconómico particular. Fue la armadura de los cruzados del siglo XX, si la complejidad de éstas en la Edad Media dejó claro quiénes eran los Señores, a través de los complicados diseños, material y peso para ir a la batalla, la simplicidad aparente del atuendo del héroe de principios del siglo XX, tendría que transmitir poder a partir de la superficialidad. Si vemos con atención la fotografía publicada en *The Reel Life* de la película *The Rose of San Juan*²⁸ (fig. 115) es una escena que podría llamarse netamente masculina y democrática también. Los hombres pelean, la disposición exalta las rivalidades masculinas precisamente en torno a la tierra pues se reafirma ésta como un símbolo de

²⁸ “*The Rose of San Juan*”, *Reel Life*, 1913, p.20.

poder y de estatus social; no se crea la idea de la posesión, simplemente se retoma y se re-inventa; en este sentido se marcan claramente los diferentes niveles sociales en esta escena, en la cual se encuentran unos hombres, en una mesa con cubierta por un gran tapete de grecas, y en las sillas de madera con mimbre que caen, mientras hay una trifulca entre un grupo de hombres vestidos de jornaleros, otros en indumentaria elegante y otros tipo charro. Los hombres que pertenecen a estratos sociales distintos y sin embargo se encuentran juntos. A pesar de que las sillas vuelan y los hombres del fondo saltan, podemos diferenciarlos por el atuendo de cada uno de ellos en el que sobresale el sombrero. Entre éstos, tenemos el sombrero rural o campesino, el de ciudad y el de “las tres pedradas”. Este complemento del vestuario masculino también ha tenido modificaciones en las distintas épocas.²⁹ Durante todo el siglo XIX los hombres usan la chistera o sombrero de copa, recordemos el la pintura de Catlin (fig.67) de la que hablo en capítulo “El indio”, y en el cartel del mismo tema, el caballero lleva este sombrero. Hacia fines de este siglo ya sólo se usa de noche, como sombrero para la burguesía. De esta manera, uno de los elementos visuales, más significativos son los sombreros. Las distintas variedades se utilizan de manera enfática, así tenemos: sombreros campesinos mismos que se clasifican según el tipo de palma y tejido, así como del lugar en el que se produce. Para efectos de este trabajo, es muy difícil aportar estos datos, ya que en gran medida, los directores de las películas utilizaban los que tenían a la mano. Lo que se destaca, finalmente es que sí eran artículos de uso común. Los sombreros de “tres pedradas”, así como los sombreros de ciudad (figs. 116, 117 y 118). Los ejemplos de las fotografías se encuentran en la hacienda de la familia Martínez en Taos, Nuevo México (fig.131). El sombrero es utilizado, entonces, como un distintivo de la condición social de estos personajes que interactúan en un mismo espacio. La importancia iconográfica del sombrero se destaca en casi todas las imágenes que utilizo para este trabajo, aunque es importante acotar que no fue una idea de la cinematografía, pues como puede verse en

²⁹ En el siglo XVI y en el XVII se le llamó sombrero de ala a la montera; en el siglo XVII se le llamó chambergo y el ala se hizo más grande. En el siglo XVIII se tiene el sombrero de tres picos y hacia fines de este siglo el que está a la moda es el bicornio (como el de Napoleón). Estos datos fueron dados por Guillermina Solé directamente de su investigación aún sin publicar, cuyo título tentativo es “La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano.”

las portadas de las *Dime Novels* como *The Red Coyote* de 1869 (fig. 104) o *Diamond Dick, Jr. 's Call Down*,³⁰ que presenta sombreros sofisticados.

En los Estados Unidos el sombrero se usó mucho por la clase alta, “hacerse de estatus” coincidió con el auge económico. Podemos decir que los sombreros elegantes seguían siendo los ingleses.

Los hombres del *Southwest* también portaron el sombrero “elegante”, especialmente quienes se encargaban del orden y las clases sociales altas, entonces se da el uso de cierta prenda en función no sólo de la utilidad como tal, sino que se asocia al poder de quién lo porta. En *The secret of the Dead* (fig. 119) vemos el ejemplo de uno de estos sombreros, del tipo de fieltro (figs. 117 y 118) en el personaje de En el caso del anuncio para *Two Sides, A Vivid Contrast of the World's Prosperous and Poor*³¹, el personaje americano porta este sombrero elegante; el trabajador es el mexicano quién en este caso, no utiliza ningún tipo de sombrero. Su atuendo es pantalón, chaleco y camisa, normal. En esta producción, el mexicano es un héroe que salva a la hija del hombre americano de un incendio provocado por un cigarrillo.

El sombrero fue una adquisición europea que el indio americano adopta con ahínco (en la Nueva España) posteriormente, el campesino le da popularidad en el uso rural. Este objeto rústico y popular fue muy explotado visualmente en los carteles y en los anuncios, tal como podemos ver en *Melita's Ruse* de 1912³²(fig. 28). El sombrero está en primer plano delante del hombre herido, por la vestimenta, un vaquero, y al fondo el caballo. Él está flanqueado por dos símbolos masculinos.

En este sentido, el sombrero campesino va adquiriendo el significado del trabajo en el campo, así como de rudeza. En *Melita's Ruse*, la trama gira en torno a una pelea en el “saloon”, en ésta última, la trama se refiere al amor que experimenta la chica mexicana, Anita por John Gordon, el superintendente de la mina, y el indio rudo que completa la trama. De la misma manera, *In the Days of Gold* (fig. 130) es una imagen en la que los personajes masculinos y femeninos destacan por sus atuendos. Aunque la trama señala que la familia López fue atacada por los indios, de la que solamente sobrevivieron

³⁰ Portada *Diamond Dick Library*, 1896 en *The Dime Novel Western* seleccionada por Daryl Jones, Ohio: The Popular Press, Bowling Green State University, 1978, p. 89.

³¹ “*The Two Sides.*” *Biograph Bulletins*, May 1, 1911, p.295.

³² “*Melita's Ruse.*” *MPW*, February 17, 1912, Vol.II N.7, p. 635.

Juanita y su mamá, y los *cowboys* ayudan a Juanita, quien sólo habla español, y es la única resulta ilesa, pues su mamá muere quemada cuando los indios incendian su refugio; no se percibe a partir de la representación tal violencia. Tenemos a los *cowboys* con la pistola guardada en su funda.

En 1915 el anuncio para la película *The Fatal Black Bean*, con una de las fotografías perteneciente a alguna de las escenas, bajo el título de *A Chance Meeting in Picturesque Old México*,³³ (fig. 120) nos presenta a tres personajes a caballo, luciendo este sombrero, en este caso, parecen ser sombreros de fieltro costoso, por lo menos los de los personajes del primer plano. El hombre del segundo plano, parece vestido menos elegantemente. En la escena también el caballo contribuye a dar fuerza dramática y visual a los personajes, no sólo por la pose de los mismos sino por el diferente arreglo que se aprecia en ellos. El caballo oscuro, lleva una silla elegante de la que cuelgan los lazos, en contraste, el caballo blanco probablemente del peón, no lleva adorno, aunque sí lazos. Sobresalen los sarapes del personaje de a pie.

El cartel *The Mexican*³⁴ (fig. 121) para la producción de Selig, nos da el mismo sombrero que porta el personaje, quién, por la pose que adopta, y el subtítulo del cartel, “*A Courageous Revenge*,” podemos deducir que está a punto de ir a la pelea, a pesar de que en esta imagen no tenemos ni caballo ni pistola. El énfasis de la fuerza se concentra de manera intencional en el varón.

También en escenas de corte pacífico como *Juan y Juanita* (fig. 9) donde el sombrero es prácticamente la parte más importante del atuendo masculino.

En el anuncio de “*The Fight on Deadwood Trail*,”³⁵ el sombrero cobra especial relevancia, en una trama la cual, los ladrones despojan aun minero de su fortuna. La intencionalidad de la escena también está dada por el sombrero, las pistolas son invisibles y los caballos también pasan a segundo término.

El sombrero continúa en constante uso y con éste es representado el vaquero, el bandido, como vimos, y en un estilismo extremo el mexicano galante como *The*

³³ *Reel Life*, February 20, Vol. V, No. 23, 1915.

³⁴ *The Mexican*, 1914, cartel de 104 x 70 cm, Goes Litho.Co, Chicago, 1914. Biblioteca del Congreso, Washington, D.C.

³⁵ “*The Fight on Deadwood Trail*.” *NYDM*, April 1, 1914, p.35..

*Rattlesnake*³⁶ de 1913. (fotografía 125) En un ambiente “mexicano” Tony, con su víbora de cascabel utiliza un atuendo cuya elegancia está dada por el sombrero y el lujo de la capa. En opinión de Guillermina Solé, la combinación de ese modelo de capa y sombrero no existía en el atuendo masculino mexicano. El cine mudo utilizó el atuendo como una forma de dar realce y colorido a las tramas, en este caso, la reseña de la película de Lubin publicada por *NYDM*, señala: “The Setting is Mexican and the real thing to boot. Y acerca de Romaine Fielding, director y actor de Tony, señala: He shows the hand of a careful woker, a master of technique in the development of the atmosphere to the last essence.”³⁷ Aunque el título sería “*El serpiente de cascabel*” trata de un héroe mexicano bondadoso quién se queda al final sin serpiente y sin brazo. Su atuendo parece una derivación del traje de chinaco y parece ser también el mismo que en *Headin’ South* (fig. 127) porta con emoción Douglas Fairbanks, en una trama en la cual encarna a un jinete misterioso y solitario conocido como *Headin’ South*. También conocido como asaltante y buen tirador que se incorpora a una banda de asaltantes mexicanos.³⁸ Se traje se parece al atuendo de Felipe Moreno, en el anuncio de *Ramona*³⁹ (fig. 64), estos dos últimos no tienen sombrero. El atuendo de Felipe Moreno, el de Tony y el de esta última fotografía, portan lo que parece traje de chinaco un antecedente del traje de charro que empezó en la época de Maximiliano quién inventó el traje negro de gala de charro. El nombre de charro viene de España del siglo XVIII.

El pantalón semeja al traje de charro, en estas imágenes, aunque está demasiado alamarado en la parte interior. El pantalón largo suplanta al bombacho en 1820. Los simpatizantes de la Revolución Industrial los introdujeron a los Estados Unidos. Entonces el bombacho era llevado por generaciones anteriores. En cuanto a las camisas presentan cuellos aberrantes, el que podría ser más acertado es el de Douglas Fairbanks, los demás son demasiado grandes. Otra característica es la chaquetilla corta. Este mismo traje, lo tenemos en *Betrayed*⁴⁰ de 1917, aunque aquí sí está acompañado de sombrero.

³⁶ “*The Rattlesnake.*” *NYDM*, October 15, 1913, p.32.

³⁷ “*The Rattlesnake.*” *NYDM*, November 12, 1913.

³⁸ La sinopsis en Emilio García Riera, *Mexico visto por el cine extranjero*, No.2, p.71.

³⁹ “*Ramona.*” *Biograph Bulletins* May 23, 1910.

⁴⁰ “*Betrayed.*” *MPW*, September. 15, 1917, p. 1700.

Regresando a *The Rose of San Juan*, el atuendo de Sydney Ayres también es un tanto extraño, una camisa con unos puños doblados fuera de una chaqueta que no va con el pantalón tipo gaucho.

De esta manera, marca también, la práctica recurrente de pintar y no de incluir a gente negra. Por otro lado, es también interesante que deja ver que había trabajadores negros en estas haciendas aún cuando en las tramas del *Southwest* casi nunca se mencionan. Generalmente sólo se señalan a los indios y a los jornaleros.

En *The Vaquero's Vow* y *The Eavedropper* (figs. 128 y 129), los rancheros y *cowboys* portan atuendos muy semejantes en cuanto a la exagerada ornamentación por lo que empezaron a popularizar el ya mencionado traje de chinaco como un atuendo idealizado, producto de la ficción, bastante lejano al traje de uso cotidiano, tales como el otro traje, el de trabajo que se aprecia en las otras fotografías, El traje de chinaco, *per se*, se compone de: camisa española, pantalón español, calzonera de cuero española con botas.

El ranchero que cuidaba el ganado usaba este traje, podía ser un capataz, ya que ésta era ropa de trabajo. Una chaquetilla corta de gamuza y faja con una corbata que se amarraba al cuello y que era un lienzo que utilizaban para limpiar el sudor. También el paliacate era para evitar ensuciar el sombrero con el sudor y podemos ver en las imágenes que tenemos, el uso extendido de este paliacate.

El *cowboy* nunca será identificado sin el paliacate, ni el sombrero. Éste usa un traje de ranchero, y según la trama tendrá ciertas variaciones como el modelo de sombrero, y de chaqueta y pantalón, pero siempre con pistola, muñequeras y caballo.

En *The Eavesdropper* (fig. 129) el ranchero está caracterizado con las peculiaridades físicas plasmadas en la literatura popular, tales como el bigote “grande y sin arreglar”, y el gran sombrero. Los trajes de ambos personajes en las dos fotografías, son lujosos, ambos llevan también una chaqueta torera y aparentemente bordada; el segundo, lo acompaña con un sarape para el día de gala.

El caballo y la pistola son parte del atuendo que tendrá diferentes connotaciones simbólicas según la situación, como veremos en el siguiente apartado. La pistola se convierte en un instrumento de poder, de agresión, defensa, o bien de espectáculo, como la realización de las “suertes” al disparar los objetos.

Antes de explotar la idea de la batalla, se popularizó la del cazador. Generalmente la imagen del indio se acompañaba de éste, o ellos eran tales, como en la caza de búfalos. Como he expuesto en páginas anteriores, esta idea fue muy efectiva y aparecerá en forma recurrente en las revistas de cine utilizadas para este trabajo. En la fotografía 131 podemos apreciar la gama de rifles y pistolas populares en la segunda mitad del siglo XIX. La representación del soldado, es decir, el hombre quien justificadamente puede portar un arma, también se deja ver en la publicidad en general del primer cuarto del siglo XX. Tenemos, por ejemplo, un anuncio de cigarros *Murad*⁴¹ de 1918, en el cual el soldado con rifle es el protagonista. En este sentido, hablamos de cigarros, pero no olvidemos que la publicidad también lo era para las armas. Es decir, éstas no sólo se veían en el cine o en la literatura, también en la publicidad como objetos de uso cotidiano. De esta manera, tenemos, anuncios para *Remington*⁴² en los que se promocionan rifles y escopetas indistintamente, con sus respectivas balas, o también anuncios de los rifles marca *Winchester*⁴³.

Por lo que respecta al caballo, me remito a la autoridad de Louis Charbonneau-Lasay, quien afirma que este animal tuvo alta importancia en la mitología griega: "El caballo estaba tan relacionado con Poseidón-Neptuno, que el dios y el noble bruto solían asimilarse el uno al otro"⁴⁴. De esta manera, el caballo simbolizaba fuerza divina, siguiendo al mismo autor, rápida y móvil como las mareas. Menciona también imágenes de caballos en las monedas griegas de ciudades como Arpi, de Ampurias, y de Chipre. Platón ilustró Fedro con la representación simbólica del alma por medio de un coche tirado por dos caballos.

El caballo también fue muy importante en la región de la Galia, las tribus prehistóricas de la zona creían en la presencia de un principio de naturaleza divina éste. Charbonneau también menciona monedas, inspiradas por los druidas, muestran al caballo bajo el influjo divino o bajo el astro radiante. En España, se encontraron joyas de la edad de hierro, formadas por un caballo, montado o no, que devora una cabeza

⁴¹ "Murad Cigarettes." 1918, *All American Ads 1900-1919* [Jim Heimann, Ed.] Koln, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio: Taschen GmbH, 2005, p.74.

⁴² "Remington" 1906 y "Remington" 1910, *op. cit.* p.345.

⁴³ "Winchester" 1909, *All American Ads op. cit.*, p.344.

⁴⁴ L. Charbonneau-Lasay, *El bestiario de Cristo, El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Vol. I, Barcelona: Sophia Perennis, 1997.p.207.

humana o un pequeño monstruo. El caballo es la luz. También se ha relacionado al caballo blanco con heroísmo, y al negro con maldad o diabólico. Esta polaridad la hemos visto en muchas películas norteamericanas de la época hablada, ya sea al zorro montado en corcel negro, o al indio en el blanco, etc. El caballo traído por los españoles a América, fue adoptado y legitimado en todos sentidos. En cuanto a la transmisión de leyendas orales, tenemos que también la figura del padre de la cual hablé en el capítulo de la misión, se identificó como “*the padre on horseback*”, según Harold McCracken, se referían al jesuita Eusebio Kino (1645-1711), a quién se le conocía como el pionero de Arizona.⁴⁵

5.4 El hombre de la frontera

La figura masculina del *Southwest* está ligada a la frontera. El vaquero o *cowboy* encierra una gama amplia de caracteres, como son el simple vaquero solitario, el héroe, el bandido y éste puede ser americano, indio o mexicano en cualquiera de sus modalidades. De esta manera, el mexicano puede ser deleznable o héroe, y estos rasgos se justifican por su pertenencia a la frontera, más que a la nacionalidad *per se*, ya que es precisamente el discurso del espacio, el que encierra muchas metáforas.

Metáforas de libertad, de pasión, de represión, de poder, de dominación, de impunidad, de inquina, de insaciabilidad, etc. Son imágenes polisémicas. Este rasgo será el punto de partida para la transformación visual del mexicano, sobretodo como en algunas figuras de bandoleros o de cierta mediocridad social que por alguna razón son las que han pesado en la memoria cinematográfica, sin que esto signifique que son las únicas representaciones, aunque podríamos decir que se popularizaron en el cine hablado. Tenemos las imágenes en los anuncios del mito de la frontera.

Las imágenes de vaqueros a caballo con sombrero y paliacate, tienen influencia de las ilustraciones de Frederic Remington, así como de las fotografías que circulaban de estos trabajadores de la frontera. Tales como “*Cowboys Eating Dinner Seated on the*

⁴⁵ En Harold McCracken, *The American Cowboy*, Nueva York: Doubleday & Company Inc, 1973, p.47.

*Ground Under Trees*⁴⁶ o una escena de los *cowboys* comiendo cerca de vagón acompañados de caballos y ganado⁴⁷

Remington (1861-1909) hizo su carrera como artista recreando al oeste en ilustraciones para revistas tales como *Century Magazine*, *Harper's Weekly*, *Harper's Monthly*, *Collier's*, *Cosmopolitan*. También fueron muy conocidas sus esculturas en bronce, entre las que destacan *Broncho Búster*, (1895), *The Rattlesnake* (1905), *The Outlaw* (1906), *The Cowboy* (1908)⁴⁸

Al observar *An Episode in the Opening up of A Cattle Country*⁴⁹ así como *Dismounted: The Fourth Troopers Moving The Led Horses*⁵⁰ observamos a los caballos como acompañantes infaltables de estos vaqueros que portan sombreros, calzoneras de cuero y pistolas que veremos en los carteles y anuncios del cine.

En cuanto a la construcción de tal masculinidad se hace evidente dicha influencia en la representación de las posturas y contorsiones, como mencioné línea arriba, del héroe, indio, bandido, o *cowboy* como esculturas grecorromanas que también se han reproducido en siglos posteriores como modelos de moda o de aprendizaje en la época de las academias del siglo XIX. En este sentido se reafirma la propuesta de que los mitos se reproducen de manera importante a través de lo visual, repitiendo esquemas conocidos con atributos de significado específico. En este caso, las cualidades del tipo cowboy son dadas tanto por las características físicas en cuanto a musculatura, estatura, que presuponen fuerza y atractivo, en combinación con el atuendo, sombrero, paliacate, pantalón de cuero, el lazo y su caballo: "The classic cowboy was tall and slender, with good shoulders, thin waist, long legs, and a fanny as flat as a pancake; although some were short and stocky, or most anything in between."⁵¹ Ello nos remite a la idea de la búsqueda de características físicas previamente establecidas como ideales, para el hombre, cuestión que deriva también de ciertos cánones griegos, sin perder de vista que tales descripciones obedecen a patrones idealizados, en estas cualidades físicas como

⁴⁶ Photographic Print 1887-1892 de John CH. Grabill. Library of Congress, Call Number : LOT 3076-12 No. 190.

⁴⁷ Library of Congress LC-USZ62-13537

⁴⁸ Estas obras de Remington fueron tomadas de Frederic Remington Art Museum de la colección que aparece en <http://www.fredericremington.org/notable.html>.

⁴⁹ *Loc.cit.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Harold McCracken, *op.cit.*, p.16.

actitudinales. Como la búsqueda de la perfección del cuerpo masculino ha estado presente a lo largo de la historia, es claro que Remington y otros artistas contemporáneos encontraron en esta recreación del cowboy un campo fértil para diseñar un tipo característico del héroe norteamericano.⁵² Además a partir de la idea del trabajo en activo no meramente contemplativo que se liga más a la tradición de los Estados Unidos.

De alguna manera hay una migración de las ideas plásticas en cuanto a exaltación del cuerpo masculino. Por lo tanto, la manera en la que logra la preeminencia se justifica directamente a la filosofía masculina de la política, del espacio, en resumen del contexto social de principios de siglo XX en los Estados Unidos. La admiración que sentía Frederic Remington por utilizar este modelo en personajes del oeste, pudo haber sido en primer lugar por la vitalidad y energía⁵³ que transmiten las esculturas, además de ser figuras reconocibles por siglos, como mencioné. Probablemente desarrolló este gusto en su paso por el *Yale College School of Art*, adonde ingresó en 1878. Una de las características más interesantes de este artista reside en que vivía el oeste, primero como expedicionario para sus artículos y libros, y posteriormente como dueño de un rancho de ovejas en Kansas. También es importante que ilustrara *Ranch Life and the Hunting Trail*⁵⁴ de Theodore Roosevelt que primero fue una serie de artículos en *Century Magazine*, como mencioné anteriormente impulsó la figura del cowboy, el político que se convertiría en presidente de los Estados Unidos a la muerte del entonces presidente William McKinley en 1901. Otro rasgo interesante a destacar de artista Remington, es su formación como testigo de los acontecimientos sociales. Una muestra la tenemos en su estancia como periodista en la Guerra Hispano-norteamericana, donde tuvo un contacto muy cercano con Roosevelt.⁵⁵

⁵² Como ejemplos de representaciones masculinas famosas, se encuentran: De Miguel Angel Buonaroti: *David* 1502-1504, *Baco*, *Atlante* 1513-1520, *Esclavo que despierta*, 1513-1520; de Giovanni Bologna: *Sansón y un filisteo* (1568); de Cellini (1500-1571) *Perseo*, 1545-1554, de Gian Lorenzo Bernini: *Longinos* 1629-1638; *David* 1623; de Adolf Von Hildebrand: *Joven* 1883-1884; de Henry Matisse: *El esclavo*, 1900-1903. Aunque estas obras están muy separadas en tiempo, con el tema de esta investigación y entre sí mismas, creo importante mencionarlas ya que las unifica el concepto de obra masculina en las cuales se resalta el cuerpo y sus proporciones.

⁵³ Rudolf Wittkower se refiere a esta cualidad en las esculturas *kouros* griegas; en *La escultura procesos y principios*, Alianza Editorial, 1993. Tomo la característica para esculturas posteriores.

⁵⁴ Ver Frederick Remington Art Museum: www.frederickremington.org/notable.html.

⁵⁵ Ver Frederic Remington's Own West, Nueva York: Dial, 1960.

La idea de exaltar los símbolos tales como el atuendo y el lazo, sirve para recalcar la preeminencia de la masculinidad lo que tampoco es nuevo ya que la figura masculina se ha revestido de armas, armaduras, escudos, lanzas y cascos, según la época, ahora son el sombrero y la pistola objetos que se han considerado como atributos o señales de poder. Podría también ser un contrapeso a las representaciones femeninas y de la familia tan en boga en aquellos años de principios de siglo. Tampoco debemos olvidar que en 1900 muere Frederick Nietzsche y su teoría del super hombre también estaba en boga a fines del siglo XIX. Es un momento apropiado para el énfasis en la figura masculina, tenemos también a *Drácula* 1897 de Abraham Stocker (1847-1912), que fuera sumamente popular. Si dejamos de lado el tema de la inmortalidad del protagonista, el énfasis queda en su fuerte presencia y poder sobre los demás.

De esta manera el ícono del *cowboy* se identifica en conjunto con su caballo. Hablé en el apartado anterior de éste último como parte de la idea de fuerza, ahora tomaré al conjunto hombre-caballo, que se habían popularizado en dibujos y pinturas antes de la existencia de la fotografía, como los asentamientos rancheros en Texas en los que se ve a los vaqueros en convivio.⁵⁶ El primer asentamiento en este estado data de 1822, en 1845 se convierte en el vigésimo octavo Estado de Norteamérica.

Las esculturas de jinetes han sido muchas a lo largo de la historia o por lo menos muy conocidas, en su mayoría, y elaboradas para personajes importantes. Un jinete famoso, aunque se desconoce el personaje representado en este caso, es el que se encuentra en la catedral de Bamberg, Alemania, *El jinete de Bamberg* (1236), según Rudolf Wittkower, después de la caída de Roma es la primera estatua ecuestre que se hace de tamaño casi natural, *la figura se sienta en la silla con esa mezcla de porte real e indiferencia*⁵⁷. Dado que los estudios de Leonardo D'Vinci fueron muy conocidos y numerosos, también es probable que Remington los hubiera estudiado, pues presentan

⁵⁶ Las imágenes referidas a este tema se encuentran en Library of Congress: Pictorial Americana <http://www.loc.gov/rr/print/list/picamer/paExWest.html>. También pueden verse algunas en *Historia gráfica del siglo XIX*, Edimat Libros, S.A. 2001

⁵⁷ Resulta significativo el hecho de que, como dice Wittkover, la escultura estuviera pintada de color originalmente, la corona era dorada, color, sustituido por blanco en el siglo XVII. En el siglo XIX se limpió hasta quedar la piedra natural como se ve en la actualidad en Rudolf Wittkower, *La escultura procesos y principios*, Alianza Editorial, 1993, Madrid, p. 71

similitudes.⁵⁸ Son muchos los caballos de Remington en movimiento, y parece que tomó muy en cuenta los estudios de las proporciones del hombre y del animal para sus trabajos, además de que también contaba con muchas fotografías tomadas por él mismo en sus viajes.⁵⁹ Ciertamente Remington no es pionero en cuanto a la representación del caballo, ya que hacia fines del siglo XIX era un motivo que llamó la atención de diversos artistas, pintores como Degas⁶⁰ quienes conocían la fotografía de un personaje que llega a innovar aspectos de la representación del movimiento con su “*animal locomotion*”⁶¹, era el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge, quien ha gozado de la fama de haber influido también en el medio cinematográfico, misma que Terry Ramsaye⁶² opina que es inmerecida. Este autor de *Million and One Nights* señala que Muybridge había sido contratado por el gobernador Leland Stanford para fotografiar el movimiento de las cuatro patas de sus caballos de carreras al momento de mayor velocidad. Como había hecho una apuesta para demostrarlo, requería de la demostración.

De acuerdo a Louis Charbonneau-Lassay en el antiguo simbolismo iconográfico, el caballo y quien lo monta, forman juntos un único emblema; “durante el primer milenio de nuestra era, una misma sepultura recibía al caballo y a su amo”⁶³. El autor continúa, en “la mitología gala, la unión del caballo y el jinete simbolizaba el Cielo llevado a hombros por un gigante anguípodo, emblema de la Tierra”. En la emblemática mística de la Edad

⁵⁸ Entre los más importantes se destacan el estudio para el monumento *Sforza* (1482) y el proyecto de un monumento ecuestre para una tumba que llevaría tal, de ambos sólo existen dibujos: “empezó planeando el monumento Sforza a base de un caballo encabritado y una figura en agitado movimiento.” *op.cit.*, p.109

⁵⁹ Por ejemplo *Mexican Vaqueros Breaking a “Bronc”*, o *Mexican Duel*, pueden verse en Harold McCracken, *op.cit.*

Otras esculturas ecuestres famosas son las de Gian Lorenzo Bernini: *Constantino*, (1654-1670), Estatua ecuestre *Luis XIV*, 1669-1677 y de Etienne-Maurice Falconet (1716-1791): Monumento ecuestre a Pedro el Grande, 1766-1779 conocida como la obra escultórica más sobresaliente del siglo XVIII: “mi zar no lleva bastón de mando, sino que extiende la mano derecha en gesto de favor hacia la tierra por la que está cabalgando: Está coronando la roca, que además de servirle de base, es un símbolo de las dificultades que ha tenido que vencer...” en Wittkower, *op.cit.*, pp.247-248.

⁶⁰ Gericault: *Course de Chevaux a Epsom, le Derby* (1821); Degas: *Jockey vu de profil* (1887) en Aaron Scharf, *Art and Photography*, Nueva York : Penguin Books, 1986.

⁶¹ “Completed his work in Pesylvania in 1885 and, in 1887, it was published with the same title : *Animal Locomotion, an Electrophotographic Investigation of consecutive phases of animal movements*. A later and less extensive edition, published in London in 1901 (The Human figure in Motion) contains a list of subscribers to the 1887 publication in the form of facsimile signatures”, Aaron Scharf, *op.cit.*, pp. 205-231 .

⁶² Terry Ramsaye, *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture through 1925*, Nueva York: Simon & Schuster, 1986, pp. 21-28.

⁶³ L. Charbonneau-Lassa, *op.cit.*, p.211.

Media, en Occidente, el caballo montado representa a Jesucristo Dios y Hombre, correspondiendo el animal a su Humanidad y el jinete a su Divinidad.

Hay que resaltar también que no sólo en la figura masculina se retoman los conceptos clásicos, ya que la propuesta de las mujeres como *cowgirls* o con armas también es una herencia de las culturas griega y romanas. Aunque hay pocas referencias a esto, a mujeres luchando en público, se mencionan hacia el año 79-81 D.C.,⁶⁴ así como a las Amazonas.

En estas obras de Remington, podemos observar la similitud entre el *Mexican Vaquero* y el *American Cowboy*⁶⁵ (figs. 122, 123 y 135), los dos primeros jinetes, y el último sólo en cuanto a su tipo físico, en este caso, presenta el modelo idealizado. El *cowboy* es un personaje que se popularizó en los Estados Unidos después de la Guerra Civil en las *Dime Novels* que hacía referencia a los cuidadores de ganado que vivían en libertad evadiendo constantemente el peligro en los ranchos del oeste. No obstante, desde 1750 el vaquero había trabajado en las misiones de California para cuidar el ganado. Éstos eran indios o mestizos, aunque el cowboy se convirtió en un símbolo de Norteamérica, las películas del cine mudo destacan al mexicano vaquero, más que las del hablado en las que se enfatiza el vaquero norteamericano. Una parte importante de los cowboys era de origen hispano, negros e indios. La figura del cowboy, fue idealizada por su habilidad para controlar a los caballos salvajes, así como toda suerte de peripecias que se convirtieron en espectáculo gracias a la comercialización que de ellos hizo Búfalo Bill. Con su espectáculo del Oeste que llevó a varios lugares de México y del mundo, se concretó como símbolo masculino, con su contraparte femenina, la *cowgirl*, que mencioné al final del capítulo de la mujer.

Buffalo Bill (fotografía 142), quien apareció como héroe del “salvaje Oeste” en las *Dime Novels* de fines de 1880, se convirtió en una referencia fundamental del héroe del oeste ya que fue el modelo de la leyenda viviente, pues su “original” era un hombre llamado William F. Cody, quien aprovechó el encuentro con Edward Z.C. Judson, cuyo seudónimo de Ned Buntline firmó infinidad de historias de *Buffalo Bill*, a quien elevó a la

⁶⁴ Mary R. Lefkowitz and Maureen B. Fant, *Women's Life in Greece and Rome*, Baltimore: Johns Hopkins University, 1982, p. 213.

⁶⁵ Fotografías tomadas de Harold Mc.Cracken, *op.cit.*, pp.17 y 39.

altura de “cazador de búfalos, héroe invencible entre hidalgos arrogantes, bandidos, y sacerdotes corruptos.”⁶⁶

Hacia fines del siglo XIX, la problemática de la distribución del territorio virgen para el ganado en el Southwest surge con la expansión de la construcción de las vías del tren, lo que obliga a los criadores de ganado a buscar zonas más alejadas. Los ricos del este buscan tener ranchos de ganado en el oeste. Theodore Roosevelt tuvo dos ranchos en Dakota antes de ir al Este para posicionarse hacia la Casa Blanca. En las imágenes 136, 137, 138 y 140 observamos la actitud de Roosevelt tipo *Buffalo Bill* (fig.142) y héroe a caballo que sintetiza al ícono del cowboy americano, el surgimiento de un ícono nacional, como mencioné en la introducción. En el anuncio para *Scribner's Magazine* de 1898 (fig. 141) se puede apreciar la fuerza de la imagen de Theodore Roosevelt en este modelo que perfila el tipo de nacionalismo que él quiere propagar. En esta publicación, él reseña su participación en las batallas de la Guerra Hispano-americana, y en el mismo año, el público norteamericano puede ver la producción de Biograph, *Roosevelt Rough Riders*⁶⁷ filmada aproximadamente en abril, en Tampa, Florida en la que se registra la salida del ejército hacia el frente. Podemos ver en tres cuadros de la película a este grupo a caballo, que remite tanto a las obras de Frederic Remington como a los carteles del *Buffalo Bill West Show*, que se verán posteriormente. Theodore Roosevelt personifica en estas imágenes el antagonismo que domina la escena norteamericana, cuando al verlo en su traje de cowboy, o en cualquiera de las imágenes que se muestran en este trabajo, junto a su caballo, lo encontramos posando junto al presidente William Mckinley bajo el águila calva y la bandera, portando un atuendo ciudadano, aunque no de gala como el del presidente.

El hombre mestizo, “*halfbreed*” lleva un rol secundario en toda esta complejidad de eventos. No es el héroe ni el bandido, como lo sería en estas novelas populares. El formato, en este sentido se rompe, aunque conservaría los rasgos de villano identificado

⁶⁶ « By far the most sensational of Buntline's Mexican characters, however, are a handful of priests who make up in villainy what they lack in number. They personify the fears of a generation of conscious anti-catholics. Buntline's wicked padres traffic in cabalistic secrets, defraud their flocks with counterfeit relics and miracles, and trifle with young virgins in the confession.” Petit G. Arthur, *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station: Texas A&M University Press, 1980, p 29.

⁶⁷ *Roosevelt's Rough Riders at Drill*. American Mutoscope and Biograph Company, [1898] LC film lab; ref print; preservation; Paper Print Collection < <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.0318>> (Acceso noviembre 24, 2008).

claramente en los “*greasers*”. Probablemente la relación del concepto del hispano vil viene desde las referencias de los conquistadores españoles y lo que los misioneros (Junípero Serra) escribieron acerca de su comportamiento. Los misioneros hablaban mucho de los bandidos y hombres abusivos, especialmente de los soldados, de quienes tienen que proteger a las jóvenes indias. En otro sentido, la palabra villano, creo que tiene un origen filológico, más que maligno, ya que en tiempos españoles era quién habitaba la villa.

El *cowboy* de la ficción⁶⁸ prácticamente no se distingue realmente de los otros hombres de la frontera como el forajido o el “*plainsman*”, éste usa *mocassins*. Tal cualidad hizo que esta figura se popularizara pues fluctúa de una figura a otra, se metamorfosea y pierde su característica propia o inicial. Lo que la distingue es el atuendo: “The cowboy wears boots and spurs; instead of a hunting knife, he carries a lariat at his belt”⁶⁹

El *cowboy* héroe también está íntimamente vinculado a la idea de “pelea”, de “lucha” contra indios, forajidos, en términos de Daryl Jones, los escritores de las literaturas *Dime*, simplemente le transfirieron las características de los héroes del oeste de épocas tempranas, especialmente lo que llama *The western Hero’s natural nobility*⁷⁰ Al otorgar poderes sobrenaturales al medio ambiente, se refuerza el proceso de creación del mito, paisaje, clima, naturaleza, es decir elementos que el hombre no puede controlar, pero el *cowboy* está inserto en éste. Se adentra en los campos, y siempre retorna. En estas historias figuran intereses de compañías ganaderas del momento tales como *Glasgow Cattle Company* lo cual indica y que además es pertinente para la interpretación que elaboro, la idea de los factores reales combinados revestidos de heroísmo.

Aparentemente la transición del vaquero al *cowboy* se da con base en la nobleza de sus sentimientos, pues sacrifica el todo por un ideal, aunque ello incluya el poco deseo de permanecer en un solo lugar. De esta manera, *El cowboy* tiende a estar en contra de los valores establecidos que favorecían a las esferas altas de la sociedad con gentileza y generosidad. El personaje de *The Mexican* también es un *cowboy* los puños de cuero,

⁶⁸ Entre los primeros escritores que impulsaron la figura del *cowboy* en la literatura popular, se menciona a Prentis Ingraham por como el autor del primer héroe *cowboy* en la personalidad de Buck Taylor, estrella del espectáculo de Búfalo Bill, Daryl Jones, *op.cit.*

⁶⁹ *Ibidem*, p.100.

⁷⁰ *Idem*

las botas, el sombrero y el pañuelillo. El primer cowboy, Buck Taylor, derrochaba elegancia: “he wears a miniature lariat coiled around his dove-colored sombrero, a diamond scarf-pin in the shape of a spur, and a horseshoe-shaped ring set with rubies (Ingraham’s extravagant taste).”⁷¹

Aunque teóricamente sí hay una diferencia entre el *cowboy* y el forajido o el bandido, en términos estéticos no hay tal. La distinción se realiza en cuanto a las temáticas, de ahí las ilustraciones, ya sea el vaquero “asaltando un carruaje”, o bien salvando a alguien, sin embargo el atuendo es el mismo en cualquier caso. De carácter magnánimo o no, la pistola es su compañera. Los encargados de ejercer la autoridad también cargaban pistola. Una característica que pudo haber influido en el éxito de las *Dime Novels* fue el hecho de que los héroes de quienes escribían, en la mayoría de los casos, fueron personajes del momento que también llenaban las páginas de la prensa y regresamos al capítulo 1, en el que cada una de las imágenes se insertan en esta última clasificación.

Ciertamente la idea del cowboy como figura mítica se debe en parte a su intrínseca relación con la idea de espectáculo, entendido como el despliegue de cierto folcklore, como la corrida de toros, es decir, una exhibición de destrezas en vivo, aunado al carácter itinerante de tales espectáculos. Si únicamente las *Dime Novels* se hubieran referido a estas figuras masculinas, probablemente no serían tan representativas; sin embargo, fue la escritura en combinación con lo publicado en la prensa sobre hombres que habían asaltado, raptado o defendido en combinación con el “circo” itinerante, todo esto se volvió un precursor de los *mass media*, que encuentran su origen en la sociedad norteamericana. Entonces, se confirma que la formación de mitos se alimenta de forma simultánea de diversas fuentes que en determinados momentos históricos cobran sentidos que al paso de los años se van perdiendo.

En síntesis vemos cómo a principios del siglo XX, la publicidad rescata las imágenes que he tratado a lo largo del trabajo. La figura masculina adquiere representatividad en el anuncio para *The Pierce-Arrow* de 1912, allí está el *cowboy* con el padre en primer plano, y al fondo la misión de Santa Bárbara, y el coche de la armadora que publica el anuncio.⁷² (fig. 140). De la misma manera, el indio anuncia *Toasted Corn Flakes*⁷³ o los

⁷¹ *Idem.*

⁷² “*The Pierce-Arrow.*” 1912, *All American Ads*, *op. cit.*

⁷³ “*Toasted Corn Flakes.*” 1910, *op.cit.*

rifles *Marlin*⁷⁴. El hecho de que estos anuncios publicitarios puedan abarcar todos estos eslabones muestran que para entonces el *Southwest* y su pasado hispánico era un mito consolidado y popular. De la misma manera, puede verse que el comercio era una actividad relevante en el *Southwest*, como se ve en la fotografía de *Arizona Historical Society* (fig. 114) en los artículos que están a la venta. En la fotografía se pone de manifiesto que todos los artículos de uso y consumo vistos a lo largo del texto, sombreros, tapetes, ollas, látigos, sillas de montar, equipales, mesas, etc., eran productos que la gente de los lugares solía adquirir en las tiendas para tal efecto, desde la época misional. De importancia relevante es que desde 1821, cuando se abrió el *Camino Real* hacia Santa Fe, la adquisición de productos mexicanos fue muy popular, de allí que los anuncios para las películas los reflejen con especial gusto, refiriéndose a épocas pasadas y también como objetos que se conocían en la época de principios del siglo XX. Aunque cabe aclarar que este tema sería para otra investigación, ya que es una línea que también arroja nexos importantes en cuanto a las relaciones culturales y comerciales de la zona, por ejemplo la presencia de la comunidad judía, que se ha estudiado en Nuevo México, y que yo dejo de lado. Regresando a *The Pierce Arrow*, puedo afirmar que su iconografía es una muestra tangible de los elementos que se convirtieron en símbolos durante la primera mitad del siglo XX en los Estados Unidos de Norteamérica. Se demuestra no sólo la preeminencia de la arquitectura religiosa como pasado histórico en un gran plano que queda en la imagen, sino que la exaltación de la figura del “padre” en oposición a la del *cowboy* nos muestra que la migración de figuras y momentos históricos convergen en símbolos nuevos e identificables como el automóvil que anuncia la llegada de una nueva época, el “caballo moderno”, para dejar al “padre” y al *cowboy* como figuras auténticas del pasado hispano de los Estados Unidos, como los símbolos del presente de la Norteamérica rica y cosmopolita. De ahí el valor de las imágenes.

⁷⁴ “*Marlin Repeaters*.” 1915, *op.cit.*



111. "The Girl and the Outlaw." *Biograph Bulletin*, 1908.



THE DEATH OF THE MEXICAN.

112. "The Death of the Mexican (*The Immortal Alamo*)."
MPSM, 1911.



113. "The Mexican Rebellion." MPW, 1914.



114. Mexican Curious, Arizona Historical Society, 1890.



Jacques Jansard, Sydney Ayres and Jack Richardson in "The Rose of San Juan"

115. "The Rose of San Juan." *Reel Life*, 1913.



116. Sombrero rural
Hacienda Los Martínez, Taos, Nuevo México.



117. Sombrero de fieltro
Hacienda Los Martínez, Taos, Nuevo México.



118. Sombrero de fieltro.
Hacienda Los Martínez, Taos, Nuevo México.



119. "The Secret of the Dead." *Reel Life*, 1915.

A Chance Meeting In Picturesque Old Mexico



120. "A Chance Meeting in Picturesque Old Mexico." *Reel Life*, 1915.



121. *The Mexican*, 1914. Cartel en color: 104 x 70 cm.
Library of Congress, Washington, D.C.



"A Mexican Vaquero" - illustration by Frederic Remington

122. Frederic Remington: *A Mexican Vaquero*, c. 1901.



"Mexican Indian Vaquero" - illustration by Frederic Remington, Everett Collection, New York

123. Frederic Remington: *Mexican Indian Vaquero*, c. 1901

VITAGRAPH.

5 a Week...*"LIFE PORTRAYALS"*...5 a Week



HER BROTHER

The Vitagraph Beautifully Colored Picture. Made Especially for Film Selling. Write for your Exchange or Agent form us.

"THE NIPPER'S LULLABY" Monday, June 17

"HER DIARY" Thursday, June 19

"CHASED BY BLOODHOUNDS") SPLIT
"THE SANTA MONICA AUTO RACES") MS.

Wednesday, June 20

"HER BROTHER" Friday, June 21

"THE GAMBLERS" Saturday, June 22

"THE SUNDAY TABLE" Sunday, June 23

"THE FRENCH SPY" Monday, June 24

"THE FRENCH SPY," in Three Reels, Released Through the General Film Company, Monday, June 17

Write for your Exchange or Agent form us.

124. Her Brother, NYDM, 1912.



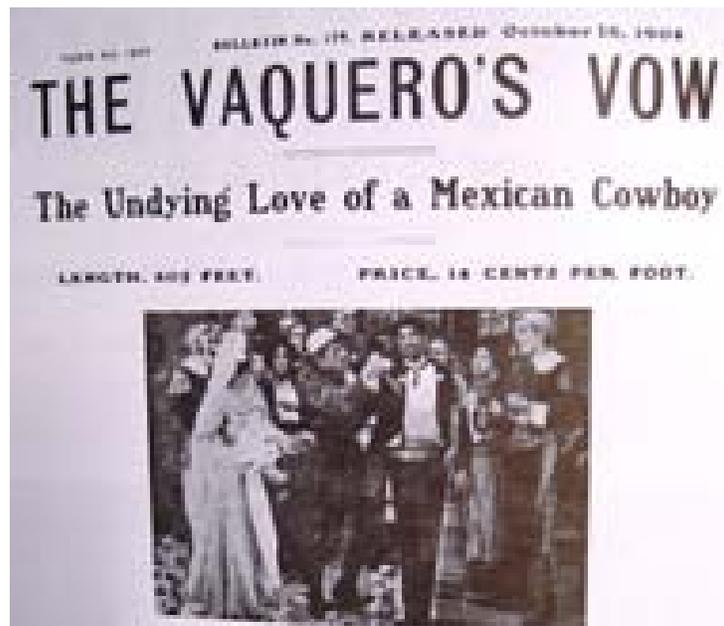
125. *The Rattlesnake*, NYDM, 1913.



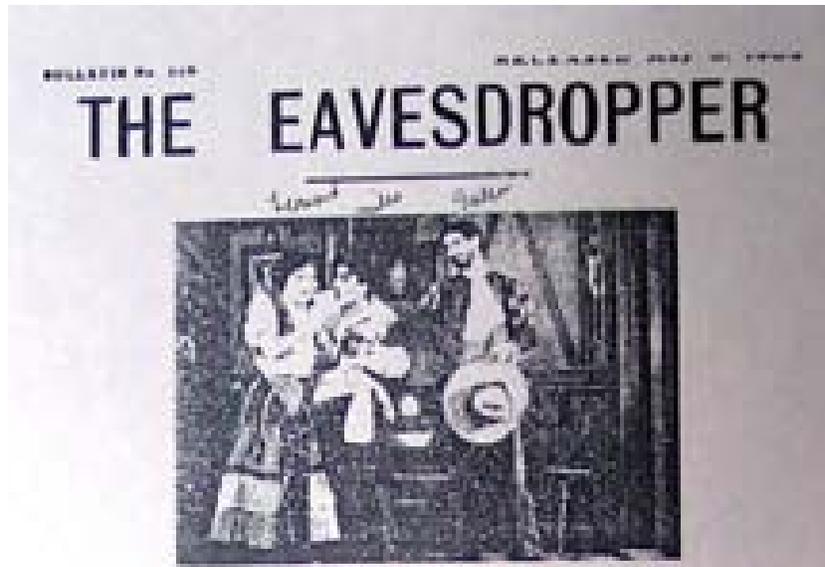
126. *The Rattlesnake*, NYDM, 1913.



127. *Headin' South*, MPW, 1918



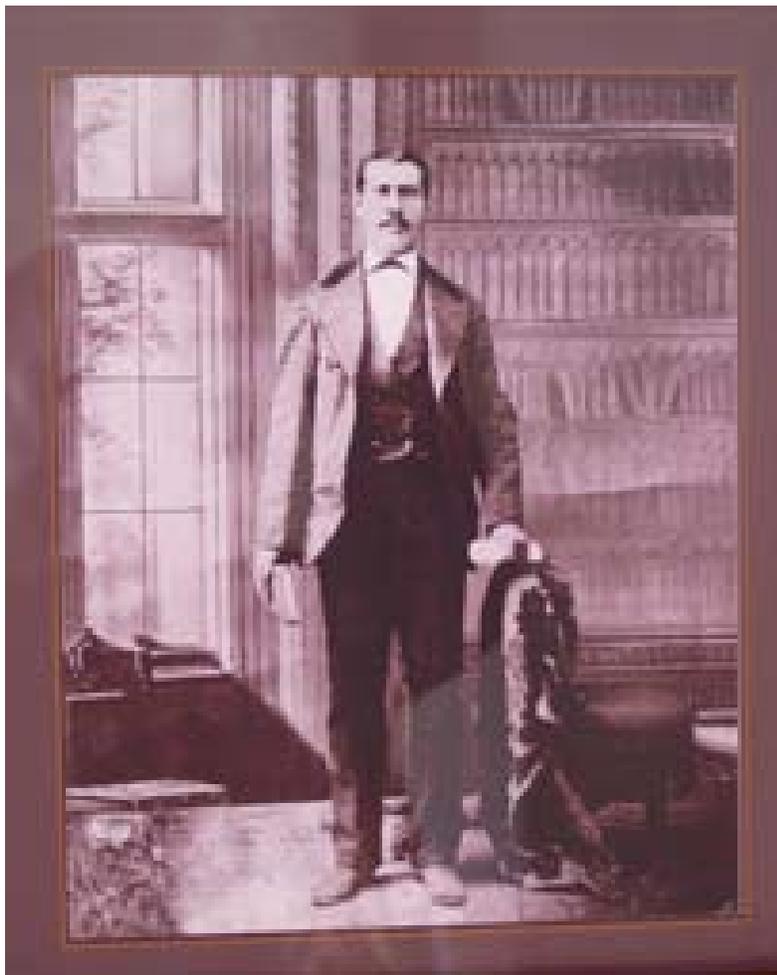
128. "Vaquero's Vow." *Biograph Bulletin*, 1908.



129. *The Eavesdropper*, Boggraph, 1909.



130. *In the Days of Gold*, NYDM, 1911.



131. Hacienda Los Martínez, Taos, Nuevo México, 1804-1931 propiedad de la familia Martínez. (collage: fachada, sillas de montar c. 1867, armas siglo XIX y descendiente de Severiano Martínez).



The Attack on the Hacienda in "The Ghost of the Hacienda"

132. "The Ghost of the Hacienda." MPW, 1913.



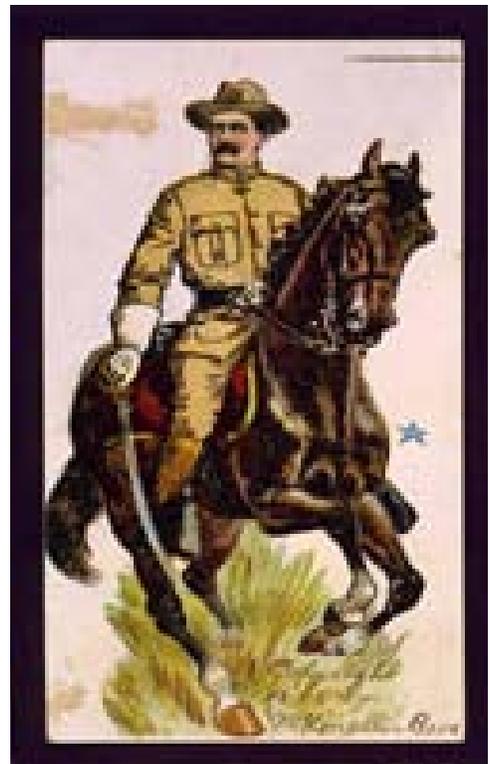
133. "The Two Sides." *Biograph Bulletins*, 1911.



134. "Black Sheep." *Biograph Bulletin*, 1912.



135. Frederic Remington: *American Cowboy*, 1901.



136: "*Rough Rider Roosevelt: Theodore Roosevelt, in uniform, on horseback, facing left, holding sword*", 1898. Library of Congress, Washington, D.C.



137. *"Theodore Roosevelt on horseback jumping over fence"*, 1902. Library of Congress, Washington, D.C.



138. *"Theodore Roosevelt, full-length portrait, standing alongside horse, facing left; wearing cowboy outfit"*, 1910. Library of Congress, Washington, D.C.



139. *"Head-and-shoulders portraits of William McKinley and Theodore Roosevelt and eagle with two U.S. flags"*, 1900. Library of Congress, Washington, D.C.



140. *"Theodore Roosevelt, Pres. U.S., full, standing, in buckskin, with rifle"*, 1902. Library of Congress, Washington, D.C.

COL. ROOSEVELT

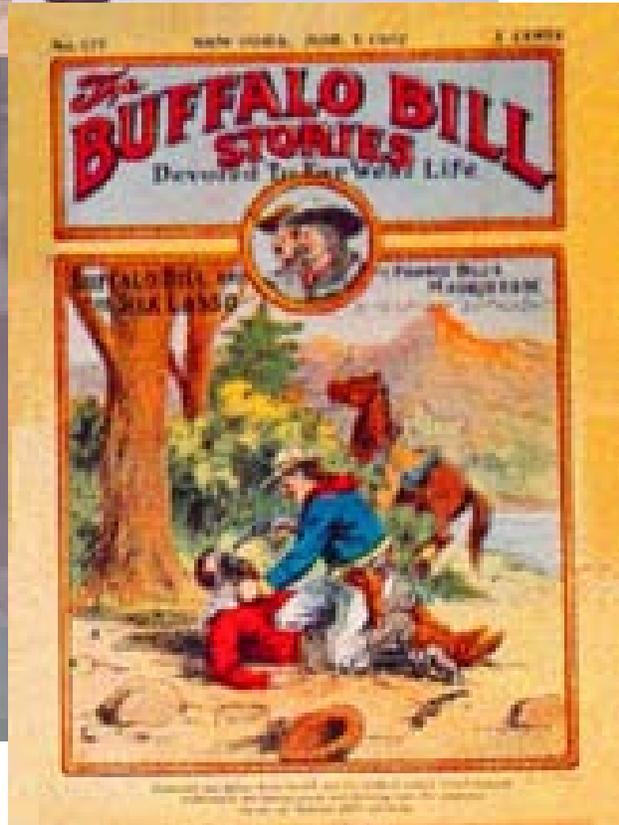
Tells the story of
THE ROUGH RIDERS
in Scribner's Mag-
azine. It begins in
January and will
run for six months,
with many illustra-
tions from photo-
graphs taken in
the field.



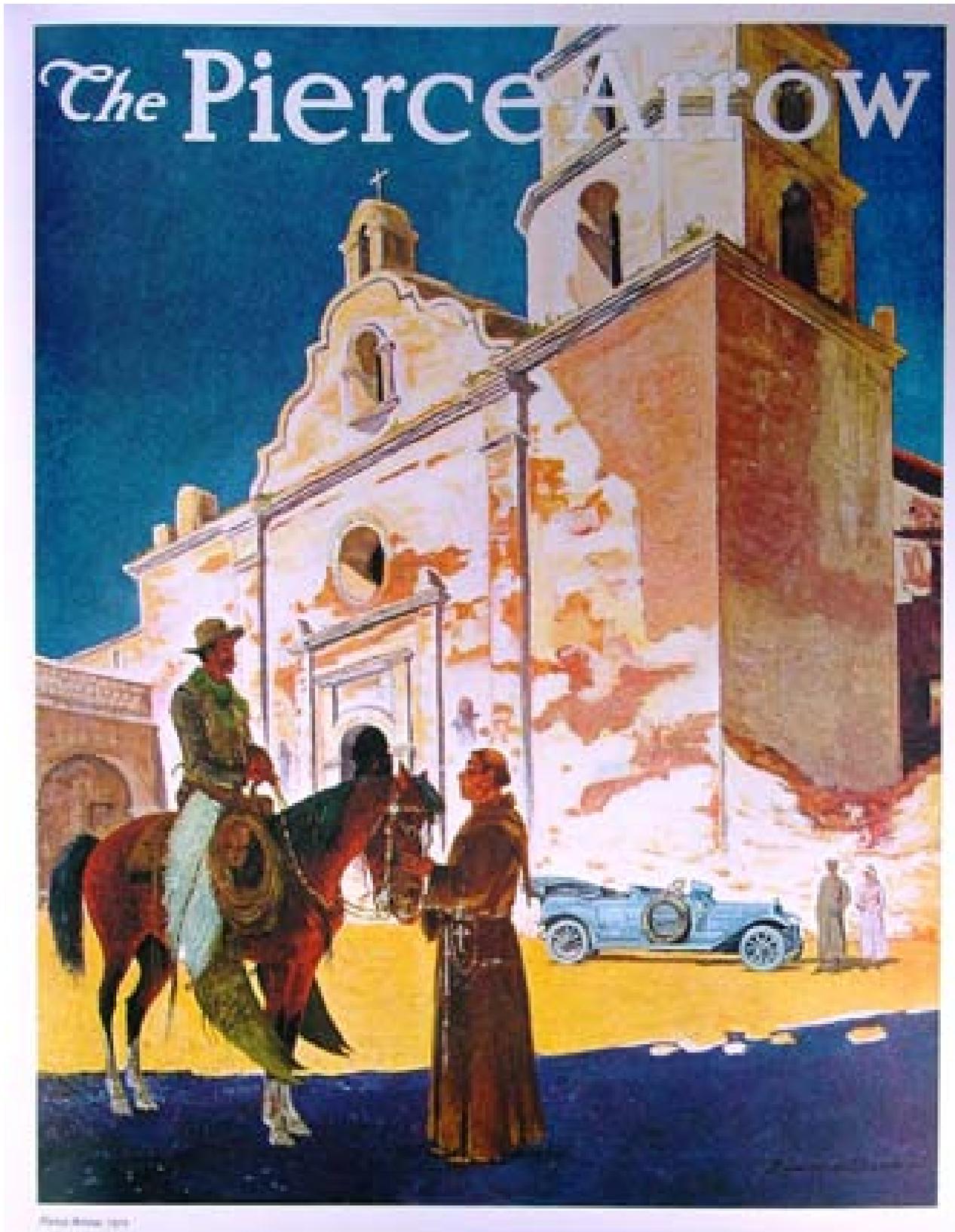
JANUARY SCRIBNER'S

NOW READY PRICE 25 CENTS

141. Howard Chandler Christy: Anuncio para *Scribner's Magazine*, c1898.
Library of Congress, Washington, D.C.



142. *Buffalo Bill* (collage) c.1880-1912: David F. Barry, “Sioux chief Sitting Bull starred in *Buffalo Bill’s Wild West*”; óvalo al centro: William Frederick Cody c.1872, c.1888; recuadro inferior iz. C.1911; chaqueta y revólver con cachas de madre perla y la inscripción *Buffalo Bill* en el cuerpo; *Dime Novel: The Buffalo Bill Stories*, 1912.



143. *The Pierce Arrow*, 1912.

Conclusiones

La imagen de lo mexicano es, entonces, una efimeralia¹ de intersección de varios discursos encontrados. El cosmopolitismo, la tecnología y la vida de la frontera reactivan los viejos mitos y valores europeos en tales imágenes. La idea de lo mexicano se articula como una utopía elaborada a partir de hechos históricos mezclados con un presente caótico tanto a nivel político como social que son los parámetros bajo los cuales se integran las representaciones que se plasman en el anuncio y en el cartel del cine.

A *Spanish Romance of the American Southwest* (fig. 44) que da título a esta investigación, sintetiza la propuesta que he planteado en este trabajo, la fusión de diversos elementos iconográficos que aglutinan para configurar nuevos significados. Esta imagen se presenta en el marco de la herencia romántica, tal como señala el título, la incorporación de un territorio cargado de su propia estructura mitica a la nación norteamericana, y cada uno de los personajes que se incorporan a ésta. Asimismo, queda reflejada la visión de los antagónicos, lo ético contra lo no ético, el hombre refinado en oposición al rudo, el atuendo lujoso con la simpleza de un vestido de algodón. El mestizaje que se refleja no sólo en los atuendos del padre, la hija y el novio, sino en los objetos decorativos de la escenografía. El manto de la mesa que sugiere un textil de manufactura india, la vasija de barro, la estrella de mar, la chimenea, los muebles de madera que se ven en segundomplano. También ha quedado explicado que *Spanish*, en este contexto no significa español, sino la fusión de lo mexicano con lo español.

En este sentido a principios del siglo XX no se elabora un discurso en la cinematografía estadounidense con la intención de reflejar la visión de lo mexicano desde una perspectiva extranjera sino desde una perspectiva de pasado nacional y pudiera ser también de apropiación, en continua transformación. Lo mexicano del *Southwest* es norteamericano también por lo que la herencia mexicana es norteamericana ahora, eso es lo que se refleja en el cartel y en el anuncio para el cine, en la prensa, en la publicidad, que visualmente construyen temáticas articuladas a partir de todos estos elementos que asimismo generan un gran caos. En cuanto al cine

¹ Este término se lo debo a Mauricio Tenorio, quien generosamente se refirió así a las imágenes que construyen este trabajo. Lo aplico bajo mi responsabilidad en el mismo juego semántico de *memorabilia*.

únicamente, sin ser el único discurso vigente como vimos, sí ayuda a reorganizar el modelo histórico de frontera y nación con la mezcla de sus diferentes identidades, para solidificar las bases sobre las que se asientan las “verdades” de un país poderoso.

El mito del Oeste surge, por lo tanto, en el momento en el cual se empieza a hablar de “la frontera” con Turner, es un fenómeno paradójico, pues hacia este momento las fronteras están terminadas. La diferencia forja una nación incluyente en un espacio determinado por el proceso continuo de la inmigración, que vislumbra lo que vendrá posteriormente en esa sociedad heterogénea. Surge en el momento en el cual se debe definir lo americano. Parece contradictorio pero estamos en una época de antagonismos.

Con Carlos Darwin (1809-1892), Federico Nietzsche (1844-1900), Carlos Marx (1818-1883), entre otros pensadores influyentes de la época, los Estados Unidos se ven obligados a cuestionar al otro, cuestionan al eurocentrismo, por lo que la respuesta de este país frente a tales antagonismos, en relación a ese otro es la revitalización de los viejos mitos a un nuevo esquema, y la incorporación de modas de los distintos territorios, algo como un proceso de aculturación, con la idea del romanticismo alemán en la que se soluciona que el ser humano se puede fusionar con otro. Es el momento en el cual hay auge por los discursos de “raza”, “etnia”, “folklore”, “minorías”, “indios” y éstos tienen cabida en las sociedades europeas y americanas. Podemos observar también que está presente la obsesión por la clasificación, es parte de la época, es un discurso científico nuevo por lo que “el cuerpo” como entidad física forma parte importante de esta idea de clasificación en cuanto a su diferencia, superioridad o inferioridad. Tenemos a Derrida con el constante movimiento, origen del origen y el más influyente, Charles Darwin, por lo que también en este sentido, se aplica mi término de “guerra plástica” de la otredad, en el proceso de construcción y reconstrucción de las estructuras míticas.

En el siguiente nivel, no hay que perder de vista, que el elemento de sátira norteamericana es importante en cuanto que se convierte en un modelo mediante el cual, los norteamericanos se ridiculizan a sí mismos y a extraños (ejemplo *MPW* 1915). Es a partir de esta característica que paralelamente a la visión general tenemos la particular, algo que llamaré “la imagen del otro”, que es a la que se le ha dado más atención. Después de analizar volúmenes y volúmenes de las fotografías no sólo de las películas que se refieren a lo mexicano sino de la producción en general, he llegado a la

conclusión que la imagen se compone de dos facetas, la primera, sería la “arquetipizante” es decir, la visión que obedece a clasificar nacionalidad, raza, género, etc. Una primera forma que no tiene que ver con “el desprecio”, sino que obedece a la manera en que se trataba de “ver” o definir al otro a fines del siglo XIX. La antropología como ciencia era naciente, el concepto de raza también era relativamente nuevo (ahora está en desuso); las expediciones de tipo científico causaban fascinación, llevar indios de un lugar a otro era el mejor estudio, los europeos se mostraban interesados en los indios de América, contrataban pintores y fotógrafos. La fotografía, entonces era vista como una herramienta científica dado su “carácter objetivo” de ese momento. De esta manera los hindúes² eran retratados o ilustrados con elefantes, los judíos comían Kasher, los escoceses eran peleoneros, todas las alemanas eran Lena, las mexicanas y españolas Juanita y Rosa, los mexicanos se llamaban José y Juan, los norteamericanos Joe, “*the Gringo*”, etc.

La segunda tiene que ver con la “cualidad”, extrema bondad, extrema maldad, relacionadas con el aspecto arquetípico según el caso, y las combinaciones son infinitas, de ahí que el mito se construye y reconstruye constantemente.

Cuando el lector relaciona en su mente una imagen que choca con su propia idea de moral, de bondad, de virtud, etc., significa que tal imagen tendrá una connotación negativa. De esta manera, hay representaciones que se han interpretado como imágenes degradadas en función de las combinaciones arriba mencionadas. Me parece, en este caso que los planteamientos iconográficos que se interpretan como tales, sea cual sea el sujeto de referencia, es decir el protagonista -ya sea referido a un individuo o a un país o alguna región pequeña- es el resultado de cierto humor sádico en la metáfora (relato) norteamericana que sucede indistintamente, ya sea para ser el ganador de una guerra, o simplemente para marcar diferencias entre grupos. No estoy tomando en cuenta las posturas políticas oficiales³, sino que solamente estoy hablando de una interpretación fundamentada por el conjunto de imágenes que a partir de ellas mismas marcaron la ruta

² Utilizo el gentilicio anterior hindú para el habitante de la India, para no confundirlo con el indio norteamericano.

³ El trabajo de Alejandro Ugalde, ofrece una aportación muy puntual de las políticas oficiales a partir del fenómeno del arte: “Cultural Propaganda and Art Diplomacy in the Aftermath of the Mexican Revolution and World War I, 1917-1930”: 20-89. Tesis doctoral: “The presence of Mexican Art in New York between the World Wars”, Nueva York: Columbia University, 2003.

crítica y dieron la pauta para fundamentar con el contexto histórico al que hacían referencia. De esta manera, pareciera ser que es a partir de la Revolución Mexicana que se reactivan las tipologías de carácter social, muy manejados ya en las *Dime Novels*, de bandolero, bajeza, oportunismo, maldad, etc, con lo cual, se da énfasis a un “revival” de conceptos como lucha de clases, raza, minorías, etc., hacia la figura masculina mexicana, muchos de los cuales son tratados en un tono de sátira y otros en tono trágico-cómico.

El anuncio y el cartel son manifestaciones de la historia del arte en cuanto a la riqueza plástica y a la elaboración iconográfica propuesta intencionalmente para cada caso. Las imágenes encierran un discurso propio e intencional de seducción al espectador. A partir de estas propuestas se muestran las diferentes facetas que involucran a la sociedad norteamericana. La historia representada en el anuncio y en cartel y por ende en las películas, está cargada de mitos históricos reactivados culturalmente a través de más generadores de mitos en especial, como vimos, la política la prensa, y la literatura, que como mencioné a lo largo del trabajo, tienen gran influencia en los distintos grupos sociales.

La manera como se transmiten los argumentos es muy importante en la consecuencia de que a la postre se conviertan en mitos o no, ya que el tono de sátira del que he hablado, o el humor americano suele olvidarse más rápidamente que aquellos discursos que siempre se refuerzan con la afirmación de “realidad”. Probablemente esta es una conclusión que debe explorarse con más cuidado, creo que por ahora es una apreciación general. La comicidad y la farsa aportan datos enriquecedores para explicar muchos de los códigos culturales de esta nación.

A partir de las imágenes de esta muestra y por el desarrollo de las mismas, puedo sugerir que hacen aportaciones para lograr el entendimiento, en primer término de la manera peculiar en que una nueva nación se integra como tal y también da visos del futuro desarrollo de la industria del cine que tendrá su máxima explosión en este país.

El impacto sociocultural de este fenómeno a partir de la década de los 20 sugiere que aunque la visión a partir del microcosmos del *Southwest* norteamericano fue un detonante de vital importancia, ya que las imágenes trabajadas ofrecen una riqueza en cuanto a la difusión de la arquitectura, en cuanto a la transmisión de ideales políticos, a

la valoración y revaloración de ciertos discursos literarios, al homenaje de los modelos clásicos; a la fecha subsiste de las propuestas de la moda, lo que implica un conjunto de elementos socioculturales que irán de la mano de las propuestas cinematográficas y culturales a lo largo de todo el siglo XX. En este contexto podemos ver que estos planteamientos, aún ahora, generan discusión artística, tal como se pone de manifiesto con la creación del Museo Alameda del Museo Smithsoniano en San Antonio, Texas, de apertura reciente (2007) para tratar de entender la “identidad estadounidense a partir de su historia hispana, y uno de los primeros trabajos exhibidos es el de *Rosita*, firmado por Jesse Treviño. El *Cowboy*, también, sigue dominando también la escena con Richard Prince pintor y fotógrafo nacido en el Canal de Panamá en 1949, considerado neoyorkino; quien ha realizado trabajos plásticos importantes en cuanto a las reinterpretaciones de los símbolos culturales masivos, uno de ellos el *cowboy*⁴ en ellas toma las imágenes publicitarias del *cowboy* de Marlboro y las reinterpreta en nuevas propuestas, la semiosis del discurso se hace presente.

La visión que se tuvo en estos años (1907-1918) de la imagen de lo mexicano puede ser tachada como polarizada, en un exceso probable en estos años por diferenciar lo mexicano –americano de lo mexicano-mexicano para lograr la cohesión, o para darle un sentido y significado a esta de asimilación cultural. Era traducir las ideas de legitimidad y poder al momento de la etapa de cambios económicos que impactaron fuertemente a la sociedad y que generó un mecanismo de avidez en cuanto a la cinematografía. En estas traducciones e interpretaciones siempre hay desajustes que sólo pueden ser valorados dentro de la historia cultural porque son expresiones artísticas, a partir de las cuales se nos develan los valores políticos, sociales, científicos y económicos que se concentran en los discursos visuales de la época. Los desajustes se dan porque los discursos no son únicos sino muy polarizados, sin embargo acordes con la idea de los antagonismos de la que hablo. Las imágenes que construyen los mitos referidos a lo largo de todo el trabajo, finalmente demuestran que están construidas con base en la propia iconografía norteamericana.

⁴ *Untitled Cowboy* se vendió en Christies en 2005 en más de un millón de dólares. Su obra puede verse en : <http://www.richardprinceart.com/photographs.html>

Es posible rescatar de acuerdo al circuito publicitario de alguna película, cuáles temas han propiciado la repetición o aparición de nuevos mitos. Por qué *Ramona* ha tenido un “aura mítica” no en vano ha habido varias versiones, y por qué, otras simplemente han pasado al olvido. Es decir, la memoria colectiva es un factor determinante en la construcción mítica, finalmente el espectador es quién decide qué se queda o qué se va.

La sociedad empieza a hablar de los temas que presenta el cine. Este fenómeno, aunado al desarrollo tecnológico que experimentaba los Estados Unidos, en un contexto de crisis sociales y políticas que fueron determinantes para el futuro de esta nación, recién constituida como tal, formó redes indisolubles: los temas del cine y la tecnología, los temas del cine y la vida cotidiana, los temas del cine y la democracia, los temas del cine y la expansión territorial con el otro; así en este “otro” tiene un lugar el mexicano-norteamericano y el mexicano en la sociedad estadounidense de principios del siglo XX.

En el Este se estimula la fantasía hacia lo desconocido, a saber, el Oeste, a través de las puestas en escena teatrales tales como *Ramona*, *Arizona*, *La Fanciulla del West*, entre otras obras que el público recibía con éxito. De hecho, en los carteles de cine de *Arizona*, por ejemplo, se ve el cartel que fuera para la obra. Es decir la misma ambientación en cuanto a los escenarios, atuendos, etc. De esta manera, en el Este, la zona de los inmigrantes judíos, italianos, irlandeses, es en dónde se construye la idea del Oeste, que se convertiría en mito, al paso de los años, y construyendo su propio mito también.

En este sentido, espero haberlo logrado, los discursos de las imágenes presentan juegos y préstamos. En cuanto al primero me refiero a juegos en el tiempo, mezclando imágenes del siglo XX con discursos ideológicos del XIX, como es muy palpable en las piezas (capítulos) trabajados, y préstamos en cuanto a apropiarse de otras manifestaciones del arte. Lo que finalmente pasa en cualquier rama artística.

Presentar las imágenes relativas al tema de la frontera o de la misión por separado, no significó que unas excluyan a las otras, específicamente estos dos elementos que forman parte de la misma unidad de significado, que para fines estéticos dividí en dos temas. En este sentido, así como hice mención a *In Old California* y que esté clasificada en el catálogo de la frontera, tomé varias imágenes de otros catálogos. En realidad

frontera, misión, indio, mujer, y *cowboy* forman un discurso indisoluble, pero las piezas son intercambiables, generando nuevas estructuras míticas.

La misión es una estructura sociopolítica en la cual están vinculados los indios, los hacendados y los padres. Cabe señalar, en este contexto (de la investigación) que la figura del indio es tratada en dos direcciones. En este campo, el de la misión, los indios que acompañan a los padres, son las imágenes de los desposeídos, de los débiles. Incluso, si bien se habla de ellos, ya no son personajes protagónicos, casi siempre son salvados por el padre. En contraposición al indio que se asimila con el paisaje, como lo expliqué en el capítulo respectivo. Allí encontramos la propuesta de un indio fuerte, salvaje y temido.

A través de estos anuncios, por lo tanto, podemos percatarnos del contexto del indio en el *Southwest* en el siglo XX, pues muchas de las representaciones que de él se hacen tienen que ver con sus actividades comerciales y las problemáticas de ese momento, no sólo del siglo XIX, en cuanto al pasado, sino que la presencia de los objetos de manufactura india en casi todos los carteles del *Southwest* habla de la importancia del intercambio comercial a través del Camino Real, el Santa Fe Trail, cabe mencionar que esta ruta cobró auge después de la independencia de México. Entre los artículos más importantes destacan los diseños de cerámicas y tejidos de San Ildefonso, Santa Clara y San Juan, en general se destaca todo el campo artesanal de la zona de Nuevo México, aunque las temáticas se sitúen en California, Texas o Arizona. En cuanto artículos no indios, podían adquirirse sombreros, cuerdas, pistolas, etc. Por lo tanto, el cine de esta época, a través de sus anuncios y carteles refleja y estimula actitudes sociales que impactan en la economía. También quedan representados estos “puestos” especie de tiendas que se encontraban tanto en las reservaciones indias como en las villas y en las que trabajaban mexicanos, indios, etc., al tiempo que eran consumidores de las mismas.

Por lo tanto, ubico este grupo de imágenes como un discurso a través del cual podemos establecer sus relaciones en medio de su propia historia para generar vínculos que dan significado, es entonces cuando estas conexiones tienen sentido, en un primer momento para entender la atmósfera en la que fueron creadas y después para entender las bases que significaron para discursos posteriores, no sólo cinematográficos, sino artísticos y sociales.

De esta manera, la publicidad cinematográfica fue tan importante en cuanto a la reinención de los mitos nacionales y sociales, pues con la utilización de los parámetros estéticos de las reminiscencias del teatro, de la fotografía, la litografía y el color, así como contar ya con la influencia del reportaje, fue determinante para la creación de nuevos paradigmas sociales. Es relevante la importancia de la fotografía ya que los carteles de cine y los anuncios para este medio no son más que un eco de las ilustraciones que se veían en la prensa, en las revistas, ya fuera reproducciones de dibujos, pinturas o fotografías. Me parece que para un análisis más completo, se requerirá de una exploración minuciosa de los *stills* de las películas referidas en existencia, y hacer un paralelismo con la fotografía norteamericana del momento, así como confrontarlas con las pocas películas en existencia que pueden verse. Debido a la falta de tiempo para llevar a cabo esta idea, creo que este hueco es una limitante de mi trabajo.

Las categorías míticas se fueron revelando a lo largo de este trabajo como el núcleo a partir del cual convergen las ideas y las imágenes, por lo tanto una propuesta radial, un rompecabezas alegórico.

Alejandra Gómez.
México D.F., febrero, 2009.

Catálogo de ilustraciones

Introducción

1. "Biograph Films." *The New York Dramatic Mirror*, March 6, 1912, p.30.
2. Estudio Biograph, en *Before Hollywood. Turn of the Century Film from American Archives* [Guest Curators Jay Leyda, Department of Cinema Studies, New York University; Charles Musser, Thomas A. Edison Papers at Rutgers University] A film exhibition organized by the American Federation of Arts, Nueva York: The American Federation of Arts, 1986, p. 26.
3. "Advertising the Picture Show." *The Nickelodeon*, Vol. IV, No. 4, August 15, 1910, p. 92.
4. Estudio Vitagraph, *Before Hollywood*, *loc. cit.*, p.27.
5. "Posters" *Moving Picture World*, September 21, 1918.
6. "Spanish Mexican", *Before Hollywood*, *loc. cit.*, p. 33.
7. "Film Charts." *Moving Picture News*, Vol. IV, No. 17, April 29, 1911, p.18.

Capítulo 1

8. "On The Mexican Border." *The Nickelodeon*, Vol. IV, No. 11, Dec.1, 1910, p.334.
9. "Juan and Juanita." *Moving Picture World*, Vol. 14, Oct-Dec., 1912, p.459.
10. "How States Are Made", 1912 NYDM, March 6, 1912, p.29.
11. "The Guerrilla, 1908." *Biograph Bulletin* No. 187, November 13, 1908.
12. "In The Border States." *Biograph Bulletins*, June 13, 1910.
13. "Heart and Soul." *Moving Picture World*, Vol. 32, May-June 1917.
14. "The Fight From Freedom." *Biograph Bulletin* No. 153, July 17, 1908.
15. "Across the Border." *Moving Picture World*, Vol. 21, June-Sept., 1914, p.789.
16. "The Border Ranger." *The New York Dramatic Mirror*, January 21, 1911, p.28.
17. "The Faithful Servitor." *Moving Picture World*, Vol. 17, Jul-Sept., 1913, p.195.
18. "A Daring Hold- Up." *Biograph Bulletin* No. 82, September 20, 1906.

19. "A California Love Story." *Moving Picture World*, Vol. IV, Num.17, April 29, 1911, p.27.
20. "The Rose of San Juan." *Reel Life*, Vol.III, No.13, Dec. 27 1913 (portada).
21. "The Outlaw." *Biograph Bulletin*, No. 146, June 28, 1908.
22. "The Land Thieves", *Moving Picture News*, Vol. IV No.39, September 30, 1911 (contraportada).
23. "The Mexican." *Moving Picture News*, Vol. IV, October 21, 1911, p.17.
24. "The Rose of California." *Moving Picture News*, February 10, 1912, p.17.
25. "A Lodging For The Night." *Biograph Bulletin*, May 9, 1912.
26. "A Temporary Truce." *The New York Dramatic Mirror*, June 12, 1912, p.29.
27. "The Greasers Gauntlet." *Biograph Bulletin*, No. 160, August 11, 1908.
28. "Melita`s Ruse." *Moving Picture World*, Vol II, No. 7, February 17, 1912, p. 635.
29. "Across The Mexican Line." *Moving Picture News*, April 22, 1911 (portada).
30. *Idem*.
31. "A Mexican Courtship." *Moving Picture World*, Vol.11 March 2, 1912, p.769.
32. "A Mexican Courtship." *Moving Picture World*, Vol.11 March 2, 1912, p.750.
33. "Mexico!." *Reel Life*, Vol. III, No. 9, Nov. 15, 1913, p.32.
34. *Barbarous Mexico*, 1913. Cartel 104 x70 cm. Printer National Ptg. & Eng. Co.
Dist.: America´s Feature Film, Prints and Photographs, Library of Congress,
Washington, D.C.

Capítulo 2

35. *The Rose of San Juan*, 1913: American Film Company:
<<http://.silentera.com/PSFL/data/R/Roseofsanjuan1913.html>>
(Acceso: enero 24, 2008)
36. "The Two Brothers." *Biograph Bulletin*, May 12, 1910.
37. "The Mission Waif." *The New York Dramatic Mirror*, September 27, 1911, p.277.

38. Anónimo, *El árbol de la familia franciscana*. (Detalle).
Templo-iglesia de San Fernando en la Ciudad de México, Antiguo Colegio de Propaganda Fide.
(Foto: Mauricio Salgado)
39. "The way of The World." *Biograph Buletins*, April 25, 1910.
40. Campana de la Misión de San Francisco. Hacienda de Los Martínez. Taos, Nuevo México. (Foto: Mauricio Salgado)
41. "The Trail of The Lost Chord." *Reel Life*, Vol.III, No. 8, 1913, p.29.
42. "The Mission Father." *The New York Dramatic Mirror*, December 13, 1911, p.34.
43. "Gaston Meliès as the Padre in The Immortal Alamo." *The New York Dramatic Mirror*, May 3, 1911.
44. "A Spanish Romance of the American Southwest." *Reel Life*, Vol.IV, No.6, April 25, 1914, (portada).
45. Onderdonk, Robert (1852-1917), *The Fall of the Alamo* 1903. Amarillo Museum of Art: <http://www.amarilloart.org/images/resource/plate9_the_fall_of_alamo.jp>
[De acuerdo a información proporcionada (24-02-2009) por Alex Gregory (Collections Manager) la obra ya no se encuentra en este lugar]
46. Colonel Travis`s "Last Stand." "The Immortal Alamo, NYDM, May 3, 1911.
47. "None Remained Save a few Children and Women." Chandos, John Elleridge, "The Immortal Alamo." *Moving Picture Story Magazine*, Vol.I, No.5, June 1911, p. 83.
48. "Entering the Alamo.", "The Immortal Alamo." *The New York Dramatic Mirror*
En *Motion Picture Story Magazine*: "Driving in the Beeves for Provisions" Vol.I, No.5, June 1911, p.80.
49. "Arizona." *New York Dramatic Mirror*, September 24, 1913, p.32.
50. *Arizona*. 1913. Color Stone, Lithograph 41"x 27", Cooke & Joste the Metro Litho.CO; NY, All Star Feature Films, Margaret Herrick Library.
<<http://www.oscars.org/mhl/about.htm/>>
(Acceso septiembre 28, 2003)
51. "Arizona." *The New York Dramatic Mirror*, September 24, 1913, p. 32.

52. "San Diego Exposition." 1915. Del catálogo: *All American Ads 1900-1919* [Ed. Jim Heimann] Koln, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio: Taschen GmbH, 2005.

Capítulo 3

53. "The Squaw's Love." *Biograph Bulletin*, September 14, 1911.

54. "Yellow Bird." *The New York Dramatic Mirror*, June 12, 1912, p.28.

55. "The Indian Flute." *The New York Dramatic Mirror*, October 11, 1911.

56. "The Call of the Wild." *Biograph Bulletin*, No. 182, October 27, 1908.

57. "The Chief's Blanket." *Biograph Bulletin*, October 10, 1912.

58. "Comata the Sioux." *Biograph Bulletin*, No. 273, September 9, 1909.

59. *The Gray Hunter* (portada) No. 271, New York: Beadle and Adams, 1872.
Fondo Reservado: Arizona Historical Society Library, Tucson, Arizona.

60. "The Indian Runner's Romance." *Biograph Bulletin*, No. 268, August 23, 1909.

61. Quidor, John (1801- 1881): *Leather Stocking's Rescue*, 1832. Óleo en tela 26 x 34 pulgadas. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

62. "Leather Stocking." *Biograph Bulletin*, No. 278, September 1909.

63. Bellows George: *Horses Carmel*, 1917. Óleo en pánel, 17 3/4 x 22 pulgadas. *The Spencer Collection of American Art*, Nueva York: Spanierman Gallery, 1990.

64. "Ramona." *Biograph Bulletin*, May 23, 1910.

65. "The Half-Breed's Daughter." *The New York Dramatic Mirror*, November 22, 1911, p.32.

66. Palmer, Frank: *Group of Nez Perce* (Nez Perce Family), 1916, Library of Congress, Prints and Photographs Division, (Tucson, Arizona: Heritage Photographic Publisher, 2001).

67. *The Half-Breed*. Cartel No. 7 en *60 Great Cowboy Movie posters*, West Plains MO: Bruce Hershenson, 1922. En recuadro: Catlin, George: *Pigeon's Egg Head*, 1837-39. Óleo sobre tela: 73.7 x 61 cm. Smithsonian American Art Museum:
<<http://americanart.si.edu/exhibitions/online/catlin/>>

68. Kahn, Douglas (Foto): Túnica de hombre de algodón, ca.1900. Museum of Indian Arts and Culture: Museum of New Mexico, Santa Fe, Nuevo México.
69. Kahn, Douglas (Foto): Tapete navaho, 1880-1900, Museum of Indian Arts and Culture: Museum of New Mexico, Santa Fe, Nuevo México.
70. Kahn, Douglas (Foto): Cesto apache para agua,1900-1930 Museum of Indian Arts and Culture: Museum of New Mexico, Santa Fe, Nuevo México.
71. "A *Pueblo Legend*." *Biograph Bulletin*, August 29, 1912.
72. Moonay, James: *At the Loom*, 1892. Library of Congress, Prints and Photographs Division, Tucson Arizona: Indigena Fine Arts Publisher, 2000.
73. Curtis, Edward: *The Blanket Weaver*, 1905, Library of Congress, Prints and Photographs Division Tucson, Arizona: Historical Photo.
74. *María Flores* "vestida como india, mexicana y española" (s/f ya que la que está documentada es errónea y no se ha corregido):
The University of Arizona Library: Department of Archives and Manuscripts:
Ocampo Family Collection:
MP SPC 173:336: <<http://www.asu.edu/lib/archives/website/index.htm>>
(Acceso mayo 26, 2004)
75. *Young Wild West Missing*, (portada) *Wild West Weekly*, No.8, New York, December 12, 1902. Arizona Historical Society, Tucson, Arizona.
76. "The Conqueror." *Moving Picture World*, Vol.33, August 18, 1917, p.1039.
77. "Princess Red Wing." *The New York Dramatic Mirror*, May 1, 1912, p. 33.
78. *Mujer arando* s/f. Hacienda de Los Martínez, Taos, Nuevo México.
(Foto: Mauricio Salgado)
79. "The Song of the Wildwood Flute." *Biograph Bulletin*, November 21, 1910
80. "A Romance of the Western Hills." *Biograph Bulletin*, April 11, 1910. 1910
81. "The Chief's Daughter." *Biograph Bulletin*, April 10, 1911.
82. "Fate's Interception." *Biograph Bulletin*, April 8, 1912.
83. "The Red Girl." *Biograph Bulletin*, No. 170, September 15, 1908.
84. *Is This Gratitude? Ibidem*.

Capítulo 4

85. "The Bandit's Waterloo." *Biograph Bulletin*, No. 158, August 4, 1908.
86. "Lena and the Beaux." *Biograph Bulletin*, No. 106, September 12, 1907.
87. "The Servant Problem." *Moving Picture World*, January 9, 1915, p.185.
88. "A Lodging for the Night." *Biograph Bulletin*, May 9, 1912.
89. H.T. Cory, *Santa Clara Woman*, 1916, Santa Clara Pueblo, Nuevo México, (Englewood Colorado: Azusa Publishing, 1999).
90. Curtis, Edward S, *Girl and Jar*, "Póvi-Támu, San Ildefonso, 1905. Denver Public Library, Western History Department (Englewood Colorado: Azusa Publishing, 1999).
91. "The New Dress." *Biograph Bulletin*, May 15, 1911.
92. "The Dress of Lolita." *Reel Life*, November 5, 1913.
93. "Her Sacrifice." *Biograph Bulletin*, June 26, 1911.
94. "The Love of Conchita." *Reel Life*, Vol.III, No. 2, September 27, 1913, (portada).
95. "On the Night Stage." *The New York Dramatic Mirror*, April 7, 1915, p. 27.
96. *A Siren of Impulse*, *Biograph Bulletin* , March 4, 1912.1912
97. Fenecker, Josef: *Carmen*, 1918, Film Plakate aus der Weimarer Republik, Goethe-Institut, 1986.
98. "A Spanish Dilema." *Biograph Bulletin*, March 11, 1912. 1912
99. "The Rose of the Rancho." *The New York Dramatic Mirror*, November 25, 1914
100. *The Rose of Mexico*, The American Film Company, January 25, 1913; *Moving Picture World*, January 18, 1913, p. 300.
<<http://77.silentera.com/PSFL/data/R/Roseofmexico1914.html>>
(Acceso: enero 24, 2008)
101. "The Daughters of Senor Lopaz." *Moving Picture World*, 1912.
102. "José in the Meshes of Paquita's Net. Temptation Scene in "The Bells of Austi." *Reel Life*, Vol.III, No. 26, March 14, 1914, (portada).

103. *Observations of a Ranch Woman in New Mexico*, Nicholl, Edith [Ed.] Londres: MacMillan and Co.,; Nueva York: The MacMillan Company, 1898. The University of Arizona Library, Tucson, Arizona.

104. Aiken, Albert, W, *The Red Coyote or Lupah, The Flower of the Prairie*, New York: Beadle and Company, Publishers, 1869, portada. Fondo Reservado: Arizona Historical Society Library, Tucson, Arizona.

105. Dunton, W.H. s/t., 1909. 14-1/2 x 10-1/2 pulgadas.
Fondo Reservado, The University of Arizona Library, Tucson, Arizona.

106. *Cow Girls*, 1900
Ocampo Family Collection: The University of Arizona Library:
Departament of Archives and Manuscripts: MP SPC: 687:
<<http://www.asu.edu/lib/archives/website/ranching.htm>>
(Acceso enero 1, 2009)

107. Doubleday, Ralph Russell: *The Cow Girls*, 1921, Denver Public Library, Western History Department, (Tucson, Arizona: Historical Photo, 2005).

108." *King of the Wild West's Cattle-War.*" Rough Rider Weekly, No.70, New York: Street & Smith, 1905-1907: July 20, 1907. Fondo Reservado, Arizona Historical Society Library.

109 "The Craven." *The New York Dramatic Mirror*, April 1912

110 "Her Man." *Moving Picture World*, Vol.37, No. 11, September 14, 1918. 1918

Capítulo 5

111. "The Girl and the Outlaw." *Biograph Bulletin*, No. 168, September 8, 1908.

112. "The Death of the Mexican." Chandos, John Elleridge, "The Immortal Alamo." *Moving Picture Story Magazine*, Vol.I, No.5, June 1911, p.81.

113. *The Mexican Rebellion*, *Moving Picture World*, Vol. 19: January-March 1914, p.573.

114. *Mexican Curious*, 1890. Arizona Historical Society, Tucson, Arizona.

115. *The Rose of San Juan*, Vol. III, No. 13, December 13, 1913, p.20.

116. Sombrero rural. Hacienda Los Martínez, Taos, Nuevo México.
(Foto: Mauricio Salgado)

117. Sombrero de fieltro. Hacienda Los Martínez, Taos, Nuevo México.
(Foto: Mauricio Salgado)

118. Sombrero de fieltro. Hacienda Los Martínez, Taos, Nuevo México.
(Foto: Mauricio Salgado)
119. “*The Secret of the Dead.*” *Reel Life*, Vol.V, September-March 1914-1915, February 6, 1915, p.Four.
120. “*A Chance Meeting in Picturesque Old Mexico. The Fatal Black Bean.*” *Reel Life*, Vol.V, No. 23, February 20, 1915, (portada).
121. *The Mexican*, Cartel color, 1914. 104 x 70 cm., Goes Lith. Co., Chicago 1914.
Library of Congress.
122. Remington, Frederic: *A Mexican Vaquero*, c.1901. Se desconocen datos y ubicación actual de acuerdo a la última información (09-02- 2009) obtenida del Frederic Remington Museum. La imagen fue tomada de: *The American Cowboy*, Garden City, Nueva York: Doubleday & Company, 1973, p.17.
123. Remington, Frederic: *Mexican Indian Vaquero*, c. 1901. Se desconocen datos y ubicación actual de acuerdo a la última información (09-02- 2009) obtenida del Frederic Remington Museum. Imagen: *ibidem*, p. 39.
124. “*Her Brother.*” *The New York Dramatic Mirror*, June 9, 1912.
125. “*The Rattlesnake.*” *The New York Dramatic Mirror*, October 15, 1913, p. 32.
126. “*The Rattlesnake.*” *The New York Dramatic Mirror*, November 12, 1913.
127. “*Headin’ South.*” *Moving Picture World*, Vol.35, No.12, March 23,1918.
128. “*The Vaquero’s Vow.*” *Biograph Bulletin*, No. 179, October 16, 1908.
129. “*The Eavesdropper.*” *Biograph Bulletin*, May ?, 1909.
130. “*In the Days of Gold.*” *The New York Dramatic Mirror*, November 11, 1911.
131. Hacienda Los Martinez. Fachada Taos, Nuevo México.
(Foto: Mauricio Salgado)
132. “*The Ghost of the Hacienda.*” *Moving Picture World*, Vol. 17, Oct.-Nov., 1913, p. 1154.
133. “*The Two Sides.*” *Biograph Bulletin*, May 1,1911.
134. “*The Black Sheep.*” *Biograph Bulletin*, July 29, 1912.

135. Remington, Frederic, *American Cowboy*. De la serie de ocho pasteles: *A Bunch of Buckskins*. 1901. Imagen reproducida de Harold McCracken, *op. cit.*

136. *Rough Rider Roosevelt: "Theodore Roosevelt, in uniform, on horseback, facing left, holding sword"*, 1898.

(1 litografía a color): Library of Congress: <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3g02471>>

137. "**Theodore Roosevelt** on horseback jumping over fence", 1902.

(1 impresión fotográfica): Library of Congress : <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3a08054>

138. "**Theodore Roosevelt**, full-length portrait, standing alongside horse, facing left; wearing cowboy outfit", 1910.

(1 impresión fotográfica): Library of Congress <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph3b37486>>

139. "Head-and-shoulders portraits of William McKinley and **Theodore Roosevelt** and eagle with two U.S. flags", 1900.

(1 grabado):

Library of Congress: <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3b43032>>

140. "**Theodore Roosevelt**, Pres. U.S., full, standing, in buckskin, with rifle", 1902.

[(1 impresión fotográfica): 1885: cr. Jas. Suydam. La ficha técnica especifica que los datos proporcionados no se encuentran verificados]: Library of Congress:

< <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3a42048>>

141. Christy, Howard Chandler (1873-1952): Anuncio para *Scribner's Magazine*, c1898.

[1 cartel a color]: Library of Congress: <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3g05844>>

142. *Buffalo Bill* c.1882-1912: Barry, David F, "*Sioux chief Sitting Bull starred in Buffalo Bill's Wild West*", William Frederick Cody c.1872, óvalo al centro c.1888, recuadro inferior iz. C.1911; chaqueta y revólver con cachas de madre perla y la inscripción *Buffalo Bill* en el cuerpo; *Dime Novel: The Buffalo Bill Stories*, 1912. Fotografías del catálogo: *Legends of the west. A Collection of the U.S. Commemorative Stamps*. s/e, U.S. Postal Service, 1993. (collage: Mauricio Salgado)

143. *The Pierce Arrow*, 1912.

Fotografía del anuncio tomada de *All American Ads 1900-1919* [Ed. Jim Heimann] Koln, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio: Taschen GmbH, 2005.

Hemerografía

King of the Wild West Cattle War. Stellas Bour with the Rival Ranchers, Rough Rider Weekly, Nueva York: Street & Smith, No. 70, July 20, 1907.

La moda elegante. Periódico de señoras y señoritas, octubre-diciembre, 1880.

Le Petit Journal, Supplement Illustré, Dimanche 3 Mai 1908. No. 911.

Motography. The Motion Picture Trade Journal, Chicago: Published Weekly by Electricity Magazine Corporation, Vol. IX. No. 1 January 4, 1913, Vol. 19 January- June 1918.

Reel Life. A Weekly Magazine of Kinetic Drama and Literature, Nueva York: Publisher: Mutual Film Corporation, Vol. 3: No's. 2, 8, 9, 13, 15, 1913.

The Moving Picture World and View Photographer, Nueva York: Published by The World Photographic Publishing Company, 1907-1912.

The Moving Picture World, Nueva York: Chalmers Publishing Company, 1912-27.

The Moving Picture News, Nueva York: Published by The Cinematograph Publishing Company, 1911-1913.

The Motion Picture Story Magazine, Brooklyn, N.Y.: Published by The Vitagraph Company, 1911-1914.

The New York Dramatic Mirror, Nueva York: Published weekly: The Dramatic Mirror Company by The Williams Printing Company, 1910-1915.

The Nickelodeon, Chicago: Electricity Magazine Corporation, 1909-1910.

The Photo Play Magazine, Chicago: The Photoplay Magazine Publishing Co., 1912-1914.

Artículos

En fuentes directas:

"A Cine Tour Through Mexico." *Moving Picture News*, Vol.IV, No. 6, February 11, 1911: 8-10.

Austin, Mary, "The Dramatic Value of Indian Life." *New York Dramatic Mirror*, March 29, 1911: s/p

"Films are Photographs after all." *The Nickelodeon*, Vol.IV, No. 10: 274.

Barret, A.L. "Moving Picture and Their Audiences." *Moving Picture News*, Vol.IV, No. 37, September 16, 1911: 8-9.

"Bull Fight in Nuevo Laredo", *Moving Picture News*, Vol.V, No. 22 June 1, 1912: 27.

Cook, Laurence F., "Advertising the Picture Show." *The Nickelodeon*, Vol. IV, No.4, August 15, 1910: 91-94.

_____ "Picture Theater Advertising." *The Nickelodeon*, Vol.IV. Chicago, No.4, August 15, 1910 s/p.

Delman, Charles, "In Defense of the Moving Picture Show." *Moving Picture News*, Vol.IV, No.36, September 9, 1911: 9.

Furniss, Harry, "The Poster a Pose." *Motography*, Vol.IX, No.1, January 4, 1913: 7-8.

Harrison, Louis R. "Romance and Idealism." *The Moving Picture World*, Vol. 18, Oct.-Dec., 1913: 1521.

Hulfish, David S., "Art in Moving Pictures." *The Nickelodeon*, May, 1909: 139.

MacDonald, Margaret I., "The Moving Picture as a Work of Art." *Moving Picture News*, Vol.IV, No.39, 1911: 12.

_____ "Moving Pictures in the Year 2000." en *Moving Picture News*, Vol.IV, No.39, 1911: 7-8.

_____ "The Terpsichorean Art for the Motion Pictures." *Moving Picture News*, Vol.IV, No. 37, September 16, 1911: 11.

"Motion Picture Distributing and Sales Co. A Unique Institution in the History of Commercial Concerns." *Moving Picture News*, Vol. IV, No. 15, April 15, 1911: 25.

"Moving Picture Making an Art." *Moving Picture World*.

"Newsky Items from El Cajon Valley." en *Moving Picture News*, Vol. IV. No.29, September 30, 1911: 28.

"No Sex Problems on the Screen." en *MPW*, Vol. 18, October-December, 1913: 1520.

"Posters." *The Nickelodeon*, Vol.IV, No. 10: .274.

"Public Opinion as a Moral Censor." Editorial, *Moving Picture World*, Vol. I., May 10, 1907: 147.

"Teach Morals by Moving Pictures" *Moving Picture News*, Vol.I No.2, January, 1912:

"Moving Pictures and Narrow Minded- Prejudices" *Moving Picture News*, Vol. IV, No.36, September 9, 1911: 8-9.

"The Moving Picture as a Moralizer." Editorial,

"The Psychology of the Moving picture." *Moving Picture News*, Vol.V, No.23, June 8, 1912: 7-8.

"Trade Notes." *Moving Picture World*, Vol.1, No.12, May 25, 1907: 182-183.

En fuentes secundarias:

Aguilar, Arturo, "*Ni China ni poblana*", *Reforma*, Sección Cultural, 13 de mayo, 2003: 2C.

Belting, Hans *The Invisible Icon and The Icon of the Invisible*, Coloquio de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México D.F., marzo 11-14, 2002.

Brading, David, *La patria criolla y la Compañía de Jesús en Los Colegios jesuitas en la Nueva España*, *Artes de México*, Revista Libro, Núm.58, México, 2001.

Girard, Luce, *Orígenes de la enseñanza jesuítica*, *Colegios Jesuitas*, *Artes de México*, Núm. 58, 2001.

Gillman, Sn, "*Otra vez Caliban/Encore Caliban: Adaptation, Translation.*" *Americas Studies*, Advance Access Publication February 19, 2008, Published by Oxford University Press. Acceso permitido por la Universidad Iberoamericana:

<http://muse.uq.edu.au/journals/american_literay_history/toc/ah20.1.html>

Gilpin, Clark W., *Church History*, Vol.64, No.2: 320, Published by Cambridge University Press, bajo permiso de American Society of Church History (Jun., 1995) acceso proporcionado por Universidad Iberoamericana:

<<http://www.jstor.org/stable/3167958>>

Goodlad, Lauren M.E., *Can the Antipodean Speak?* Advance Access Publication November 27, 2007, Published by Oxford University Press. Acceso proporcionado por la Universidad Iberoamericana: <http://muse.uq.edu.au/journals/american_literary_history/toc/ah20.1goodlad.html>

Hollingsworth, Charles M., "The So-Called Progressive Movement: It's Real Nature, Causes and Significance" en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol.43: 32-48 (Sept., 1912), acceso a JSTOR por Universidad Iberoamericana: <<http://www.jstor.org/stable/stable/1012538>>

Jay, Gregory S., "White Man's Book no Good": D.W. Griffith an the American Indian, *Cinema Journal* 39, No. 4, Summer 2000: 3-26.

Kateb, George, *Walt Whitman, and the Culture of Democracy* en *Political Theory*, Vol.18, No. 4: 545-571, (Nov., 1990), Acceso proporcionado por la Universidad Iberoamericana: <<http://www.jstor.org/stable/191541>>

León, Portilla Miguel, "Baja California: geografía de la esperanza." *Misiones jesuitas, Artes de México*, Edición Especial, Revista Libro Núm. 65, México, 2003.

Lerner, Jesse, "Charles Fletcher Lummis en Chihuahua." *Alquimia*, Núm. 22, septiembre-diciembre, 2004.

Lynn, Kenneth S., "The Torment of Griffith." *The American Scholar*, 2001 59(2): 255-264. Historical Period: 1910'S (AN: A000320549.01) Permiso proporcionado por la Universidad Iberoamericana: <<http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=9&sid=e6016818-143>> (Acceso junio 21, 2004)

MacPhail, Scott, "Lyric Nationalism: Whitman, American Studies, and the New Criticism." *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 44. No.2, Summer 200:133-159, University of Texas Press, acceso permitido por Universidad Iberoamericana: <<http://ejournals.ebsco.com/direct.>>

Montes, Catalina, "El despertar del sueño americano reflejado en la literatura." *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, coordinador María José Álvarez, Coloquio Universidad de León, León: España,1993.

Mora, Carl J. "Introduction, Feminine Images in Mexican Cinema. The Family Melodrama." *Studies in Latin American Popular Culture*, Berkeley: University of California),1985.

Musser, Charles, "Historiographic Method and the Study of Early Cinema." *Cinema Journal* 44 No. 1, Fall 2004, pp.101-107, Acceso proporcionado por la

Universidad Iberoamericana: <http://www.jstor.org/stable/361175>

Pfeiffer, Heinrich, "*Los jesuitas: arte y espiritualidad.*" *Colegios Jesuitas Artes de México*, Núm.58, México, 2001.

Polzer, Charles W., "*Misiones en el Noroeste de México.*" *Misiones jesuitas, Artes de México*, edición Especial, Revista Libro Núm.65, México, 2003.

Reyes, Aurelio de los, "*With Villa North of the Border Location*" en *Performing Arts*, Washington, D.C.: The Library of Congress Annual, 1987.

Robinson, Cedric J., "*In the Year 1915: D.W. Griffith and the Whitening America.*" *Social Identities*, Volume 3, Number 2: 164, 1997.

Rondinone, Troy, "*The Civil War and the Meaning of Labor Conflict in the Late nineteenth Century.*" *American Quarterly* 59.2 (2007): 397-419 Acceso proporcionado por la Universidad Iberoamericana a The American Studies Association.

<http://muse.uq.edu.au/journals/american_quarterly/vo59/59.2rondinone.pdf>

Samuels, Shirley, "*Women, Blood, and Contract.*" Advance Access Publication December 16, 2007, Published by Oxford University Press, Acceso permitido por la Universidad Iberoamericana:

<http://muse.jhu.edu/journals/american_literary_history/vo20/20.1samuels.pdf>

Schoolman, *Emerson's Doctrine of Hatred*, en *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Vol.63, Number 2, Summer 2007, pp. 1-26 Acceso permitido por la Universidad Iberoamericana:

<http://jhu.edu/journals/arizona_quarterly_a_journal_of_american_literature_culture_and_theory/v63/63.2scholman.pdf>

Small, Albion W. "*The Meaning of Sociology*" en *The American Journal of Sociology*, Vol.4, No.1 (Jul., 1908), pp.1-14, The University of Chicago Press, Acceso a JSTOR proporcionado por Universidad Iberoamericana:

<<http://www.jstor.org/stable/2762757>>

Turner, Frederick J. "*Social Forces in American History*" en *The American Historical Review*, Vol.16, No.2 (Jan., 1911): 217-233, American Historical Association, acceso a JSTOR proporcionado por Universidad Iberoamericana: <<http://www.jstor.org/stable/1862991>>

Ugalde, Alejandro, "Cultural Propaganda and Art Diplomacy in the aftermath of the Mexican Revolution and World War I, 1917-1930.": 20-89. Tesis doctoral: "The presence of Mexican Art in New York between the World Wars", Nueva York: Columbia University, 2003.

Bibliografía

Catálogos

60 Great Cowboy Movie Posters, (images from the Hershenson-Ellen Archive), West Plains: Bruce Hershenson, 2003.

100 Years of Filmmaking in New Mexico 1898-1998, -A Joined Project of New Mexico Magazine a Division of the New Mexico Department of Tourism, and the New Mexico Film Office [Editor, J. Bowman] Albuquerque, 1998.

A Separate Cinema, Fifty Years of Black Cast Posters, John Kirsh & Eduard Mapp, Strauss and Giroux, New York, 1992.

An Index to Short and Feature Film Reviews in the Moving Picture World, The Early Years 1907-1915, [compiled by Annette M.D'Agostino] Bibliographies and Indexes in the Performing Arts No.20, West Port, Conn.: Greenwood Press, 1995.

All American Ads 1900-1919 [Ed. Jim Heimann] Koln, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio: Taschen GmbH, 2005.

American Film Institute Catalog of Motion Pictures produced in the United States Ethnicity in American Feature Films 1911-1960 [Alan Gevisor Editor], film beginnings, 1893-1910: pt.1. Film entries. pt.2. Index -- v.F1. pt.1. Feature films, 1911-1920, film entries. pt.2. Feature films, 1911-1920, credit & subject indexes (2 v.) -- v.F2. pt.1. Feature films, 1921-1930. pt.2. Feature films, 1921-1930 credit & subject indexes (2 v.) -- v.F3. Feature films, 1931-1940. pt.1. Film entries, A-L. pt.2. Film entries, M-Z. pt.3. Indexes (3 v.) -- v.F4. Feature films, 1941-1950. pt.1. Film entries, A-L. pt.2. Film entries, M-Z. pt.3. Indexes (3 v.) -- v.F6. pt.1. Feature films, 1961-1970. pt.2. Feature films, 1961-1970, indexes (2 v.), Berkeley : University of California Press, 1997.

An Index to Short and feature Film Reviews in the Moving Picture World. The Early Years 1907-1915, [Dagostino Annette N.], *Bibliographies and Indexes in the Performing Arts*, Number 20, Greenwood Press, 1995.

Art & Design in Europe and America 1800-1900, Londres: Victoria and Albert Museum, 1987.

Before Hollywood. Turn of the Century Film from American Archives [Guest Curators Jay Leyda, Department of Cinema Studies, New York University; Charles Musser, Thomas A. Edison Papers at Rutgers University] A film exhibition organized by the American Federation of Arts, Nueva York: The American Federation of Arts, 1986.

Biograph Bulletins 1896-1908 [Kemp R. Never] Los Angeles, California: Locare Research Group, 1971.

Biograph Bulletins 1908-1912, Nueva York: Octagon Books, 1973.

Daughters of the Desert: Women Anthropologists and the Native American Southwest 1880-1980. An Illustrated Catalogue, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.

Edward S. Curtis, *Native American Women*, Library of Congress. Pomegranate Catalog No. A64, Ronhert Park, CA: Pomegranate Co.

Encounters with Modern Art, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art. 1997.

Josef Fennecker 1895-1956, Film Plakate aus der Weimarer Republik, Goethe-Institut, 1986.

Legends of the west. A Collection of the U.S. Commemorative Stamps. s/e, U.S. Postal Service, 1993.

Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional, Madrid, 2002.

Motion Picture Pioneer. The Selig Polyscope, Barnes and Company Inc., 1973.

Pueblo Pottery of New México Indians, Santa Fe, Nuevo México: Museum of New México Press, Guide Book, 1977.

Miller, Skip, K., "La Hacienda de los Martinez. A Brief History" Taos, NM: Taos Historic Museums, s/f.

The George Kleine Collection of Early Motion Pictures in the Library of Congress. [Prepared by Rita Holowitz & Daniel Henson] Washington, D.C.: Library of Congress, 1980.

The Kinematograph, Londres, 1911.

The Power of the Poster [Margaret Timmers], Londres: V&A Publications, 1998.

The Saturday Evening Post Treasury, Selected from the Complete Files by Roger Butterfield and the editors of *The Saturday Evening Post*, Nueva York: Simon and Schuster, 1954.

The Spencer Collection of American Art, [An Exhibition of Works for sale] Nueva York: Spanierman Gallery, June 13-29, 1990.

¡Vivan las fiestas! [Donna Pierce Editor] Santa Fe, Nuevo México: Museum of New México Press, 1985.

Werbung und Design im Aufbruch des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1999/2003.

Bibliografía general

A History of Private Life, From the Fires of Revolution to the Great War, [Michelle Perrot, Editor] Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.

Adams, Clinton, *Printing in New Mexico 1880-1990*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.

Adorno, Teodoro, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, 2001 (Libro electrónico Universidad Iberoamericana).

_____, *El arte en la sociedad industrial*, Editorial Rodolfo Alonso, Argentina, 1973.

Aiken, Albert, W, *The Red Coyote or Lupah, The Flower of the Prairie*, New York: Beadle and Company, Publishers, 1869. (Fondo Reservado Arizona Historical Society Library).

American Forum Speeches on Historic Issues, 1788-1900, Ernest J. Wraga, [Ed], Seattle, Washington: University of Washington Press, 1960.

Aristóteles, *El arte poética*, Col. Austral No. 803, México: Espasa Calpe Mexicana, 1981.

Auiler, Dan, *Vertigo*, New York: St. Martin's Press, 1998.

Azara Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Bannon, John Francis, *The Spanish Borderlands Frontier 1513-1821*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1990.
_____, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 2006.

- Benito, A. Mariano, *La historia como mito cultural. Ensayo cuyo motivo es una historia que nunca existió*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2004.
- Berger, René, *Arte y comunicación*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Bernardi, Daniel, Editor, *The Birth of Whiteness. Race and Emergence of U.S. Cinema*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.
- Botkin, B.A. (Editor) *A Treasury of American Folklore*, New York.: Crown Publishers, 1944.
- Bowser, Eileen, *The Transformation of the Cinema (1907-1915), History of the American Cinema*, Vol. 2, Berkeley y Los Angeles California: University of California Press, Londres : University of California Press, Ltd, 1994.
- Bresson, Luc. *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid: ABADABA Editores, 2005.
- Brooks, James F., *Captives & Cousins. Slavery, Kinship, and Community in the Southern Borderlands*, Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press, 2002.
- Brown, Dee, *Native American Literature*, Upper Saddle, Nueva Jersey: Prentice Hall, 2000.
- Brownlow, Kevin *Mary Pickford Rediscovered*, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Nueva York: Harry N. Abrams, 1999.
- _____, *The War, The West and The Wilderness*, New York: Random House, 1979.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Caleton, L.C. Captain, *Turkey- Foot, or The Chief's Revenge* Beadle's Frontier Series No. 76, Cleveland, Ohio: The Arthur WestBrook Company, 1909.
- Carrillo, Abelardo, *El traje en la Nueva España*, México: Instituto Nacional de Anropología e Historia, 1959.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- _____, *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Cohan Scherer, Joanna, *Indians. Contemporary Photographs of North American Life 1847-1929*, Londres: Octopus Books, 1974.

- Concise Anthology of American Literature*, General Editor George McMichael, Advisory Editors: Frederick Crews, Leo Marks, McMillan Publishing Company, 1985.
- Cook, S.F., *Spanish Revival Architecture*, Atglen, Pennsylvania: Shiffer Publishing, 2005.
- Cousins, Mark, *The Story of Film*, BCA, Londres: Pavilion Books, 2004.
- Curtis, Edward, *Visions of a Vanishing Race*, Nueva York: American Legacy Press, 1976.
- Charbonneau-Lassay, L. *El bestiario de Cristo, El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Vol.I, Barcelona: Sophia perennis, 1997.
- Chartier Roger, *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.
- Chambers, John Whiteclay, *The Tyranny of Change: America in the Progressive Era, 1900-1917*, Nueva York: St. Martin Press, 1980.
- Davis, Ronald, L., *A History of Opera in the American Southwest*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1965.
- DeMille, Cecil B., *The Autobiography of...*, London: W.H. Allen, 1960.
- Draguet, Michel, *Chronologie de l'art du XXe. Siècle*, Paris: Flammarion, 1997.
- Duncan, Alastair, *American Art Deco*, Nueva York: Thames and Hudson, 1999.
- Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, Milán: Lumen, 2006.
- Ettinger, Catherine, "Las misiones franciscanas de la Alta California. Arquitectura de la última etapa de la Evangelización novohispana", tesis de Doctorado, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 2001.
- Fisher, Nora, *Rio Grande Textiles*, Museum of International Folk Art, Santa Fe: Nuevo Mexico Press, 1979.
- Folklore from the Working Folk America. From the Leading Journals and Archives of Folkore* [Tristram Potter, Editor] Nueva York: Anchor Press/Double Day, 1973.
- Foot, Cheryl J., *Women of the New Mexico Frontier 1846-1912*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005.

- Fowler, Don D. *A Laboratory for Anthropology, Science and Romanticism in the American Southwest, 1846-1930*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.
- Franklin, Joe, *Classics of the Silent Screen. A Pictorial treasure*, New York: The Citadel Press, 1959.
- Freidel, Frank, *Los Estados Unidos en el siglo XX*, México: Editorial Novaro, 1964.
- Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.
- Friedman, Lester D. Editor, *Unspeakable Images. Ethnicity and The American Cinema*, University of Illinois Press, 1991.
- Gallo, Max, *I Manifesti. Nella Storia e nel Costume*, Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1989.
- García, Riera Emilio, *México visto por el cine extranjero*, No.2: 1906-1940, Guadalajara:Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas-Ediciones ERA, 1987.
- García, T. Mario, *Mexican-Americans: Leadership, Ideology and Identity*, NewHeaven: Yale University Press, 1989.
- Gombrich, E.H., *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Madrid: Alianza, 1992.
 _____, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid: Editorial Debate, 1992.
 _____, *Norma y forma*, Madrid: Alianza Editorial, 1985.
 _____, *The Story of Art*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.
- Gómez, Camacho María Alejandra, "Hacia un análisis de la adaptación televisiva (De la literatura al cine y a la televisión)" tesis de Licenciatura, Departamento de Comunicación, México: Universidad Iberoamericana, 1987.
- Grey, Herman, *American Indian Love Stories. Traditional Love stories of Love & Romance from Tribes across America*. Santa Fe, Nuevo México: Clear Light Publishing, 2003.
- Grosclose, Barbara, *Nineteenth-Century American Art*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Guggenheim, Peggy, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, Londres: Andre Deutsch, 1999.

- Hauser, Arnold, *Historia social del arte y la literatura. Desde el Rococó hasta la época del cine*, Debate, 1988.
- Henderson, Robert M., *D.W. Griffith. The Years at Biograph*, New York: Farrar Straus and Giroux, 1970.
- Henry, Jay C. *Architecture in Texas 1845-1945*, Austin: University of Texas Press, 1993.
- Hiley, Michael, *Victorian Working Women: Portraits from Life*, Boston: David R. Godine 1980.
- Historia de la vida privada*, Tomo 4 [Perrot, Michelle] Madrid: Taurus, 2001.
- Historia de las mujeres en Occidente*, Tomos 3 y 4 [Duby, George; Perrot, Michelle] Barcelona-México: Taurus, 1991-1993.
- Historia General de México*, obra preparada por el Centro de Estudios Históricos, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000.
- Hofmann, Werner, *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*, Barcelona: Ediciones Península, 1995.
- House, Kay S., *Reality and Myth in American Literature*, Greenwich, Conn.: A Fawcett Premier Book, 1966.
- Howley, Walter A. *The Early Days of Santa Barbara*, Santa Barbara, CA: Santa Barbara Heritage, 1987.
- Ianni, Octavio, *Enigmas de la modernidad*, México: Siglo XXI Editores, 2000.
- Jackson, Helen Hunt, *Ramona* (traducción al Español de José Martí), La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- James, J.L. *Rugs & Posts, The Story of Navajo Weaving and Indian Trading*, West Chester, Pensilvania: Scriber Publishing Co, 1988.
- Jones, Daryl, *The Dime Novel Western*, Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1978.
- Karolevitz, Robert F., *Newspapering in the Old West. A Pictorial History of Journalism and Printing in the Frontier*, Nueva York: Bonanza Books, 1965.
- Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge: Harvard University Press, 1983.

- Kolonitz, Paula, *Un viaje a México en 1864*, México: Sepsetentas 291, 1976.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, México: Editorial Vuelta, 1987.
- Lee Tañer, Clara, *Indian Baskets of the Southwest*, Tucson: The University of Arizona Press, 1983.
- Lefkowitz, Mary R., *Women's Life in Greece and Rome*, Baltimore: Johns Hopkins University, 1982.
- Leidenberger, George, *Chicago's Progressive Alliance. Labor and the Bid for Public Streetcars*, DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 2006.
- McCracken, Harold, *The American Cowboy*, Garden City, Nueva York: Doubleday & Company, 1973.
- Maynard, A. Richard, [compiled by] *The American West on Film: Myth and Reality*, Hayden Film Attitudes and Issues Series, Rochelle Park, NJ: Hayden Book Company, 1974.
- Miller, Randall M. Editor, *The Kaleidoscope Lens. How Hollywood Views Ethnic Groups*, Englewood, NJ.: Ozer Publisher, 1980.
- Mix, Paul E. *The Life and Legend of Tom Mix*, South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company: Londres: Thomas Yoseloff Ltd, 1972.
- Morgado, J. Martin, *Junípero Serra. A Pictorial Biography*, Monterey, California: Siempre Adelante Publishing, 1991.
- Moyano Pahissa, Ángela, *La resistencia de las Californias a la invasión norteamericana (1846-1848)* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Musser, Charles, *The Emergence of Cinema: The American screen to 1907* (Nueva York: Maxwell Macmillan International, 1990.
- Naef, Weston J. *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, Buffalo: Albright-knox Art Gallery, Boston: New York Graphic Society, 1975.
- Noriega, Chon A. Editor, *Chicanos and Film, Essays in Chicano Representation and Resistance*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Noyes, Stanley, *Comanches in the New West, 1895-1908, Historic Photographs*, Austin: University of Texas Press, 1999.

- Ortiz, Gaitán Julieta, *Las imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza, 1982.
- Pettit G. Arthur, *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station: Texas A&M University Press, 1980.
- Praz Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Ramírez, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine. Hollywood la Edad de Oro*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Ramsaye, Terry, *Million and One Nights. A History of the Motion Picture through 1925*, New York: Simon & Schuster, Inc., 1986.
- Remington, Frederic, *... Own West*, Nueva York: Dial, 1960.
- Reyes Alfonso, *Crítica en la Edad Ateniense*, Obras Completas, Tomo XIII, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____, *El Deslinde*, Obras Completas, Tomo XV, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996.
- Reynolds, Larry J. and Hutner Gordon, Editors, *National Imagineries, American Identities. The Cultural Work of American Iconography*, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2000.
- Richard, Alfred Charles, *Censorship and Hollywood's Hispanic Image: an interpretive filmography, 1936-1955*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994.
- _____, *The Hispanic Image on the Silver Screen: an interpretive filmography from silents into sound, 1898-1935*, Nueva York: Greenwood Press, 1992.
- Riding, Alan, *Distant Neighbors. A Portrait of the Mexicans*, New York: Hill & Wong, 1976.
- Rudel, Jean, Dir. *Les Techniques de l'art*, Paris: Flammarion, 1999.
- Ruiz, Luis Enrique, *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*, Bilbao : Ediciones Mensajero, 2000.

- Ruxton, George F., *Life in the Far West*, (Edinburg and London: William Blackwood and Sons 1849) Reprinted by Alexandria, Virginia: Time-Life Books Classics of the Old West, 1983.
- Saragoza, Alex M., *Mexican Cinema in Cold War America 1940-1958. An Inquiry into Interface Between Mexico and Mexicans in the United States*, Berkeley, California.: Chicano Studies Library Publications, 1983.
- Scharf, Aaron, *Art and Photography*, New York: Penguin Books, 1986.
- Schultz, Uwe, *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Schulze Schneider, Ingrid, *El poder de la propaganda en las guerras del siglo XIX*, Madrid: Arco Libros, S.L., 2001.
- Serra Cary, Diana, *The Hollywood Posse. The Story of a Gallant Band of Horsemen Who Made Movie History*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1975.
- Snodgrass, Mary Ellen, *Enciclopedia of Frontier Literature*, Santa Barbara, California: ABC-CLIO Literary_Companion, 1997.
- Solé, Guillermina, "La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano", tesis de Doctorado en proceso, Posgrado de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Stam, Robert, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London and New York: Routledge, 1992.
- Taylor, T., *New Mexican Furniture 1600-1940. The Origins Survival and Revival of Furniture Making in the Hispanic Southwest*, Santa Fe, NM: Museum of New Mexico Press, 1987.
- Taft, Robert, *Photography and the American Scene. A Social History, 1839-1889*, New York: Dover Publications, 1938.
- Tenorio, Trillo Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México: Fondo de Cultura económica, 1998.
- The Annals of America*, [William Benton, Publisher] Vols. 6-9, Chicago Londres Toronto: Encyclopedia Britannica, INC., 1968.
- The California Missions. A Pictorial History*, Menlo Park, California: Lane Publishing Company, 1989.

The Griffith Project [General Editor Paolo Cherchi I, Assistant Editor Cynthia Rowell] Vol. I (Films Produced in 1907-1908), Vol. II (Films produced in January-June 1909), Vol. III (Films Produced in July-December 1909), Vol. IV (Films produced in 1910), Copyright Le Giornate del Cinema Muto 2000, Vol. V (Films produced in 1911), 2001, Vol. VI (Films produced in 1912), 2002. Vol. VII (Films produced in 1913), 2003, Bfi Publishing Le Giornate del Cinema Muto, By British Film Institute, Londres: Palgrave-Macmillan, 1998-2002.

Tocqueville, Alexis de, *La democracia en América*, Madrid: Aguilar, 1989.

Turner, Frederick Jackson, *The Frontier in American History*, Nueva York: Harry Hall, 1921.

Tuttle, William M., *Race Riot: Chicago in the Red Summer of 1919*, Urbana: University of Illinois Press, 1996.

Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen, prensa y cine*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1983.

Weber, David J., *La frontera norte de México, 1821-1846*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____, *La frontera española en América del Norte*, México: FCE, 2000.

_____, *Myth and History of the Spanic Southwest*, Albuquerque: University of New México Press, 1987.

Welling, William, *Photography in America: The Formative Years 1839-1900. A Documentary History*, Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1978.

Wieviorka Michel, *El espacio del racismo*, Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

Wittkower, Rudolf, *La escultura procesos y principios*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Zorrilla, Luis G., *Monumentación de la frontera norte en el siglo XIX*, Archivo Histórico Diplomático Mexicano, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1981.

Referencias electrónicas :

Los siguientes sitios consultados son de dominio público y no requieren permiso especial para su acceso:

Academy of Motion Picture Arts and Sciences

Margaret Herrick Library:

Arizona (2) Augustus Thomas; 1913:

System number: POST-04361

System Number: POST-09090

Location: Poster Collection:

<<http://www.oscars.org/mhl/about.htm/>>

(Acceso septiembre 28, 2003)

Acta Mann (1910):

<<http://www.fav.edu/~tunk/courses/conlaw//mann.html>>

Amarillo Museum of Art.

<http://www.amarilloart.org/images/resource/plate9_the_fall_of_alamo.jp>

(Acceso marzo 25, 2006)

American Film Company:

The Trail of the Lost Chord:

<http://db.oic.id.uscb.edu.8090/4DACTION/www_ShowFilmDetail?filmID=699>

(Acceso enero 24, 2008)

American Film Institute

<http://www.afi.com/>

(Acceso mayo 04, 2006)

Arizona America's Greatest Play, carteles de *Arizona* (teatro):

<<http://www.rainfall.com/posters/theatrical/2181.htm>>

(Acceso

Arizona Historical Society:

<<http://lista.azhist.arizona.edu>>

(Acceso marzo 15, 2004)

Arizona State Museum Library

Photographic Collections

<<http://www.statemuseum.arizona.edu/badndp/>>

(Acceso Marzo 15, 2004)

Bancroft Library

<<http://bancroft.berkeley.edu/>>

(Acceso septiembre 25, 2006)

Frederick Remington Art Museum

<<http://www.frederickremington.org/>>

<http://www.frederickremington.org/notable.html>

(Acceso junio 17, 2004)

Harvard University Art Museums. On Line Resources for Research:
<<http://www.artmuseums.harvard.edu/researchcenters/onlineResourcesForResearch.html>>
(Acceso abril 21, 2008)

Imbert, Patrick, Ensayos
<<http://www.ensayistas.org/teoria/debates/imberty2.htm>>
<http://www.canada.uottawa.ca/en/cdn_e/imberty.htm>

Library of Congress:

Bill of Rights:
<<http://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/billofrights.html>>
(Acceso octubre 9, 2008)

P&P On Line Catalog Prints and Photographs:

"Miner's Foundry and the Shot Tower, First Street San Francisco"
"Mexican Mine, Virginia City"
<<http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query>
(Acceso Diciembre 11, 2003)

"Lyman H. Howe's New Marvels in Moving Pictures" Lithograph by Courier Litho
Co. Chromolithograph, 1898.
"Infantry Attack during the Spanish American War 1898" (portrait of Howe)
Library of Congress: <<http://www.loc.gov/rr/print/list/picamer/paExWest.html>>
(Acceso marzo 12, 2007)

Roosevelt, Theodore (fotografías incluidas en el capítulo 5):
*"Head-and-shoulders portraits of William McKinley and Theodore Roosevelt
and eagle with two U.S. flags"*, 1900.
Library of Congress: <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3b43032>>

Howard Chandler Christy: Anuncio para *Scribner's Magazine*, c1898.
Library of Congress: <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3g05844>>

*"Rough Rider Roosevelt: Theodore Roosevelt, in uniform, on horseback, facing
left, holding sword"*, 1898. Library of Congress:
<<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3g02471>>

"Theodore Roosevelt on horseback jumping over fence", 1902.
Library of Congress : <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3a08054>>

*"Theodore Roosevelt, full-length portrait, standing alongside horse, facing left;
wearing cowboy outfit"*, 1910.
Library of Congress: <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph3b37486>>

"*Theodore Roosevelt, Pres. U.S., full, standing, in buckskin, with rifle*", 1902.
Library of Congress: < <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3a42048>>

Roosevelt's Rough Riders at Drill, 1898.
Library of Congress: < <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.0318>>
(Acceso a toda la serie: noviembre 24, 2008)

The Nineteenth Century in Print:

United States Magazine and Democratic Review: Library of Congress:
<[Http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/?ncpsbib:.1/tempammem_Nthhd::](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/?ncpsbib:.1/tempammem_Nthhd::)>

Metropolitan Museum of Art
<<http://www.metmuseum.org/special/Hassam/hasam>>

National Gallery of Art
<<http://www.nga.gov/>>

New York Historical Society
<<http://www.nyhistory.org/>>

Philadelphia Museum of Art
<<http://www.philamuseum.org/>>

Ramon Casas *i el Cartellisme*
<[http:// ramoncasas/obra/cartells/cartells.htm/](http://ramoncasas/obra/cartells/cartells.htm/)>

Richard Prince
<<http://www.richardprinceart.com/photographs.html>>
(Acceso enero 10, 2008)

Roosevelt, Theodore, *The Rough Riders*, New York: Charles Scribner's, 1899:
<<http://www.bartleby.com/51/5html>>

Silent Era Films: <<http://.silentera.com/PSFL/data/R/Roseofsanjuan1913.html>>
<<http://77.silentera.com/PSFL/data/R/RoseoftheRancho1914.html>>
(Acceso: enero 24, 2008)

Smithsonian American Art Museum: <<http://americanart.si.edu> >
(Acceso mayo 26, 2004)

The University of Arizona Library:
Department of Archives and Manuscripts:

Arizona Labor and Mining History:
<[http://www.asu.edu/lib/archives/exhibits.htm./](http://www.asu.edu/lib/archives/exhibits.htm/)>

"*Cowgirls*", 1900.
Ocampo Family Collection:
MP SPC: 687
<http://www.asu.edu/lib/archives/website/ranching.htm>
(Acceso enero 1, 2009)

"*Maria Flores*":
Ocampo Family Collection:
MP SPC 173:336
<<http://www.asu.edu/lib/archives/website/index.htm>>
(Acceso mayo 26, 2004)

The British Library
<<http://www.bl.uk/collections/wider/subguides/amerlit/periods.html>>
<<http://www.bl.uk/catalogues/photographs/>>

The House of Beadle and Adams: The Story of a Vanished Literature [by Albert
Johannsen]
Digitization Project.
A project of the Northern Illinois University Libraries:
<<http://www.ulib.niu.edu/badndp/index.html>>
(Acceso agosto 12, 2002).

Uncle's Tom Cabin & American Culture:
<<http://www.iath.virginia.edu/utc/>>
(Acceso diciembre 5, 2008)

University of Cincinnati
Archives & Rare Books
Plate 271, Caitlin, George:
http://www.archives.uc.edu/exhibits/catlin/catweb_page2.html
(Acceso mayo 26, 2004)

White Slave Traffic Documents:
<<http://womhist.binhamton.dex.html>>
(Acceso febrero 15, 2006)

Otras fuentes:

Treasures III: Social Issues in American Film, 1900-1934/ Produced by The
National Film Preservation Foundation 2007; curator, Scott Simon; music
curator, Martín Marks.
4 videodiscs (738min.) sd., b&w and col.; 4 ¾ in. viewing copy + 1 book.
DVD playable worldwide. (facilitadas por el Dr. Aurelio de los Reyes)