

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



MÉXICO-AMERICANOS,
CUBANO-AMERICANOS Y
PUERTORRIQUEÑOS EN EL
CINE ESTADOUNIDENSE
CONTEMPORÁNEO. (1981-2001)

Tesis que para obtener el Título de;
LICENCIADA EN HISTORIA
presenta:
Xochitl Alejandra Munguía García



Asesora: Dra. María Estela Báez-Villaseñor Moreno

Ciudad Universitaria, Junio 2007





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

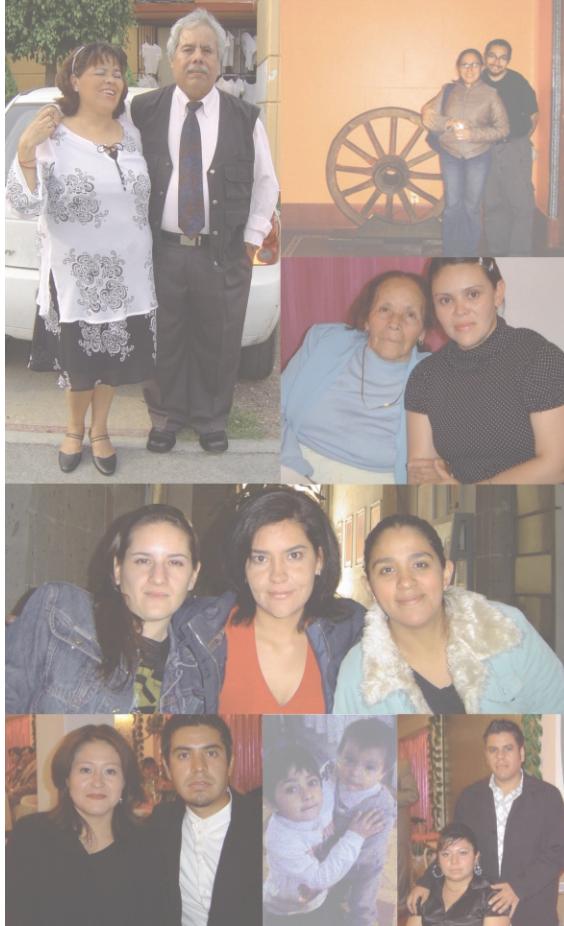
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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.



A Jonathan...



Gracias. . .

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO UNO	
CINE Y SOCIEDAD	
1.1 El cine, una apreciación histórica.	19
1.2 Contexto histórico (política, sociedad y economía) en el periodo 1981-2001.	29
1.3 Características y tendencias del cine estadounidense en las décadas de 1980 y 1990.	44
CAPÍTULO DOS	
LOS LATINOS EN ESTADOS UNIDOS	
2.1 Recorrido histórico y aspectos principales de los Latinos en los Estados Unidos.	55
2.2 Los Latinos y la economía.	66
2.3 Los Latinos y el cine.	69
2.4 La Identidad Latina.	80
CAPÍTULO TRES	
LUZ EN LA OSCURIDAD: UN VISTAZO A LOS TRES GRANDES A TRAVÉS DE LA PANTALLA	
3.1 La migración ¿un movimiento natural?	83
3.2 Las historias.	87
3.3 La temporalidad.	105
3.4 Los símbolos de la identidad.	112
CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFÍA	128

INTRODUCCIÓN

El cine forma parte de la vida de muchos de nosotros, vivimos y sentimos a través de él, “el cine ha existido y existe para disfrutar de un buen rato de asueto, para pasar miedo y para reírnos, para olvidarnos del peso del trabajo semanal, del desengaño familiar, de tanta y tanta mediocridad que nos rodea y que, aunque nos pese, contribuimos a que exista”¹. Como objeto de estudio de la historia de la cultura y la sociedad contemporáneas, es una fuente de datos inagotable, “se equivocan los que sólo buscan para explicar nuestra Historia más reciente documentos económicos, relaciones políticas o acciones militares”², pues en la pantalla se manifiestan también el descontento social y la protesta, se evidencian las ideologías y las diferentes formas de vivir y de pensar, en una película se vierten sentimientos, estereotipos y referencias culturales detrás y junto con las imágenes y los diálogos, pues, como Victor Sorell subraya en su artículo “Reveladoras imágenes enmarcan la Tierra de la Promesa Incumplida”: La cultura de la inmigración y la inmigración de la cultura a través de las fronteras, “los artistas manifiestan inteligentemente sus preocupaciones y expresan sus mensajes políticos mediante la imagería visual a pesar de la censura de la clase dirigente”³.

“El cine es la industria y el arte más emblemático de nuestro siglo”⁴. Es una de las manifestaciones artísticas que mayor difusión tiene a nivel mundial dentro de la cultura popular y de masas que, citando a Ian Chambers, “se deriva sobre todo, pero no exclusivamente, de la vida urbana: la ciudad, los grandes centros metropolitanos del

¹ García C. Emilio y Santiago Sánchez, *Guía histórica del cine 1895-1996*, España, Film Ideal, 1997, p. 2

² *Ibidem*, p. 5

³ Citado por Maciel, David R., *Cultura al otro lado de la frontera. Inmigración mexicana y cultura popular*, trad. Ana María Palos, México, Siglo XXI, 1999, p. 46

⁴ García C. Emilio, *Guía Histórica...* p. 4

mundo”⁵, no es sólo una fuente de entretenimiento cotidianamente utilizada, es también una forma indirecta de conocer otros mundos y otras culturas a través de la interpretación personal de sus creadores; es un intérprete parcial de la realidad.

Es a través del cine como entramos en contacto con una serie de vivencias visuales y auditivas que nos proporcionan un conocimiento parcial y específico sobre el tema o temas a los que nos estamos enfrentando. Las películas no sólo funcionan para evadirnos por momentos de nuestra realidad, sino que “nos dieron una visión del mundo, de las cosas de la vida que en un tiempo, y un espacio determinados, nos resultan significativas”⁶. En este sentido es un transmisor de conocimiento que a través de la imagen nos incorpora a la información, nos hace sentir y pensar y, cuando los créditos aparecen, no nos quedamos vacíos, sino que algo nuevo forma parte de nuestras vidas y de nuestra memoria, adquirimos nuevos conocimientos a través de la imagen que muchas veces forman parte de nuestras referencias mentales hacia, por ejemplo, un lugar al que no conocemos físicamente o un tiempo anclado en un pasado no tan remoto del que difícilmente podríamos saber como lucía de no ser por el registro fílmico que de él existe.

Tomando en cuenta que “a pesar de los medios actuales de comunicación los países sigue sin conocerse unos a otros y están muy lejos de comprenderse y entenderse”⁷, el cine nos permite entrar, de alguna manera, en espacios de una realidad que muchas veces no nos pertenece, pero más allá del mero conocimiento de los sentidos, este medio audiovisual

⁵ Citado en Maciel, David R., *Op Cit*, p. 28

⁶ García C. Emilio, *Guía Histórica...* p. 1

⁷ Peñuelas C., Marcelino, *Cultura Hispánica en Estados Unidos. Los Chicanos*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 12

también nos permite sensibilizarnos ante una serie de mensajes que implícitos o explícitos, comunicados a partir de símbolos, representados en la palabra o en la imagen, desarrollan un proceso dialéctico entre la película y el espectador.

Lo representado en la pantalla está ligado al proceso histórico-social-político que se vive en el momento mismo de su concepción, pues las historias sólo pueden ser concebidas dentro de un contexto histórico específico y responden a las necesidades, gustos e intereses propios de la época a la que pertenecen.

En esta línea, el cine estadounidense ha sabido identificar el impacto que tiene, por ejemplo, el que los grandes enemigos a vencer sean rusos o árabes. Y así como sus grandes enemigos, los personajes que vemos en la pantalla no responden a una mera casualidad, sino a una serie de factores que se tuvieron que conjugar para hacer posible su aparición.

Recordemos que la Unión Americana es “básicamente una nación de inmigrantes”⁸ europeos, africanos, asiáticos, latinoamericanos, etc.- que han alternado entre sí para conformar lo que hoy conocemos como los Estados Unidos de América.

Los Latinos han aparecido en el cine estadounidense desde las primeras películas mudas, y desde entonces han desfilado por las pantallas tildados en su representación por la situación al interior del país, por la relación política y económica de los Estados Unidos con Latinoamérica y con los hechos que acontecen a nivel mundial; es por esto necesario pensar

⁸ Moyano Pahissa, Ángela y Estela Báez-Villaseñor Moreno, *EUA: Una nación de naciones*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1993, p. 207

que la presencia de los latinos en la pantalla responde a un proceso paralelo al de las relaciones que la sociedad y gobierno de los Estados Unidos mantienen al interior y con el resto del continente hacia el sur.

Una obra de teatro que representa un suceso importante en la vida de la comunidad México-americana en los Estados Unidos es llevada al cine en 1981, con un título que para gran parte de la sociedad estadounidense no remite a su significado: *Zoot Suit*. Dos años después, uno de los grandes del cine estadounidense, Brian de Palma, dirige una adaptación de un clásico de la cinematografía dirigido por Howard Hawks en 1932, *Scarface*, ahora con un cubano como personaje principal representado por Al Pacino.

En 1987 la vida del legendario Ritchie Valens, adaptación de su nombre real, no apto para una estrella del Rock & Roll, Ricardo Valenzuela, es llevada a la pantalla por otro México-americano también legendario: Luis Valdez. Al siguiente año Lou Diamond Phillips vuelve a representar un personaje de ascendencia mexicana que se enfrenta a una situación académica y social que será decisiva en su vida, con una enseñanza moral muy clara en *Stand and Deliver*.

A principios de la década de los 90 vuelven a la pantalla los personajes cubanos, ahora representados por una pareja de hermanos que busca triunfar en el mundo de la música en los Estados Unidos y que, a diferencia de su connacional Tony Montana de *Scarface*, prefieren tomar “el buen camino”, pero al mismo tiempo, ambos se enfrentan consigo mismos bajo la óptica de su bagaje cultural.

American Me y *Blood in, Blood out*, con un año de diferencia entre ellas, nos ofrecen una perspectiva desde dentro de los personajes, aún cuando la segunda la dirige un americano de ascendencia anglosajona, quien ha convivido con hispanos durante toda su vida.

Carlito's Way y *Empire*, de 1993 y 2002 respectivamente, inundan la pantalla con el deseo de los puertorriqueños de triunfar en una sociedad que al parecer no les ofreció la integración al mismo tiempo que la nacionalidad.

En 1995 es representada la historia de cuatro generaciones de una familia de méxico-americanos que se ven envueltos en un principio en un territorio que solía ser parte de México, que pasa después a manos de los Estados Unidos y en el que tienen que adaptarse y sobrevivir, una épica muy al estilo de Francis Ford Coppola, productor de *My Family*.

En marzo de 1995, una noticia circuló en los medios de comunicación tanto nacionales como internacionales, *Selena*, la reina del Tex-Mex, había muerto. Dos años después la historia de la cantante méxico-americana es interpretada por Jennifer López en un momento en el que el mercado hispano aporta millones de dólares a la economía de los Estados Unidos.

Todas estas producciones dirigidas por individuos con ópticas tan distintas y con temas tan diversos, comparten, sin embargo, algo más que las nacionalidades de sus personajes, en ellas se puede encontrar una estructura recurrente con respecto al

enfrentamiento del individuo con su sociedad y consigo mismo, el cómo se involucra el bagaje cultural a la hora de enfrentarse a la sociedad anglosajona, y de qué manera se representa al personaje de acuerdo con la nacionalidad a la que pertenece.

Zoot Suit se eligió por su valiosa aportación sobre los hechos ocurridos en el caso del asesinato de Sleepy Lagoon y las raíces de los *zoot-suiters* de la década de 1940 en Los Ángeles que se consideran como antecedente de la lucha por los derechos civiles de los México-americanos en los Estados Unidos y por ser su director fundador del Teatro Campesino, agrupación dedicada a dar a conocer la lucha de los chicanos a un público más amplio.

En la portada de la película *La Bamba* se lee: “Nacido en la pobreza. Destinado al estrellato. Vivió el Sueño Americano”; y en la de *Selena*: “La historia de una chica que tenía el temple para creer en un sueño y el valor para realizarlo”. Se trata, pues, de dos producciones que nos ofrecen la historia de Ritchie Valens y Selena Quintanilla, respectivamente, dos personajes reales que se vuelven en un algún grado míticos.

Scarface y *The Mambo Kings*, historias que nos posicionan en dos momentos diferentes en la temporalidad de los cubanos en los Estados Unidos, tan diferentes entre sí, que difícilmente podríamos pensar que se trata de personas de la misma nacionalidad.

Carlito's Way y *Empire* se eligieron en representación de los puertorriqueños en los Estados Unidos, que aún en su situación de ciudadanos, comparten con otros grupos,

también de origen latinoamericano, una serie de características en común. Cabe mencionar que *Empire* es una producción dirigida por el puertorriqueño Franc Reyes.

Stand and Deliver, *American Me*, *Blood in, Blood out* y *My Family* representan diferentes fases en la vida de los chicanos. *Stand and Deliver* trata el tema de la educación, *American Me* el de la mafia, *Blood in, Blood out* se concentra en los valores que se atesoran y *My Family* es un recorrido a lo largo de las diferentes etapas temporales en la historia de los México-americanos en los Estados Unidos.

Bajo las premisas de que el cine es una fuente de datos que nos incorpora a la información como intérprete parcial de la realidad, que nos transmite conocimiento y nos sensibiliza a través de un proceso dialéctico entre nosotros y las obras, que las producciones responden y se ubican en un contexto específico y tomando en cuenta su creciente importancia a lo largo del siglo XX, es que esta investigación se concentrará en las películas, *Zoot Suit* (Luis Valdez, 1981); *Scarface* (Brian de Palma, 1983); *La Bamba* (Luis Valdez, 1987); *Stand and Deliver* (Ramon Menendez, 1988); *The Mambo Kings* (Arne Glimcher, 1992); *American Me* (Edward James Olmos, 1992); *Blood in, Blood out* (Taylor Hackford, 1993); *Carlito's Way* (Brian de Palma, 1993); *My Family* (Gregory Nava, 1995); *Selena* (Gregory Nava, 1997); *Empire* (Franc. Reyes, 2002). Todas de producción estadounidense en las que se trata como personajes principales a los ciudadanos americanos de ascendencia latinoamericana que habitan en aquellos estados con un mayor número de población no anglosajona en un periodo comprendido entre 1981 y 2001.

El tema de los latinos como ciudadanos americanos representados en el cine estadounidense, ha propiciado vastos y variados estudios que toman como punto de partida las producciones filmicas realizadas con éste tema, pues, por una parte, el cine es un reflejo de las necesidades, gustos, preocupaciones, inconformidades, etc., de la sociedad, que evolucionan, junto a ella, con el paso del tiempo y, por otro lado, el cine forma parte de los *mass media*, que, de acuerdo con Humberto Eco, “ofrecen un cúmulo de informaciones y de datos sobre el universo sin sugerir criterios de discriminación, pero en definitiva sensibilizan al hombre contemporáneo”⁹. Bajo estos dos criterios es como el tema específico que me concierne se conforma como un objeto de estudio importante en la comprensión del desarrollo histórico que han tenido los latinos dentro de la sociedad y la cultura estadounidense contemporánea.

Siguiendo a Jürgen Müller, “el cine, la TV y el video son omnipresentes en el mundo actual. Cuanto más tiempo nos pasamos frente a una pantalla de cine o TV, con mayor sentido crítico debemos analizar las posibilidades y los límites de dichos medios”¹⁰, pues en la actualidad, los medios masivos de comunicación, en especial el cine y la televisión estadounidenses, ponen a nuestro alcance una ideología y una forma de vida que llamamos “cultura de masas”, que se caracteriza, siguiendo a Humberto Eco, porque “nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones”¹¹, se distribuye “entre masas

⁹ Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. Andrés Boglar, España, Nueva Imagen, 1987, p. 64

¹⁰ Müller, Jürgen (ed.), *Cine de los 80's*, trad. Lidia Álvarez Grifoll y Meritxell Tena Ripollés, Taschen, Madrid, 2004, p. 14

¹¹ Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados...* p.60

enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura”¹² y aunque difunde “productos de entretenimiento que nadie se atreve a juzgar como positivos” esto no significa que sea un “signo especial de decadencia de las costumbres”¹³. La *cultura de masas* no implica solamente el consumo de productos mercantiles, sino que a través de éstos -los medios- somos bombardeados indiscriminadamente por información que, sin embargo, ha ejercido evidentemente funciones de estímulo.

Las producciones estadounidenses despertaron mi interés, pues en el “obligado” recorrer por el mundo del Cine, caí en la cuenta ante la realidad de que son las películas producidas al norte del Río Bravo quienes invaden casi la totalidad de las carteleras cinematográficas y en los títulos de la renta y venta de películas en nuestro país, convirtiéndose así, en la referencia principal que la mayoría de la población de las principales ciudades del México actual, tiene hacia nuestro vecino del norte. Tomando en consideración que los medios masivos de comunicación “no son sólo artilugios electrónicos capaces de transmitir o grabar determinada información, ni tampoco meros testimonios neutrales de naturaleza técnica. Más bien forman parte de nuestra identidad, pues no sólo somos lo que pretendemos ser, sino también lo que nos gusta y lo que leemos, escuchamos y vemos”¹⁴, considero que el cine cumple con una función social y cultural que complementa la información a la que tenemos acceso dentro del mundo contemporáneo, por lo que es importante tomarlo en cuenta para explicarnos el devenir histórico de la sociedad en la actualidad.

¹² *Ibidem*, p. 61

¹³ *Ibidem*, p.63

¹⁴ *Ibidem*, p. 8

Es también importante para esta investigación el considerar, que la relación que tiene el resto del Continente con Estados Unidos va más allá de tratados de comercio y migración. El vecino país del norte “se asemeja cada vez más a una ensalada que a un crisol”¹⁵ pues en él convergen culturas tan disímiles unas de otras que pocas veces se diluyen entre sí o se homogenizan con la cultura anglosajona. Son muchos los latinoamericanos que han contribuido a crear una cultura con características tan peculiares como la de la Unión Americana, llevando consigo la idea que tienen sobre lo que es su país de origen y cargando y transmitiendo por generaciones un conocimiento cultural y moral que les permite diferenciarse del resto de la heterogénea población estadounidense, aún cuando su presencia y contribución habían sido vetadas a través del tiempo hasta que empezaron a levantar la voz.

Estados Unidos significa, para la mayoría de los países latinoamericanos, un imperio que promueve sus productos, su industria y su cultura bajo el nombre de modernidad y democracia, *USA* significa también un país de oportunidades al que muchas personas, no sólo del continente, acuden con la esperanza de obtener un mejor nivel de vida para sí mismos y para sus familias, los *States* se convierten en la posibilidad de obtener, de lograr, de poder, de empezar de nuevo, aunque eso implique dejar la patria de origen y, muchas veces, la familia.

Sin embargo, aún cuando los migrantes constituyen una gran mayoría de la fuerza de trabajo, aquellos que llegan, y aún los ya establecidos, se enfrentan no sólo a la barrera

¹⁵ Moyano Pahissa, Ángela, *EUA: Una nación...* p. 227

cultural y del idioma, sino a situaciones como explotación, racismo y segregación, sin importar que sean oficialmente ciudadanos americanos.

La inquietud de tocar el tema del latino en el cine estadounidense entre los años que van de 1981 a 2001 -periodo de auge de éstas producciones-, de directores tan diversos entre sí como Luis Valdez y Brian de Palma, nace a partir de la idea de que estas producciones manejan una serie de constantes que permiten diferenciar u homogenizar a “los latinos”, desde una perspectiva de “los otros” o “de nosotros, los otros”, pero además, nos hacen también partícipes de la vida y la historia de éstos grupos étnicos -tan diferentes entre sí, pero con características en común- que buscan en la unión con sus connacionales una identidad mediante elementos propios de su bagaje cultural y de su pasado, o de la idea que se forman de su cultura y de la idea que se forman de su pasado, para contrarrestar el choque cultural en el que se ven inmersos en una sociedad que poco tiene que ver con la de origen.

Basándome en la hipótesis de que mediante estas producciones filmicas, podemos percibir la diversidad al interior de las comunidades a través de los personajes, el choque cultural al que se enfrentan, tanto los individuos que salen de su país de origen para establecerse en los Estados Unidos, como los que se encuentran inmersos en la sociedad estadounidense y analizar cómo las producciones filmicas reflejan una realidad que evoluciona con el paso del tiempo, y se diferencia de acuerdo al lugar geográfico en el que se desarrolla y a la nacionalidad de los personajes; y bajo el supuesto de que el cine nos hace partícipes de la relación del individuo y la comunidad con la sociedad y sus instituciones; de los elementos, símbolos propios de una cultura y distintos de la sociedad

adoptiva, que se utilizan para crear y recrear la diferenciación étnica; de cómo se construye y representa un sistema de creencias y valores diferente al lugar geográfico en el que habitan y que se constituye a partir de su lugar de origen, intentaré responder a la pregunta de si son las películas de producción estadounidense que tratan como personajes principales a los ciudadanos americanos de ascendencia latinoamericana un transmisor de modelos, ideología y conocimiento sobre el tema del latino en Estados Unidos.

Los objetivos específicos de esta investigación se centran en analizar el paso del cine por el tiempo y que papel ha jugado de acuerdo a la época en que se desarrolla, desde una perspectiva general y desde otra que se centre en los personajes latinos representados en la pantalla, siempre teniendo en cuenta que el cine es un medio de comunicación masiva importante para la transmisión de conocimiento dentro de la cultura de masas bajo la óptica de un proceso dialéctico entre éste y el espectador; dilucidar los elementos que caracterizan a la comunidad latina, así como explicar si *Identidad Latina* es un término viable para los diferentes grupos que residen en los Estados Unidos; descubrir si existe homogeneidad entre las caracterizaciones de los personajes de descendencia latinoamericana en las producciones analizadas; ubicar cuáles son los símbolos que, a través de la imagen y la palabra, se transmiten y que sirven de referentes para conocer elementos propios de la cultura y la nacionalidad de los individuos que se caracterizan en la pantalla; entender los mensajes que se transmiten junto a las historias, cuáles son los valores que se manejan, cuál la relación de los personajes con las instituciones y cómo se crea un sistema de creencias y relaciones característicos al origen étnico y diferenciados de otros grupos.

Esta investigación tendrá como hilo conductor la filmografía elegida, ubicada en un lapso de 20 años, producida en territorio estadounidense y ambientada en los estados de California, Miami y Nueva York, que constituyen tres de los estados con un mayor número de población no anglosajona. Estas producciones fueron elegidas en representación de los tres grupos mayoritarios de origen latino-americano que habitan en los Estados Unidos: mexicanos, cubanos y puertorriqueños. La elección de los directores se realizó en base a obtener diferentes visiones del mismo tema; la visión mexico-americana, *Luis Valdez*, *Ramon Menendez*, *Edward James Olmos* y *Gregory Nava*; la anglosajona, *Taylor Hackford* y *Arne Glimcher*; la puertorriqueña, *Franc. Reyes*; y la italo-americana con *Brian de Palma*.

La decisión de incluir 5 títulos de director y tema mexico-americanos se fundamenta en el hecho de que este grupo es pionero en la realización de filmes de éste tipo y el que más películas ha producido sobre el tema.

Las películas se analizarán dentro de su contexto histórico y social y bajo la óptica del mensaje y los símbolos que transmiten, haciendo uso para tal caso del término “práctica significante” que se utiliza en la semiótica para designar toda actividad humana y por lo tanto social, susceptible de ser estudiada partiendo de un trabajo productor, por medio de determinadas reglas combinatorias, sobre un material significante dado, siendo el resultado de esta operación la producción de un sentido, en la cual las determinaciones históricas resultan patentes.

De acuerdo con las enseñanzas saussurianas “cada individuo es ante todo un sujeto social: en este sentido se encuentra totalmente sometido a las leyes de la evolución histórica. Pero la realidad lingüística y su primera extensión al dominio de las prácticas significantes nos recuerda con insistencia que el sujeto signifiante no puede más que inscribirse en las estructuras históricas que están a su disposición y no puede entonces más que obedecer a las leyes del signifiante. Y éstas son en sí mismas formas sociales, codificadas, históricamente determinadas.”¹⁶, por lo tanto el lenguaje simbólico utilizado en el cine, está directamente relacionado con el momento histórico en el que ve la luz y responde socialmente a ciertas determinaciones establecidas que le marcan la pauta.



¹⁶ Carontini, Enrico y Daniel Peraya, *Elementos de Semiótica General. El proyecto semiótico*, trad. Alberto Cardín Garay, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 15

1.1 El cine, una apreciación histórica.

*Las formas y los ritmos,
lo que conocemos como la vida,
nacen de las vueltas de manivela
de un aparato de proyección.¹⁷*

Cuando Estados Unidos recibió ese nuevo invento que tanto revuelo había causado en París, ya Thomas Alva Edison había previsto una de las utilidades del kinetoscopio: el entretenimiento.

En Francia, George Méliès, cansado de mirar los mismos acontecimientos proyectados por los Lumiere una y otra vez, dio la pauta para separar las vistas -filmaciones de eventos- y el cine de ficción -en el que el hombre detrás de la cámara no sólo filmaba, sino creaba su propia realidad-.



George Méliès

El mismo año en el que ahora se celebra el nacimiento del cine, ya se veían personajes como Buster Keaton y Rodolfo Valentino en las arcaicas salas cinematográficas... la gran industria se ponía en marcha, con estudios como Biograph, Edison y Vitagraph, sólo por mencionar aquellos en los Estados Unidos.

Actores como Fred Astaire, James Cagney, Ramón Novarro; directores como George Cukor y Alfred Hitchcock empezaron a figurar desde 1899. En los primeros años del nuevo

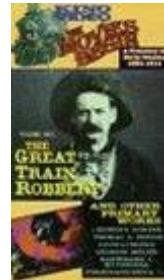
¹⁷ García C., Emilio, *Guía Histórica...* p. 45

siglo, la lista se engrandeció con nombres que han viajado por el tiempo hasta nuestros días: Mervyn Le Roy, Gary Cooper, William Clark Gable, Marlene Dietrich, Walt Elias Disney, Cary Grant, Greta Garbo, Jean Arthur, Henry Fonda, Joseph Cotten, Clara Bow, John Huston, Louise Brooks, Billy Wilder, Katherine Hepburn, Bette Davis y Carol Lombard, entre otros.

Para 1905, la industria era tan firme y su producción tan continua, que dio pie para que se fundara la “publicación de cine más importante de todas las editadas en el mundo”¹⁸: la revista *Variety*.

El año de 1908 fue cuando la *jet set* norteamericana le dio al cine otra de sus grandes utilidades: “lugar de encuentro social.”¹⁹ Dos años después apareció el *star system*, que “nos devuelve a la época de los antiguos dioses. El olimpo se materializa en el siglo XX”²⁰ y los actores suben al firmamento, asegurando una “mayor rentabilidad y comercialización del producto cinematográfico.”²¹

Cuando David Wark Griffith apareció en escena, la industria había logrado consolidar uno de sus elementos básicos: el montaje de fotogramas había logrado armonizar las acciones. Las bases del desarrollo de la estructura narrativa de ficción se pusieron en marcha con la filmación del primer *western* de la historia: *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter. Las salas abrieron sus puertas alrededor del mundo y se produjo el primer largometraje para el cine *L'Enfant Prodige* (1907), de Michel Carré. Se descubrió un lugar



The Great Train Robbery, 1903

¹⁸ *Ibidem*, p. 32

¹⁹ *Ibidem*, p. 12

²⁰ *Ibidem*, p. 13

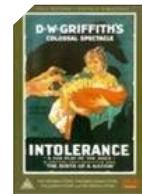
²¹ *Ibidem*, p. 43

en el que el sol brillaba, favoreciendo un clima templado la mayor parte del año, idóneo para rodar películas: Hollywood.

David W. Griffith, uno de los grandes, asentó los elementos básicos del lenguaje cinematográfico: la narración, que lograba con la manipulación del tiempo y el ritmo dramáticos; utilizó el primer plano; le dio a la cámara el movimiento, volumen a las historias: “se hallaba tan adelantado a su tiempo que únicamente los hombres que trabajaban con él comprendían con exactitud sus métodos.”²² Su primera película fue *The Adventure of Dollie* (1908), le siguieron *A Corner in Wheat* (1909), *The Lonely Villa* (1909), *The Lonedale Operator* (1911), *The Girl and Her Trust* (1912); adaptó clásicos literarios de, por mencionar sólo un ejemplo, James Fenimore Cooper [*Leather Stocking* (1909)]; sus producciones miraron a su alrededor y denunciaron males sociales como el alcoholismo y la narcomanía, el fanatismo y la codicia. Se decía que “fotografiaba el pensamiento.”²³ Produjo westerns como *The Last Drop of Water* (1911), *Fighting Blood* (1911) y *The Battle of Elderbush Gulch* (1913); sus largometrajes incluyeron *Judith of Bethulia* (1914) y *The Avening Conscience; Thou Shalt Not Kill* (1914); pero fueron sin duda, *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916), las que le dieron al cine estadounidense dos de sus primeras y grandes obras maestras, “la gramática cinematográfica toma su cuerpo y se consolida con Griffith.”²⁴



The Birth of a Nation,
1915



Intolerance,
1916

²² Everson, William K., *Hollywood, fábrica de sueños*, Trad. Juan Tovar, México, Novarro, 1963. p. 28

²³ *Ibidem*, p. 27

²⁴ García C., Emilio, *Guía Histórica...* p. 58

Las bases se sentaron, las productoras se sucedieron, las publicaciones que hablaban de cine y de la vida privada de las estrellas capturaron al público, que acudía a las salas tan sólo por el nombre del actor, la actriz o el director.

Sin el binomio industria filmica-espectador, el cine hubiese desaparecido poco después de su llegada, pero algo mágico sucedía en las pantallas que llevó a la sociedad a sumergirse en un mundo que cumplió con la necesidad humana de escapar de la cotidianidad, bastaba con sentarse y esperar que los acontecimientos se sucedieran, dando lugar a un momento tan mágico, que, al respecto, Ricciotto Canudo escribió en su *Manifiesto de las Siete Artes*:

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar ritmos de la luz. Es el Cine.²⁵

Cine y sociedad se conjuntaron a través de los tiempos históricos que se sucedían. Ya en 1917, se vislumbraba cómo el séptimo arte respondía a las necesidades de la época: con la entrada de los Estados Unidos a la Primera Guerra Mundial “las productoras de Hollywood se volcaban hacia los temas bélicos, necesarios para que la sociedad apoyara la presencia de su país en el conflicto internacional.”²⁶ En Rusia, el cine ocupó un lugar privilegiado dentro de la Revolución de 1917 y Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), sumergido política y socialmente en el pueblo, se encargó de mantenerlo en una posición fuera de la “barraca de feria” y dio la pauta para que fuera motivo de reuniones y comentarios de especialistas. En Alemania, en tiempos de la República de Weimar (1919-1933), surgió un

²⁵ *Ibidem*, p. 45

²⁶ *Ibidem*, p. 64

movimiento cultural y artístico: el Expresionismo, que alcanzó las pantallas poniendo de manifiesto la reflexión social, los miedos, la esperanza, la decadencia, el inconsciente; le siguió el Nacionalismo que se nutrió del cine político y de propaganda. Cuatro momentos cumbres en los que se perfiló la unión intrínseca entre los acontecimientos humanos y los acontecimientos de ficción; el cine actuó como reflejo de las sociedades en las que se desarrolló, como necesidad de expresión y de identificación.

El cine estadounidense se ha caracterizado, desde sus primeros pasos, por la utilización de modelos de personajes y temas tildados por una fuerte carga social. *Intolerance* y *The Birth of a Nation* causaron revuelo al ser acusadas de racismo; Charles Chaplin (1889-1977), con su personaje de vagabundo, desenmascaraba la intolerancia y la segregación, e incluso, se anticipó al mecanicismo y la deshumanización. Los *westerns* son otra prueba de ello, y su arquetipo se ha repetido de forma constante a lo largo de la historia. La Unión Americana de los años de la Depresión contemplaba en la pantalla el florecimiento del mundo de los gánsters, hurgando dentro una sociedad maltratada, deprimida, miserable, que buscó formas alternativas de supervivencia. Se intensificaron simultáneamente los musicales. Apareció la primera versión de *King Kong* (dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack) en 1933 “cine para distraer al pueblo, sin pretensiones estéticas, sin mensajes ideológicos.”²⁷

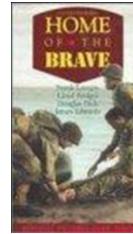


King Kong, 1933

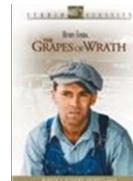
²⁷ *Ibidem*, p. 138

Con la Segunda Guerra Mundial y el posterior ataque a Pearl Harbor, el cine y sus protagonistas se enlistaron, “casi la mitad de la producción se dedica a temas e historias relacionadas con la guerra”²⁸, y el gobierno propuso a la industria una serie de “normas básicas” a tocar en las cintas de temas bélicos: el carácter de la contienda, la naturaleza del enemigo, la idea de las Naciones Unidas, la necesidad de aumentar la producción industrial, y la primordial necesidad de elevar la moral de aquellos que no estaban en el frente. Pese a los acontecimientos, los temas bélicos no fueron los únicos que se proyectaron en las pantallas, la sociedad necesitaba también escapar de su realidad y para esto las comedias, los musicales y las películas de aventuras, encajaron perfectamente. Hubo también, a lo largo de la década de los cuarenta, una serie de películas opuestas a las de escapismo ligero, como *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), *The Ox-Bow Incident* (William A. Wellman, 1943) y *Murder My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), por mencionar algunas. También la situación de los soldados que regresaban a casa y los conflictos de readaptación que esto conllevaba se vieron reflejados en la pantalla con cintas como *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946) y *Home of the Brave* (Mark Robson, 1949).

Después del conflicto bélico, la Guerra Fría se puso en marcha y llegó hasta Hollywood con la creación del Comité de Actividades Antiamericanas (1938-1975), creado para investigar la deslealtad y las organizaciones



Home of the Brave,
1949



The Grapes of Wrath,
1940



Citizen Kane,
1941

²⁸ *Ibidem*, p. 178

subversivas, dedicado a capturar a aquellos comunistas infiltrados en el seno de los Estados Unidos, afectando también a la industria del cine. *Monsieur Verdoux* (1947), fue una obra castigada por esta situación y dio inicio a la actividad judicial contra Chaplin durante la gestión de Joseph McCarthy (1950-1956); “a Chaplin se le recordó su actitud prosoviética durante la guerra para hacer de él un objetivo de los derechistas.”²⁹



Monsieur Verdoux,
1947

Para 1950, Hollywood se consolida como el principal productor de cine en el mundo, alcanzando los casi cuatrocientos títulos al año. Se dan los primeros pasos en cine de ciencia ficción, que a principios de la década “arrastrará a los espectadores al cine, les hará vibrar y aterrorizarse con todo tipo de personajes, alienígenas, robots, monstruos y seres surgidos de imaginaciones paracientíficas”³⁰, con películas como *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950), *The Thing from Another World* (Christian Nyby, 1951) y *When Worlds Collide* (Rudolph Maté, 1951). La consolidación de la Televisión y un cambio generacional palpable, caracterizan a los años cincuenta. En esta década la adolescencia se consolida como “época dorada” y el cine le da dos modelos: Marlon Brando (1924-2004), que impone la ropa de cuero y el peinado corto; y James Dean (1931-1955), que ataviado con jersey's y texanos, se convierte en símbolo de su generación. Las productoras cinematográficas tienen que luchar con la creciente fuga de espectadores debido a la televisión y recurrieron a cintas de epopeya a gran escala con temas bíblicos o históricos -*The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1956), *Ben Hur* (William Wyler,



Destination Moon,
1950



The Thing from
Another World,
1951



The Ten
Commandments,
1956

²⁹ García, Martha (coord.), *Historia del Cine*, Vol. III, Madrid, SARPE, 1984. p. 274

³⁰ García C., Emilio, *Guía Histórica...* p. 229

1959)- asimismo, se generó una relativa libertad para tocar temas tabú como la narcomanía, en películas de problemática social, con tal de recuperar ventaja con respecto a la pantalla chica.

A principios de la década de los sesenta, a la industria no parecía importarle el hecho de que una nueva etapa social comenzaba a dejarse sentir. Hollywood continuaba produciendo películas de comedia social -*The Apartment* (Billy Wilder, 1960); cine violento -*Underworld USA* (Samuel Fuller, 1961); y westerns -*El Alamo* (John Wayne, 1960). Por otro lado el suspenso y el miedo se empiezan a sentir con mayor intensidad en la pantalla con las obras de Alfred Hitchcock -*Psycho* (1960), *The Birds* (1963) -y con las producciones autónomas de Roger Corman que adaptaron los relatos de Edgar Allan Poe -*House of Usher* (1960) y *The Pit and the Pendulum* (1961)-. La proliferación de películas independientes en este principio de década, se debió principalmente a la crisis económica de los estudios y a la negación por parte de la industria hollywoodense de los cambios sociales que se estaban manifestando. Jonas Mekas (1962) -*Guns of the Trees* (1964)- promovió el *new american cinema*, poniendo de manifiesto la solidez de la industria fuera de los grandes estudios. En esta década, Hollywood se diversifica, por un lado dirige su mirada hacia el pasado con grandes producciones como *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1963), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) y *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965), con el objetivo de ganar terreno al avance doméstico de la televisión; por el otro, aparecen obras como



Underworld USA,
1961



Psycho,
1960



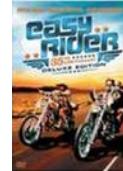
The Greatest Story
Ever Told,
1965

Splendor in the Grass (Elia Kazan, 1961) y *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964) que contemplan en sí mismas los temas contemporáneos a ellas. Para 1966 “la industria del cine [...] parecía contagiarse de los modelos sociales que se estaban imponiendo”³¹ y aún cuando la principal apuesta de Hollywood era en favor de la comercialidad, en películas como *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), se dejaba sentir un ambiente de ruptura y desconcierto en el que las nuevas generaciones no tenían claro su lugar en la sociedad. Así mismo, *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) y *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), reflejaron en sus historias a esa inconforme juventud de los años sesenta y se convirtieron en símbolos de su época.

La ciencia ficción, que entró en el mundo del cine en los años cincuenta, alcanza, en 1968 su primer gran momento con *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), pero será en la siguiente década cuando se consolide éste género con *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977), *Star Wars* (George Lucas, 1977) y *Alien* (Ridley Scott, 1979). *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), marcó la pauta para el cine de terror que se generó a lo largo de los setentas, ejemplo de lo cual son las películas *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Carrie* (Brian De Palma, 1976) y *Halloween* (John Carpenter, 1978). En los setentas, Hollywood continúa luchando por regresar al público a las salas y salir del bache en el que se encontraba. Por un lado, encontró en la televisión



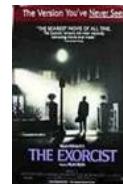
Dr. Strangelove Or How I Learned To Stop Worrying and Love the Bomb, 1964



Easy Rider, 1969



2001: A Space Odyssey, 1968



The Exorcist, 1973

³¹ *Ibidem*, p. 312

su salvación, pues la venta de películas para ser transmitidas en la pantalla chica alcanzó sumas millonarias. Por otro, apostó por la diversificación de sus temas: el cine de catástrofes -*Airport* (George Seaton, 1970); el cine bélico -*Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970), *MASH* (Robert Altman, 1970); y permitió la entrada del cine de artes marciales con las obras de Wei Lo Jin *Wu Men* (*The Chinese Connection*, 1972), *Tang Shan da Xiong* (*Fists of Fury*, 1971). Es esta década la que ve nacer y consolida la industria hollywoodense contemporánea, finalmente se decidió por explorar nuevos temas y permitió que los cambios sociales se reflejaran en sus producciones, así como también dio cabida a una joven generación que trajo consigo nuevos bríos a la industria. Es por eso que en los diez años que comprenden la década de los setentas se encuentran títulos tan variados como: *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973), *The Godfather* y *The Godfather part II* (Francis Ford Coppola, 1972 y 74), *Chinatown* (Roman Polansky, 1974), *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *All the President's Men* (Allan J. Pakula, 1976), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), *Superman* (Richard Donner, 1978), *Midnight Express* (Alan Parker, 1978), *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), *All that Jazz* (Bob Fosse, 1979) y *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).



1.2 Contexto histórico (política, sociedad y economía) en el periodo 1981-2001.

La década de 1980 fue precedida por la firma de un tratado con Panamá, en septiembre de 1977, en el, Estados Unidos se comprometía a ceder el control del canal en el año 2000. Tuvo lugar también una Conferencia de Paz entre el presidente egipcio Anwar al-Sadat y el primer ministro israelí Menajem Beguin. Se celebró en Camp David y la presidió el entonces presidente Jimmy Carter, logrando como resultado, la firma de los Tratados de Camp David entre ambos países, el 17 de septiembre de 1978. Simultáneamente, grupos extremistas nacionalistas, como las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), con base en Estados Unidos, utilizaron tácticas terroristas a finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980 para presionar a favor de la independencia de la Isla de Puerto Rico. Rehenes estadounidenses en la Embajada de Teherán y una economía deteriorada recibieron la penúltima década del siglo XX en Estados Unidos.

En 1977 se diagnostican los primeros casos de SIDA en Nueva York.

La sociedad estadounidense, después del movimiento por los derechos civiles y de uno de los momentos de mayor crítica hacia los valores “americanos” -con el hippismo-, en la década de los setenta se volcó encarnizadamente hacia una forma de vida que reintegró el culto por lo material, por vivir la vida sin cuestionamientos místicos que le agreguen complejidad. Después de Woodstock, de viajar por el país en camionetas de colores, de probar la vida en las comunas, los jóvenes se sumergieron en lugares más exclusivos, donde se refugiaban en un mundo de luz

y sonido que hacía olvidar por momentos esa etiqueta de *working class*, que pesaba sobre la mayoría. Las Discotecas, más que lugares lúdicos de reunión, reflejaron una sociedad que deseó dejar atrás la austeridad y se incorporó de manera definitiva a los placeres ofrecidos por el país más rico del mundo, consumismo despiadado que culminó en la década de los ochenta. Las producciones filmicas de finales de los 70 -*Saturday Night Fever*, *Rocky*- hablaban de triunfo, pero de un triunfo a manera individual, personalizado, que dejaba atrás las luchas sociales y se instalaba en las infinitas posibilidades de realizarse en un hoy con todas sus altas y bajas, que encarnizadamente se dedicaba a reafirmar las ventajas del tener.

Ronald Reagan (1911-2004), antiguo actor y gobernador de California, fue electo

En 1980, Castro modificó temporalmente las restricciones de salida del país y cerca de 125 000 cubanos huyeron a Estados Unidos antes de que el flujo volviera a ser detenido, en lo que se conoce como “éxodo del Mariel”, mientras Antonio Romero Barceló gobernaba Puerto Rico.

presidente de los Estados Unidos de Norteamérica en noviembre de 1980, y, en palabras de Consuelo Paz Padilla en sus *Notas sobre la presidencia de Ronald Reagan*, “tuvo que luchar con el deterioro mismo de la presidencia como institución”³², el fracaso en abril del intento por rescatar a

los rehenes de la embajada estadounidense en Irán, cuando Jimmy Carter aún era presidente, la recesión económica, la derrota en Vietnam, y el desprestigio de las instituciones políticas por el caso Watergate, provocaron que el sentimiento generalizado en la Unión Americana fuera de descontento, frustración y poca credibilidad en sus gobernantes. Pero también, con su llegada a la presidencia “[...] una industria como la del cine, capaz de producir un presidente, adquirió públicamente un nuevo *status* de respetabilidad.”³³

1981: La IBM introduce en el mercado la primer PC.

³² Márquez Padilla, Consuelo y Mónica Vereá Campos (coords.), *La Administración Bush*, México. CISEUA/UNAM, 1991. p. 26

³³ Guarner, José Luis, *Muerte y transfiguración. Historia del Cine Americano III. (Hollywood 1960-1992)*, Barcelona, Laertes, 1993. p.165

Ronald Reagan tomó posesión de la presidencia de los Estados Unidos de América el 20 de enero de 1981. Minutos después de prestar juramento, un aeroplano despegó del aeropuerto de Teherán, liberando así a los rehenes de la embajada estadounidense y ello, aunado a un excelente manejo y conocimiento de los medios masivos de comunicación, lo llevaron a obtener en su primer año de gobierno “considerable entusiasmo popular.”³⁴ Paralelamente, se llevó a cabo en Estados Unidos una lucha velada por los medios masivos de comunicación: “el enorme presupuesto militar de Reagan provocó un movimiento nacional en contra de las armas nucleares.”³⁵ Se creó el Consejo para la Congelación de Armas Nucleares, la agrupación de Médicos por la Responsabilidad Social, los obispos católicos hicieron un mitin nacional, se unieron científicos que habían trabajado en la bomba atómica, se organizaron manifestaciones en 151 Universidades de todo el país y se reunieron casi un millón de personas “para expresar su voluntad de poner fin a la carrera armamentística”³⁶ en Central Park el 12 de junio de 1982.

Independientemente de la situación nacional, Reagan encabezó un gobierno que apoyó a los *contras* en su lucha contra el régimen sandinista en Nicaragua, a pesar de que más de 60 000 norteamericanos prometían “tomar cualquier clase de medidas, incluyendo la desobediencia civil, si Reagan intentaba invadir Nicaragua”³⁷ con la firma de *The Pledge of Resistance*.

En su primer año de gobierno, Reagan obtuvo la aprobación del Congreso de los Estados Unidos en cuanto a grandes reducciones del gasto social, de la regulación gubernamental y un corte a los impuestos. La Cámara le autorizó su presupuesto y el reaganismo se puso



Zoot Suit, 1981

³⁴ Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg, *Breve Historia de los Estados Unidos*, Trad. Odón Durán D'Oion, Faustino Ballvé y Juan José Utrilla, México, FCE, 1995. p. 841

³⁵ Zinn, Howard, *La otra historia de Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)*, Trad. Toni Strubel, México, Siglo XXI, 1999. p. 447

³⁶ *Ibidem*, p. 448

³⁷ *Ibidem*, p. 451

en marcha. En marzo el Presidente sufrió un atentado “cuyo autor era un presunto fan de la joven actriz Jodie Foster”³⁸, del que se recuperó tras días de hospitalización; dos meses después una noticia sacude los noticiarios alrededor del mundo: Mehmet Ali Agka, atentó contra el Papa Juan Pablo II en la Plaza de San Pedro en Roma.

El primer periodo presidencial del llamado “Gran Comunicador” fue marcado por la gran capacidad que tuvo para conectarse con el pueblo norteamericano, sacarlo de la depresión en la que se encontraba y reestablecer los lazos entre gobierno y gobernados. Fue exitoso en donde los gobiernos de Nixon, Ford y Carter habían fracasado. Sin embargo, su gobierno dio un duro golpe a la parte más vulnerable de la sociedad norteamericana, pues definió al Estado Benefactor (ayuda a desempleados, niños, ancianos y minorías étnicas, entre otras cosas) como “el culpable de todos los males económicos que estaba sufriendo la sociedad norteamericana”³⁹, renunciando así a la incorporación de las “minorías”, principalmente negros e hispanohablantes, en la legitimidad social, con lo que el llamado Estado Benefactor contrajo sus prestaciones hacia los “pequeños” estratos medios de la sociedad.

Su proyecto se caracterizó por los gastos de militarización más grandes en tiempos de paz, un tanto en respuesta a la necesidad de restaurar la preeminencia estadounidense como potencia mundial, lo que también explica su posición dura frente a los movimientos de liberación del tildado “Tercer Mundo” y sus intervenciones en Granada, Libia, Nicaragua, El Salvador, Honduras y Panamá.

1983: Comercialización del compact disc que pronto sustituye los discos de vinilo y las cintas.

³⁸ Guarner, José Luis, *Muerte y transfiguración...* p. 166

³⁹ Márquez Padilla, Consuelo, *La Administración...* p. 27

Aunque los Estados Unidos habían ya perdido su posición de potencia hegemónica y líderes indiscutidos del capitalismo mundial, las alianzas internacionales giraron en torno a China y Japón, después de que los países europeos se hacían cada vez más independientes; la posición frente al “Imperio del mal” y los demás países socialistas fue de un profundo malestar y se opuso firmemente al totalitarismo soviético; mantuvo su presencia en América Latina interviniendo, directa o indirectamente y en numerosas ocasiones, en asuntos internos de otros estados del Continente, aún cuando en la administración Reagan, Latinoamérica no era considerada dentro de su esquema. En Oriente Medio su paso fue definitivo, logrando rescatar la imagen de unos Estados Unidos aún determinantes en el contexto internacional.

La política interna giró en torno a la reactivación de la economía. Reagan apareció como defensor del liberalismo económico. Durante su gobierno se llevaron a cabo las más grandes reducciones en los impuestos y los gastos federales, reguló el gobierno, atacando la burocracia, con el fin de llegar a la contención de la inflación, la creación de empleos y el desarrollo industrial. Sin embargo, antes de terminar su primer año, el desempleo se acercaba al 9% y altas tasas de interés devastaron las industrias de la vivienda y el automóvil; entre 1981-1982 una recesión de corto plazo dio la pauta a una dramática recuperación que empezó en 1983 y que le permitió otro periodo en la presidencia: “sólo los avances en la economía, traducidos en el abatimiento de la inflación y el inicio de la recuperación sin muy significativos aumentos del desempleo, provocó un sorprendente giro en el estado de ánimo norteamericano. Esto llevó a Reagan a la reelección con un aplastante triunfo, de corte casi histórico, en el que ganó 49 de los 50 estados de la Unión Americana.”⁴⁰ Sin duda, la victoria de 1984 de Reagan fue arrolladora,

⁴⁰Márquez Padilla, Consuelo, *La Administración...* p. 25

pero conociendo los datos de aquella parte de la población que acudió a las urnas a votar por él, resulta alarmante, pues “sólo el 54% de las personas en edad de votar iba a las urnas, de manera que, del total de personas con derecho al sufragio, votó por Reagan el 27 por ciento”⁴¹, los lazos de confianza, entre gobierno y gobernados, estaban aún lejos de llegar a todos los estratos de la población.

En menos de tres años, entre 1980 y 1983, la opinión pública tuvo un asombroso cambio, pues aunada a las manifestaciones en contra del armamentismo, de las intervenciones en El Salvador y Nicaragua, la sociedad civil se manifestó también en contra de la política estadounidense en Sudáfrica. Hubo algunas reacciones airadas debido a los recortes de Reagan en servicios sociales y ante la negativa de destinar fondos federales a las artes, ello resultó en el arresto de las actrices Tammy Grimes, Estelle Parsons y Celeste Holm y los actores Richard Gere y Michael Moriarty cuando se manifestaban en contra de la demolición de dos teatros históricos de Broadway. Así mismo, “era evidente que la política de Reagan anudó dos problemas: el del desarme y el del bienestar social”⁴², pues los recortes presupuestarios hicieron participar en huelgas, por todo el país, a personas que no solían afiliarse a estos movimientos.



Scarface, 1983

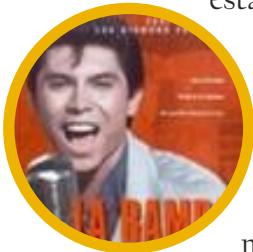
Entre 1981 y 1986 se crearon 13 millones de nuevos trabajos. A lo largo de esta administración la inflación fue muy baja y se dio un aumento del salario familiar real pero también aumentó de manera considerable la desigualdad del ingreso.

1986: Desastre nuclear en la URSS, escape masivo en la central nuclear de Chernobil.

⁴¹ Zinn, Howard, *La otra historia...* p. 454

⁴² *Ibidem*, p. 453

Para 1988 la mayoría de los estadounidenses manifestaron satisfacción con su vida personal y en su mentalidad “se abandonaban conceptos como el de <crisis de legitimidad> y se hablaba en cambio, del poder de la presidencia y del <retorno de la primacía> de los Estados Unidos en el contexto internacional.”⁴³ Reagan pasó la estafeta de la presidencia a George Bush, para quien las expectativas son más altas, pues, aún después del Irán-Gate, el pueblo



La Bamba, 1987

estadounidense había reencontrado la comunicación y la credibilidad en su gobierno, “es la satisfacción y no la frustración, la que domina el ambiente”⁴⁴. Sin embargo, en los años ochenta y principios de los noventa, “ninguno de los dos partidos más importantes estaba dispuesto a llevar a cabo recortes importantes en el presupuesto militar”⁴⁵, provocando manifestaciones, resultado de límites muy estrictos en los programas

sociales para los pobres.⁴⁶ La vinculación de los demócratas y de los republicanos a la riqueza de las corporaciones, aunada a la nula voluntad para soslayar esta situación, provenía de un hecho que para Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, es fundamental tomar en cuenta para entender cómo la democracia en los Estados Unidos marchaba en la década de los ochenta: “Estados Unidos era una sociedad basada en las clases sociales en la que el 1% de la población poseía el 33% de la riqueza y una sociedad que poseía una subclase de 30 o 40 millones de personas que vivían en la pobreza”⁴⁷, lo que generó una nación dominada por las corporaciones, inmersa en el consumismo y en la satisfacción inmediata de sus necesidades.



Stand and Deliver, 1988

⁴³ Márquez Padilla, Consuelo, *La Administración...* p. 25

⁴⁴ *Ibidem*, p. 26

⁴⁵ Zinn, Howard, *La otra historia...* p. 455

⁴⁶ Véase *Ibidem*, pp. 454-458

⁴⁷ *Ibidem*, p. 455

La sociedad del consumo empezó en la década de los cincuenta, con esa explosión de productos que hacían la vida cotidiana más sencilla. En los ochenta, las necesidades básicas estaban cubiertas y los productos empezaron a ofrecer más que una vida cotidiana menos complicada, un nuevo estilo de vida. De la cabeza a los pies, todo tenía un significado, más allá del propio artículo. Las marcas y la imagen se entronaron indiscutiblemente: “me siento hecho una mierda, pero tengo un aspecto excelente”- dice Patrick Bateman, protagonista de *American Psycho*, frase que resume un mundo de consumismo exacerbado, los *yuppies* se consolidaron como emblemáticos de la época. Individualismo, exterioridad, culto al cuerpo y al dinero, las necesidades humanas se cubrieron con el poder adquisitivo: mayor poder adquisitivo = mayor éxito personal. El *window shopping*, se materializó y cumplió con la necesidad de sentirse parte del mundo, como si los aparadores reafirmaran la propia existencia. Comprar para sentirse parte de, tener para ser alguien, el consumo empezó a satisfacer las necesidades humanas: “una especie de vacío existencial se abre ante mi mientras me paseo por Bloomingdale's [...] y decido que este vacío tiene [...] algo que ver con el aparato del tracking de mi video”, versa Patrick, perteneciente a ese 1% de la población que posee el 33% de la riqueza en los Estados Unidos, integrante de una generación que surgió de la década del auge económico de unos cuantos en época de Reagan.

El 20 de enero de 1989 George Bush (1924) tomó cargo de la presidencia. Se enfrentó al déficit presupuestario y comercial, además de a la ofensiva diplomática soviética en Europa. En diciembre Estados

En 1988, **Carlos Salinas de Gortari** y **George Bush**, fueron elegidos presidentes de México y Estados Unidos, respectivamente. Hernández Colón se reeligió en Puerto Rico y sería quien tres años después promovería y firmaría la Ley del Idioma, aprobada por la Asamblea Legislativa, por la cual se declaraba a la lengua española el idioma oficial único. El gobierno de Salinas aceleró la privatización de las empresas del estado e incentivó la inversión extranjera.

Estados Unidos invadió Panamá para derrocar el régimen del general Manuel Antonio Noriega, acusado de tráfico de drogas, quien fue arrestado el 3 de enero del año siguiente.

1989: Caída del Muro de Berlín.
Invención de la World Wide Web

En 1989 Bush acordó con Gorbachov acabar con la producción armamentista y reducir los arsenales de armas químicas, y firmó con Carlos Salinas de Gortari, presidente de México, un acuerdo de comercio e inversión entre las dos naciones.

Con el colapso de la URSS a principios de la década de 1990, las ayudas y subsidios comerciales del bloque soviético a Cuba llegaron a su fin y las fuerzas soviéticas fueron gradualmente retiradas del país. La desaparición del Bloque Socialista inspiró en Estados Unidos a algunas cabezas a pensar que tras este acontecimiento, el armamentismo parecía ya innecesario y que los millones de dólares que se le destinaban, podrían ocuparse entonces en las necesidades humanas, pero, el 2 de agosto de 1990, fuerzas iraquíes invadieron Kuwait, Bush, ordenó que se pusiera en marcha la Operación Tormenta del Desierto para evitar ataques iraquíes en Arabia Saudita; “la guerra del Golfo se convirtió en una excusa ideal para un gobierno dispuesto a poner fin a esas ideas.”⁴⁸ La ONU impuso sanciones económicas y presentó a Irak un ultimátum para que se retirara de Kuwait antes del 15 de enero de 1991.

Desde que llegó a la presidencia, Bush estaba determinado a “superar lo que llegó a ser conocido como el Síndrome de Vietnam: la resistencia del pueblo americano a una guerra deseada por el Estado.”⁴⁹ Como consecuencia, a mediados de enero de 1991 estalló la guerra del Golfo, una alianza encabezada por Estados Unidos que invadió Kuwait e Irak y expulsó a las

⁴⁸ *Ibidem*, p. 469

⁴⁹ *Ibidem*, p. 462

fuerzas iraquíes. Las instalaciones de fabricación de armas de destrucción masiva y la contención de sus actividades militares en el norte y el sur de Irak, quedaron bajo supervisión de la ONU. Las manifestaciones contrarias a la guerra no se hicieron esperar. Antes de que empezara el ataque, 600 estudiantes se manifestaron el 2 de noviembre en Missoula, Montana; Boston vio desfilar a los Veteranos por la Paz el día 11; en Santa Fe, Nuevo México, 4 000 habitantes bloquearon una autopista; 6 000 personas pidieron por la paz en Ann Harbor, Michigan, y la noche en que dio comienzo la ofensiva se reunieron 5 000 personas en San Francisco.

1991: Desplome de la Unión Soviética.

Durante la guerra del Golfo “decenas de miles de personas de pueblos y ciudades de todo el país se lanzaron a las calles protestando”⁵⁰, las manifestaciones no fueron las únicas en alzar la voz, hubo ciudadanos que individualmente se declararon en contra de la guerra. Aparecieron también medios alternativos que ofrecían un análisis crítico, principalmente emisoras de radio y periódicos independientes, aún cuando la mayor parte de la población, bombardeada de fervor patriótico, estaba a favor de la acción de Bush.

En 1992 se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte por los presidentes de México, Carlos Salinas de Gortari, Estados Unidos, George Bush y por el primer ministro de Canadá, Brian Mulroney. Este mismo año, otro acontecimiento removi6 las conciencias de una parte de la población estadounidense que se vio aludida con motivo de la celebración del Quinto Centenario de la llegada de Col6n a las Am6ricas: los indios nativos. “La controversia sobre Col6n produjo una extraordinaria



The Mambo Kings, 1992

⁵⁰ Véase *Ibidem*, pp. 464-468

explosión de actividad educacional y cultural”⁵¹, protestas y debates en torno al tema, hicieron posible la aparición de nuevos libros que daban luz sobre otro aspecto del “descubridor”, logro no sólo de los indios norteamericanos, sino de los estratos de la sociedad que se unieron a esta causa.

1992: Motines en Los Angeles.

En 1992, año electoral, “el apoyo de la nación a Bush descendió drásticamente al mismo tiempo que las condiciones económicas se deterioraban. (En 1992, cuando el espíritu de la guerra se había evaporado, Bush fue derrotado.)”⁵², y el carismático candidato demócrata Bill Clinton (1946) ganó la presidencia.

La administración de Clinton no significó un cambio radical en la forma de gobierno. Mantuvo el presupuesto militar sólo un 5% por debajo de la Administración Bush, conservó las buenas relaciones con los gobiernos en el poder para asegurar “rentables acuerdos comerciales”; siguiendo con la tradición de apoyar regímenes sangrientos y represivos, envió ayuda económica a China y la privilegiaba “en aras de sus intereses comerciales.” Indonesia también recibió apoyo, a pesar de los asesinatos en masa en Timor Oriental y apoyó a Boris Yeltsin, aún después del brutal bombardeo a Chechenia. Por otro lado, continuó el bloqueo económico a Cuba, privando a la isla de alimentos y medicinas, “la política de economía exterior de Clinton no desentonaba de la habida durante la larga historia de la nación, en la que los dos partidos más importantes se mostraban más preocupados por los intereses de las corporaciones que por los derechos de la gente trabajadora [...] y veía la ayuda al extranjero como una herramienta política y económica más que como un acto



American Me, 1992

⁵¹ *Ibidem*, p. 470

⁵² *Ibidem*, p. 468

humanitario.”⁵³ Siguiendo con política exterior, sólo hubo un acto que desentonaba con los principios del gobierno de Clinton. Presionó a los líderes militares de Haití para que Bertrand Aristide volviera a la presidencia después de haber sido depuesto por ellos mismos.



Carlito's Way, 1993

Durante 1993 y 1994 se produjo la denominada “crisis de los balseros”: miles de cubanos cruzaron el estrecho de Florida después de que fueran levantadas las restricciones de salida. Sin embargo, las continuas limitaciones impuestas por Estados Unidos a la entrada de ciudadanos cubanos en ese país incumplían los acuerdos migratorios a los que se había comprometido después del “éxodo del Mariel”. Esta situación llevó a los gobiernos cubano y estadounidense a mantener conversaciones bilaterales, cuyo resultado fue un nuevo acuerdo que normalizó la situación.

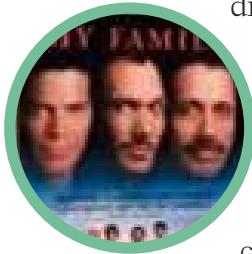
En política interna, Clinton tomó en cuenta, desde su campaña, a los negros, los homosexuales, las mujeres y a la clase trabajadora, pero no dio ningún giro que desentonara con los intereses de las corporaciones ni que le valiera el perder el apoyo de los conservadores y se concentró en la reducción del déficit. Su administración puso énfasis en el “libre comercio”, que culminó con la puesta en vigor de la Asociación Norteamericana de Libre Comercio (NAFTA), entre Canadá, Estados Unidos y México en 1994, mismo año en el que un atentado terrorista con bomba destruyó un edificio gubernamental en la ciudad de Oklahoma, en Estados Unidos, perpetrado por la White Anglo Saxon People (WASP), donde murieron 168 personas. El presidente norteamericano anunció que su



Blood In, Blood Out, 1993

⁵³ *Ibidem*, p. 488

país pone fin a todas las pruebas nucleares.



My Family, 1995

La administración Clinton, que desde un principio enfatizó el carisma del presidente, dio a lo largo de su gobierno una imagen positiva, pues a través de su persona, se manifestó que la presidencia era ahora ocupada por un ser humano que estaba más cerca de cualquier ciudadano, que tenía virtudes y defectos, debilidades y mano dura, y que dio pie para que las minorías conquistaran espacios y floreciera, paralela a la tradición anglosajona estadounidense, la cultura hispanoamericana, que se lanzó a la conquista de cualquier espacio que diera cabida y difusión a sus diferentes formas de expresión.

Al respecto de la sociedad estadounidense de los noventa, Vicente Verdú, en el prólogo al libro *Microserfs*, de Douglas Coupland, comenta:

Sin proyecto humano, sin memoria colectiva, sin sentido social, la realidad que aceleradamente se crea [...] ha alcanzado la situación de una masa crítica en la cual la memoria exteriorizada en textos y bases de datos supera la memoria colectiva almacenada en los cuerpos biológicos.⁵⁴

1992: Masacre de Columbine

La llamada Generación X, sin demasiadas preocupaciones, sin demasiada vida propia, que se sumerge en un mundo informático en donde la necesidad de relacionarse con el mundo exterior, incluyendo las demás personas, ya no es primordial. Los noventa dieron cabida a una generación que no se explicaba a sí misma en términos históricos, sino que se sabía partícipe de un mundo nuevo, expresado por los avances tecnológicos, el mundo virtual y la *supercarretera de la información*.

⁵⁴ Coupland, Douglas. *Microserfs*, (Prólogo de Vicente Verdú), Trad. Gabriel López Guix y Carmen Franci Ventosa, Barcelona, Ediciones B, 1998. p. 12-13

Bill Clinton se reeligió en 1996, rigiéndose por las políticas de su primer periodo, y si vamos más atrás, continuó las políticas de sus dos antecesores, pues aún cuando los tiempos habían cambiado: “la presidencia de Clinton, como todas las administraciones republicanas y demócratas anteriores, no estaba dispuesta a renunciar a la guerra como instrumento de política nacional.”⁵⁵



Selena, 1998

En Estados Unidos convergen una serie de factores que lo perfilan como un eterno colonizador en su propio territorio.

[Nota del autor]

Ante este panorama, es claro que en Estados Unidos convergen una serie de factores que lo perfilan como un eterno colonizador en su propio territorio, pues sus luchas no se reducen al exterior, confluyen en su interior como un factor intrínseco que lo caracterizan. La sociedad estadounidense, culturalmente diversificada, económicamente diferenciada, e ideológicamente heterogénea, permite que en su interior se desarrollen formas de vida tan diversas y diferentes entre sí, que las pugnas son constantes y sus manifestaciones infinitas.

Después de este breve recorrido, es importante hacer hincapié en que los Estados Unidos no son esa entidad inmaculada y aséptica que a veces se nos presenta, en donde todo es orden y en donde todo parece estar perfectamente calculado. Dentro de su geografía y a través de su historia se puede percibir, más bien, un ente viviente que reacciona, con crisis y aciertos, con altas y bajas, en donde se manifiestan movimientos sociales y se gestan luchas en el seno de diversos grupos de ciudadanos que difieren, con diferentes formas de vida, de cultura, de pensar y de sentir.



Empire, 2002

⁵⁵ Zinn, Howard, *La otra historia...* p. 491

Esta travesía me sitúa ante una “Unión Americana” que no es tal, que es una ilusión que se propone reafirmar la creencia de que todo está bajo control, de que existe la homogeneidad, de que un país que “pone orden en el mundo” no puede estar desordenado al interior, como si quisieran hacernos creer que existe un consenso entre los diferentes grupos sociales.

Una mirada al interior me deja conceptos como gobierno, corporaciones, manifestaciones, presupuesto militar, estado benefactor, riqueza, desigualdad; y me deja la impresión de una lucha constante de contrarios en lo profundo, bombardeada por un aparato controlador que en la superficie exacerba a las masas con consumismo y confort.

Y es en este contexto, que grupos minoritarios han logrado salir al frente del escenario que constituye la sociedad en la Unión Americana.

2001: Ataques del 11 de septiembre



1.3 Características y tendencias del cine estadounidense en las décadas de 1980 y 1990.

Las producciones cinematográficas a partir de 1980 estuvieron marcadas por dos grandes creadores de sueños en los Estados Unidos: George Lucas (1944) y Steven Spielberg (1946), en cuyas producciones se plantea y replantea, una y otra vez, la vieja lucha entre el bien y el mal. Las moralejas aderezan sus historias, los mensajes hablan una y otra vez de la libertad, del libre albedrío y los valores morales como la unión y el bienestar de todos sobre el individual, se transportan a los viajes en el tiempo, al espacio, al uso de la ciencia. La década se llenó de explosiones tecnológicas que dejaban a los espectadores asombrados por mundos que, aunque parecidos al propio, se diferenciaban por sus personajes, por sus escenarios futuristas, por sus incomprensidos protagonistas, como señala Jürgen Müller en *Cine de los 80's*: “En definitiva, en esta década se revalorizaron los efectos especiales a gran escala y se perdió el miedo a entender el cine como espectáculo. En los ochenta el cine se convirtió en una máquina para viajar en el tiempo, en una fábrica de perfectas ilusiones”⁵⁶, alimentada por una sociedad necesitada de un *bonus* en su vida.

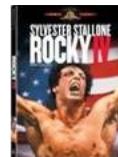
Los héroes inundaron las pantallas en secuelas interminables, se les vio en el cuadrilátero, Rocky Balboa⁵⁷, italo-americano de la *working class*, quien alcanzó el *sueño americano* siguiendo su vocación, seguro de que no encontraría mayor satisfacción en la vida que

⁵⁶ Müller, Jürgen (ed.), *Cine de los...* p. 8

⁵⁷ *Rocky I* (John G. Avildsen, 1976); *Rocky II, III, IV* (Silvester Stallone, 1979, 1982, 1985); *Rocky V* (John G. Avildsen, 1990); *Rocky Balboa* (Silvester Stallone, 2006).

el boxeo; en las estrellas, Luke Skywalker⁵⁸ luchó contra el Imperio para restaurar la República y la libertad de la galaxia; en lugares inhóspitos, buscando tesoros ancestrales, y con los nazis siempre pisándole los talones, Indiana Jones⁵⁹ descifraba, con una sabiduría innata, los misterios que se le presentaban; John Rambo⁶⁰ cambió la historia, ganó para su país las batallas perdidas, ayudado por su disciplina y sus conocimientos de *GI Joe*; Daniel LaRuso en *Karate Kid*⁶¹ redescubrió las disciplinas orientales al estilo americano, ayudado siempre por su mentor, que como Yoda, lo ayudó a sacar lo mejor de sí mismo; *The Terminator*⁶² llegó del futuro, para hacer conciente a la humanidad sobre el alcance de sus propias creaciones; biotecnológicos, como *RoboCop*,⁶³ se hicieron indispensables para combatir el crimen en una sociedad atrapada en él. Todos ellos con un destino y una vocación determinados, todos encontrando el camino de su misión en la vida, ayudados de una fuerza interior que aportó sus virtudes a la sociedad de la que son parte.

Otras amenazas se incluían en las pantallas: vidas extraterrestres amenazaban nuestro planeta -*Predator*⁶⁴, los fantasmas eran incontrolables



Rocky, IV,
1985



Terminator,
1984



Star Wars,
1977

⁵⁸*Star Wars* (George Lucas, 1977); *Star Wars: Episode V-The Empire Strikes Back* (Irving Keshner, 1980); *Star Wars: Episode IV-Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983); *Star Wars: Episode I-The Phantom Menace*; *Star Wars: Episode II-Attack of the Clones*; *Star Wars: Episode III-Revenge of the Sith* (George Lucas, 1999, 2002, 2005).

⁵⁹*Indiana Jones. Riders of the Lost Ark*; *Indiana Jones and the Temple of Doom*; *Indiana Jones and the Last Crusade* (Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989).

⁶⁰*Rambo: First Blood* (Ted Kotcheff, 1982); *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos, 1985); *Rambo III* (Peter McDonald, 1988).

⁶¹*Karate Kid*, *Karate Kid Part II*, *Karate Kid Part III* (John G. Avildsen, 1984, 1986, 1989); *The Next Karate Kid* (Christopher Cain, 1994).

⁶²*The Terminator*, *Terminator II: Judgement Day* (James Cameron, 1984, 1991); *Terminator III: The Rise of the Machines* (Jonathan Mostow, 2003).

⁶³*RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987); *RoboCop 2* (Irving Keshner, 1990); *RoboCop 3* (Fred Dekker, 1993).

⁶⁴*Predator* (John McTiernan, 1987), *Predator 2* (Stephen Hopkins, 1990).

-*GhostBusters*⁶⁵, “una gran variedad de películas pretendieron expresar la sospecha de que las realidades más cotidianas eran meras máscaras de lo extraordinario”⁶⁶. Mientras tanto, siempre surgía alguien que tenía la capacidad de controlar las fuerzas más poderosas. Cualquier persona, aún el ciudadano más común, era capaz de vencer el obstáculo más grande, al enemigo más poderoso.

Los policías irreverentes hicieron acto de presencia, poniendo de manifiesto un sistema gubernamental decadente que incluía políticos corrompibles a los que había que pasar por alto para hacer que la justicia se alcanzara; Bruce Willis, Mel Gibson y Eddie Murphy, “los buenos chicos malos” protagonizaron *Die Hard*⁶⁷, *Lethal Weapon*⁶⁸ y *Beverly Hills Cop*⁶⁹, respectivamente, “el detective privado que se mueve entre el mundo de las leyes y los bajos fondos del crimen [...] ayudando a racionalizar la utilización, por parte del héroe, de medios violentos, e inclusive inmorales, para alcanzar fines justos”, citando a Roffman y Purdy⁷⁰.

Los flamantes e incansables asesinos no solamente asolaban ya los parajes oscuros en medio de la nada. Huir a la civilización, desenmascararlos, dormir hasta esperar el alba o esconderse bajo las cobijas ya no servía de nada.



GhostBusters,
1984



Die Hard,
1988



Lethal Weapon,
1987

⁶⁵ *GhostBusters I y II* (Ivan Reitman, 1984, 1989).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 13

⁶⁷ *Die Hard* (John McTiernan, 1988); *Die Hard 2* (Renny Harling, 1990); *Die Hard: With a Vengeance* (John McTiernan, 1995)

⁶⁸ *Lethal Weapon*, *Lethal Weapon 2*, *3*, *4* (Richard Donner, 1987, 1989, 1992, 1998).

⁶⁹ *Beverly Hills Cop* (Martin Brest, 1984); *Beverly Hills Cop 2* (Tony Scott, 1987); *Beverly Hills Cop 3* (John Landis, 1994)

⁷⁰ Roffman, Meter y Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film*, citados en Keller, Gary (comp.). *Cine Chicano*, Trad. Samuel Larson Guerra, México, Cineteca Nacional, 1998. p. 30

Ahora se presentaban hasta en los sueños -*A Nightmare in Elm Street*⁷¹, y ya no eran sólo aquellos relegados por la sociedad -*Friday the 13th*⁷², podían ser nuestros esposos, vivir entre nosotros -*The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), trasladarse trasatlánticamente -*An American Werewolf in London* (John Landis, 1981), utilizar el televisor en nuestra contra -*Poltergeist*⁷³.

Se hablaba en la década de los ochenta de infantilismo, evasión de la realidad, un decenio lleno de historias fantásticas que obligaban a dejar de lado la vida diaria para vivir, brevemente, alguna aventura fantástica que le diera sentido a una insípida existencia -*E.T.: The Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982), *Back to the Future*⁷⁴; la historia se reescribe en la pantalla, se ganan las guerras perdidas, se recobra la supremacía en el mundo, se tiene la capacidad para cambiar el futuro, y el presente, “clima de puro escapismo, de evasión absoluta, de inconsciencia generalizada”⁷⁵. Pero ese clima esporádicamente genera reflexión, el futuro se manifiesta incierto en la pantalla -*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Escape from New York* (John Carpenter, 1981). Las miradas al pasado son excepcionales en esta década, las producciones monumentales han dejado de ser costeables y tal vez innecesarias para una sociedad inmersa en la fantasía. La película que más se



A Nightmare in Elm Street, 1984



The Shining, 1980



Blade Runner, 1982

⁷¹ *A Nightmare in Elm Street* (Wes Craven, 1984); *A Nightmare in Elm Street Part II* (Jack Sholder, 1985); *A Nightmare in Elm Street 3: Dream Warriors* (Chuck Russell, 1987); *A Nightmare in Elm Street 4: The Dream Master* (Renny Harling, 1988); *A Nightmare in Elm Street: The Dream Child* (Stephen Hopkins, 1989); *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (Rachel Talalay, 1991); *New Nighthmare* (Wes Craven, 1994); *Freddy vs. Jason* (Ronny Yu, 2003).

⁷² *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980); *Friday the 13th. Part II, III* (Steve Miner, 1981, 1982); *Friday the 13th. The Final Chapter* (Joseph Zito, 1984); *Friday the 13th. A New Beginning* (Danny Steinmann, 1985); *Jason Lives: Friday the 13th. Part VI* (Tom McLoughlin, 1986); *Friday the 13th. Part VII: The New Blood* (John Carl Buechler, 1988); *Friday the 13th. Part VIII: Jason Takes Manhattan* (Rob Hedden, 1989); *Jason Goes to Hell: The Final Friday* (Adam Marcus, 1993); *Jason X* (James Isaac, 2001); *Freddy vs. Jason* (Ronny Yu, 2003).

⁷³ *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982); *Poltergeist II: The Other Side* (Brian Gibson, 1986); *Poltergeist III* (Gary Sherman, 1988).

⁷⁴ *Back to the Future*, *Back to the Future. Part II*, *Part III* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990).

⁷⁵ Guarner, José Luis, *Muerte y transfiguración...* p. 118

remonta en el tiempo es *Amadeus* (Milos Forman, 1984), ubicada en el siglo XIX. Tal parece que los años ochenta decidieron no mirar más allá de su historia inmediata, con películas como *Once upon a time in America* (Sergio Leone, 1984), *The Color Purple* (Steven Spielberg, 1985), *Platoon* (Oliver Stone, 1986) y *The Untouchables* (Brian De Palma, 1987).



Once Upon A Time In America, 1984

Si las producciones de Lucas y Spielberg marcaron la década llenándola de despliegues tecnológicos e historias fantásticas, directores como Scorsese [*Raging Bull*, 1980], Coppola [*One From the Heart*, 1982; *Rumble Fish*, 1983; *The Outsiders*, 1983; *Tucker, the Man and His Dream*, 1988], Woody Allen [*Broadway Danny Rose*, 1984; *The Purple Rose of Cairo*, 1985], Jim Jarmusch [*Stranger than Paradise*, 1984; *Mystery Train*, 1989] y Tim Burton [*Beetlejuice*, 1988; *Batman*⁷⁶, 1989], por mencionar algunos, enriquecieron el mundo del cine con obras personales, cuyos personajes invitaban a la reflexión, más allá del mero entretenimiento.



The Purple Rose of Cairo, 1985

Anteriormente mencioné algunas películas independientes que llegaron a las pantallas y en este momento, es importante señalar que fue justo a mediados de los años ochenta cuando las productoras independientes se consolidaron. Esto propició que surgieran películas que reflejaban una realidad cruda y desconocida de la sociedad estadounidense: Spike Lee⁷⁷ representa en la pantalla a su propia Unión Americana, desconocida por el



Stranger than Paradise, 1984

⁷⁶ *Batman Forever*, *Batman & Robin* (Joel Schumacher, 1995, 1997); *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005).

⁷⁷ *Last Hustle in Brooklyn* (1977), *The Answer* (1980), *Sarah* (1981), *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1983), *She's Gotta Have It* (1986), *School Daze* (1988), *Do The Right Thing* (1989), *Mo' Better Blues* (1990), *Jungle Fever* (1991), *Malcom X* (1992), *Crooklyn* (1994), *Clockers* (1995), *Girl 6* (1996), *Get On The Bus* (1996), *He Got Game* (1998), *Summer of Sam* (1999), *Bamboozled* (2000), *The 25th Hour* (2000), *She Hate Me* (2004), *Jesus Children of America* (2005), *Inside Man* (2006).

cine, desde dentro, las producciones se tornan de un precioso color oscuro. Sobre los directores negros Federico Patán escribe: “estos cineastas conocían la pobreza, la discriminación y la violencia desde adentro, y no tuvieron reparo alguno en exhibirlas en toda su degradación.”⁷⁸ Salieron pues a la luz, una serie de personajes que piensan de otra manera, que traen consigo una historia distinta que contar, que pertenecen a una sociedad que los piensa diferentes.

Sin la aparición de la obra de Spike Lee, difícilmente el cine de minorías hubiese encontrado espacio en carteleras, o hubiese sido candidato a grandes inversiones, sin olvidar, por supuesto, que los dueños de las *majors* siguen ahora otra dirección y sin olvidar también que “en un mercado mucho más diversificado, donde las grandes cadenas de salas se han desintegrado, aparecen temáticas marginales.”⁷⁹

Le siguen inmediatamente los filmes que hablan de una parte de la sociedad que, aunque siempre ha estado presente en la pantalla grande y chica, surge con autores que le representan desde dentro: los México-americanos. Hay producciones notables desde las cuales se mira otro Los Ángeles, otro Texas. Directores que se mueven en historias que les pertenecen y que encuentran en su vida misma una gran historia para contar; obras que dan pie para que salten a las salas personajes de ascendencia cubana, puertorriqueña u otra.



Do the Right Thing,
1989



Jungle Fever
1991



Clockers
1995

⁷⁸ Patán, Federico, *El cine norteamericano*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994. p. 79

⁷⁹ *El cine de USA en los años 80*, p. 4

A la década de los noventa sobrevivieron casi en su mayoría las secuelas que empezaron en los 80 y aún antes. Sin embargo, ésta también fue una década que no dio cabida a todos, pues aunque muchas de las temáticas perduraron, los 90 vieron nacer un cine que se reinventó a sí mismo, que devolvió al público la profunda satisfacción de acudir a las salas a presenciar historias nunca antes vistas, con temáticas que invitaban a una audiencia mucho más diversificada.

Dos de los grandes personajes en la historia inmediata de los Estados Unidos fueron llevados a la pantalla *JFK* (Oliver Stone, 1991) y *Malcolm X* (Spike Lee, 1992) revivieron y pusieron de manifiesto que sus vidas, y sus muertes, no fueron en vano. Asimismo, las guerras peleadas en la primer mitad del siglo XX fueron recordadas y vistas desde otro punto de vista como lo muestran *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) y *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998). Siguiendo en la línea del pasado, aparecieron dos películas que sacaron a los antiguos americanos de los *westerns* y los presentaron ante las masas: *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990) y *The Last of the Mohicans* (Michael Mann, 1992).

Los asesinos seriales se hicieron famosos en esta década. Se vieron representados en *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), *Copycat* (Jon Amiel, 1995) y *Seven* (David Fincher, 1995). Sobre éstos, Oliver Stone señaló, en *Natural Born Killers* (1994), la posibilidad de que bajo ciertas circunstancias puedan llegar a convertirse en *super stars*.



Malcolm X,
1992



Saving Private
Ryan,
1998

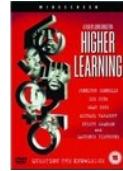


The Silence of the
Lambs,
1991

Anteriormente mencioné que los noventa se reflejaron en el cine de una forma mucho más diversificada, y en lo particular, me parece que en esta década hay un cambio, no tanto de fondo, sino de forma. El cine de negros -Spike Lee y John Singleton (*Boyz n the Hood*, 1991; *Higher Learning*, 1995)- y el cine de minorías, son un claro ejemplo de ello, pero también llegaron a la cartelera una serie de películas que miraron su tiempo y su sociedad desde otro punto de vista, que tocaron temas y sacaron a la luz una serie de características presentes en el *American Way of Life* como la homosexualidad y la discriminación -*Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), la autodestrucción -*Kids* (Larry Clark, 1995), el alcoholismo -*Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995), el racismo -*American History X* (Tony Kaye, 1998) y los valores de la sociedad estadounidense -*American Beauty* (Sam Mendes, 1999).

Me parece importante mencionar que aunque las guerras, armas y explosiones estuvieron presentes en la década pasada, el cine de los noventa es, en muchos sentidos, más violento. La forma de abordar los temas se recrudeció, las imágenes no disimularon su contenido, el sexo fue cada vez más explícito. Muestra de la apuesta de esta época por la violencia, son sin duda las películas de Quentin Tarantino -*Reservoir Dogs* (1990) y *Pulp Fiction*-, referencia obligada en el cine de este decenio.

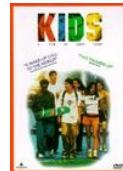
El *western* vuelve a surgir con *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992), pero definitivamente la tecnología llegó al cine y abarrotó las carteleras año tras año con un despliegue impresionante de efectos especiales -*Terminator II*:



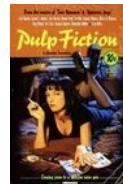
Higher Learning,
1995



Philadelphia,
1993



Kids,
1995

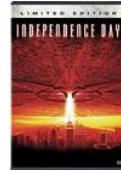


Pulp Fiction,
1994

Judgment Day (James Cameron, 1991), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) *Armageddon* (Michael Bay, 1998). También las películas animadas sufrieron su efecto y fue en 1995 cuando *Toy Story* (John Lasseter) se convirtió en la primer película totalmente computarizada de la historia. En 1993 se estrenó *Super Mario Bros.* (Annabel Jankel y Rocky Morton), primer video juego adaptado para la pantalla grande que allanaría un nuevo camino en la industria, y que será explotado en la siguiente década.

Conforme los 90 avanzaban, el mundo de la realidad virtual, la informática y los temas tecnológicos fueron cada vez más recurrentes en las historias, reflejo fiel de la sociedad en la que eran concebidas “toda esa parafernalia tecnológica está inaugurando una era en la que corremos por esas autopistas de la información perseguidos por malvados programadores, con el miedo de no saber todavía dónde vamos a llegar”⁸⁰, y la película que mejor representó este tema fue *The Matrix* (Andy y Larry Wachowsky, 1999), que simbolizó en el personaje de Neo a la juventud regida por la Internet y el mundo de la informática y que apocalípticamente describió un mundo en donde la existencia no es lo que parece y en donde el gran enemigo del ser humano se encuentra, paradójicamente, en la propia tecnología que él mismo creó.

Los dos primeros años del nuevo siglo continuaron con historias que tenían



Independence Day,
1996



Toy Story,
1995



Super Mario Bros.,
1993



The Matrix,
1999

⁸⁰ García C., Emilio, *Guía Histórica...* p. 475

que ver con los males que aquejaban a la sociedad, como *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000) y *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000); la ciencia ficción recibió el nuevo milenio con *Artificial Intelligence: AI* (Steven Spielberg, 2001) y el remake de *Planet of the Apes* (Tim Burton, 2001); *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) y *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) no dejaron que el cine bélico quedara atrás y las películas de *Final Fantasy: The Spirits Within*, coproducción USA/Japón (Hironobu Sakaguchi y Moto Sakakibara, 2001) y *Lara Croft: Tom Raider* (Simon West, 2001) afianzaron la idea de que video juegos y cine eran una buena combinación en términos de taquilla. *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) inauguró en este nuevo siglo la nueva era del cine épico.

Las películas de animación dejaron de ser, desde la segunda mitad de los 90, sólo para niños, pues desde *Antz* (Eric Darnell y Tim Johnson, 1998) y *A Bug's Life* (John Lasseter y co-dirigida por Andrew Stanton, 1998), y en 2001 *Monster's Inc.* (Pete Docter y co-dirigida por David Silverman) y *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jensen), la animación y los temas atraían a las audiencias de todas las edades.

Desde 1977, con la llegada de *Superman*, las tiras cómicas fueron llevadas al cine, en los 80 *Batman* fue el favorito de la pantalla, y en el 2000 los *X-Men* (Bryan Singer) encabezaron la lista de superhéroes que aparecieron en años posteriores.



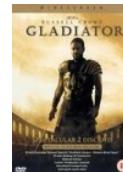
Requiem for a Dream, 2000



X-Men, 2000



Artificial Intelligence: AI, 2001



Gladiator, 2000

Dos películas basadas en obras literarias cierran estas dos décadas de cine. Una, personificó magníficamente una historia ya de por sí legendaria y reavivó las producciones monumentales que habían dejado de ser costeables y que se posibilitaron nuevamente gracias al uso de la tecnología. La otra, basada en una historia llena de magia, generó toda una corriente de seguidores que la incorporaron a su vida cotidiana. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, 2001), basada en el primer libro de la trilogía de J. R. R. Tolkien y *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, co-producida con el Reino Unido, (Chris Columbus, 2001), escrita por J. K. Rowling, marcaron sin lugar a dudas un nuevo camino para el cine del nuevo milenio.



Harry Potter and
the Sorcerer's
Stone,
2001



2.1 Recorrido histórico y aspectos principales de los Latinos en los Estados Unidos.

El término oficial en Estados Unidos para definir a aquellas personas originarias de México, Puerto Rico, Cuba, España, República Dominicana o de los países de habla española de Centro y Sudamérica, es el de Hispano, pero dado que esta investigación se concentra en los tres grandes grupos hispanos en la Unión Americana provenientes del mismo continente, cubanos, mexicanos y puertorriqueños, el título de este capítulo lleva intrínseca la diferenciación, pues no incluirá a la comunidad española que habita en los Estados Unidos.

Sin embargo, cabe hacer la aclaración de que para fines de investigación fue necesario acuñar un término, pero de acuerdo con Susanne Oboler en su libro *Ethnic Labels, Latino Lives*, “esta designación [o cualquier otra] enfatiza lo que los hispanos tienen de “extraños” o “externos” respecto a Estados Unidos, cuyas raíces son anglosajonas [...] Implica sobre todo ser ajeno o distinto, lo que se podría llamar otredad (*otherness*).”⁸¹ Esta situación la han enfrentado, casi en su mayoría, los grupos étnicos no anglosajones que habitan en los Estados Unidos, pero sobre todos, son los hispanos los que han cargado con esta diferenciación.

John F. Kennedy informó a los ciudadanos estadounidenses en la década de los sesenta,

⁸¹ Citada en Levine, Elaine, *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*, México, IIE/CISAN/UNAM, 2001. p. 8 (Col. Jesús Silva Herzog)

que Estados Unidos era una nación de inmigrantes -afirmación que parece innecesaria cuando sabemos que basta con voltear los ojos y mirar la historia de esta nación para darnos cuenta de que se ha conformado por oleadas de personas que llegan de todo el mundo por distintas razones-, pero que adquiere relevancia cuando notamos que el concepto de *melting-pot* -cuya intención es de dar una visión armoniosa preestablecida de la sociedad americana en función de un supuesto mosaico de convivencia y solidaridad étnico cultural que no existe o por lo menos no es visible en la cotidianidad social⁸²- cambió entonces por el de *salad-bowl* -que se refiere a una sociedad donde [...] cohabitan separadamente, aunque estén dispersas geográficamente (o en “ghettos”), las etnias en grupos de diferentes lenguas, culturas y nacionalidades, por lo tanto en conflicto constante y muchas veces estimulado por los problemas concretos sistemáticos de esas minorías marginadas socialmente, oprimidas políticamente y explotadas económicamente⁸³, lo que llevó a un resurgimiento de la cultura hispana en el marco de las luchas por los derechos civiles. Lyndon B. Johnson, oriundo de Texas, contribuyó a este resurgir, pues durante su gobierno se aprobó la Ley de los Derechos Civiles de 1964⁸⁴ y se acentuó la importancia en la educación. Por desgracia, la del presidente Jonson, en 1964, fue la última “guerra contra la pobreza” que se llevó a cabo en los Estados Unidos, pues a partir de 1973 “el alza en los índices de pobreza para los hispanos después de las recesiones (1974-1975, 1980, 1982, 1991) ha sido más acentuada que para los otros grupos.”⁸⁵

⁸² Santizo, Manuel Augusto y María Jesús García Cossio, “Política y poder de los hispanos en Estados Unidos”, en Moncada Lorenzo, Alberto, *et all* (eds.), *El Poder Hispano. Actas del V Congreso de Culturas Hispanas de los Estados Unidos*, Madrid, Universidad de Alcalá/Centro de Estudios Norteamericanos, 1992. p. 112

⁸³ *Ibidem*, p. 113

⁸⁴ La Ley de los Derechos Civiles de 1964 prohibía la discriminación en los lugares de acomodo públicos, autorizaba al procurador general a entablar demandas para acelerar la desegregación escolar, fortalecía los estatutos del derecho del voto, nombraba una Comisión de Igualdad de Oportunidades para acabar con la discriminación laboral, y daba facultades a las dependencias federales para retirar fondos a los programas de administración de los estados que discriminaran a los negros. Tomado de Morison, Samuel Eliot... *op. cit.*, p. 808

⁸⁵ Levine, Elaine, *Los nuevos pobres...* p. 26

En el deterioro socioeconómico hispano han influido tres factores principales, como lo señala Elaine Levine en su investigación *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*: la gran afluencia de inmigrantes hispanos, de mexicanos en particular, que se ha dado desde 1980, la creciente desigualdad en la distribución del ingreso y el aumento de la pobreza general.

Por otro lado, la historia también nos muestra cómo los grupos que llegan y se establecen son los mismos que condenan a los recién arribados, les pasó a los irlandeses, a los judíos, a los rusos, a los asiáticos; todos ellos pasaron por el mismo proceso de enfrentamiento e integración, pero hay una parte del “crisol”, que ha sido constantemente redefinida, y que al pasar de los años no termina totalmente con su proceso de integración: las comunidades latinas.

Debido al espacio territorial que comparte Estados Unidos con el resto de América hacia el sur y a las profundas diferencias económicas que se viven en el Continente, el paso hacia el norte se ha convertido en una manera de buscar mejores oportunidades, de huir de situaciones sociales adversas o de formas de gobierno totalitarias. La llegada a este país no significa, desde luego, la panacea que solucionará todos los problemas, pero si tomamos en cuenta que el nivel de pobreza en los Estados Unidos es de “menos de 16 400 dólares anuales - que equivale a 4 100 dólares por persona” y que esto , en comparación con México “es 60% superior al ingreso per capita”⁸⁶, y que de México hacia el sur los ingresos son aún más bajos, si constituye un elemento importante a considerar, sin olvidar, que las investigaciones más recientes sobre emigración contemporánea apoyan tres tesis:

⁸⁶ *Ibidem*, p. 11

- primera: que los muy pobres raramente emigran porque carecen de los medios o del conocimiento para llevar a cabo tales viajes de larga distancia.
- segunda, que las causas principales de la emigración tienen sus raíces en las contradicciones estructurales en los países remitentes que se reflejan, a nivel individual, en situaciones tales como el subempleo, la carencia de tierra, y un abismo creciente entre los patrones normativos de consumo e ingreso;
- tercera, que una vez que empieza un flujo migratorio, éste tiende a hacerse autosostenido por el surgimiento de fuertes redes sociales que vinculan los sitios de origen y destino.⁸⁷

Alejandro Portes y Cynthia Truelove, en su estudio *El sentido de la diversidad: recientes investigaciones sobre las minorías hispanas en los Estados Unidos*, mencionan que hay tres elementos fundamentales para la creciente atención de los hispanos: el rápido crecimiento, las altas tasas de fertilidad y la acelerada migración, además de que “más del 75% de los 14.5 millones identificados por el Censo de 1980 como hispanos se han concentrado en sólo cuatro estados: California, Nueva York, Texas y la Florida.”⁸⁸ Esto ha llevado a considerar en qué medida los grupos hispanos han permeado a la sociedad, cuáles serán sus efectos, cuáles sus derechos y cuáles sus manifestaciones.

Es también importante tomar en cuenta que “ninguna oleada migratoria se ha prolongado durante tanto tiempo, hecho que permite una retroalimentación constante de los

⁸⁷ Portes, Alejandro y Cynthia Truelove, “El sentido de la diversidad: recientes investigaciones sobre las minorías hispanas en los Estados Unidos”, en Cortina, Rodolfo J. y Alberto Moncada (eds.), *Hispanos en los Estados Unidos*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988. p. 34

⁸⁸ *Ibidem*, p. 31

nexos culturales con los países de origen”⁸⁹, motivo por el cual la integración se hace cada vez menos una posibilidad deseable o viable, pues el contacto con personas que recién llegan, hace recordar los orígenes y la posibilidad de adaptarse sin perder aquello que los hace diferentes, además de que, como señala Elaine Levine, las características físicas, culturales y religiosas, entre otras, hacen del grupo hispano un conjunto aparte que se niega a la asimilación experimentada por otros grupos y la cual a su vez les es negada.

Por otro lado, la sociedad estadounidense es una en donde “cohabitan separadamente [...] las etnias en grupos de diferentes lenguas, culturas y nacionalidades, por lo tanto en conflicto constante”⁹⁰ y esta característica hace que los diferentes grupos culturales tiendan a agruparse en enclaves, hasta cierto punto autosuficientes y diferenciados de la cultura anglosajona, que acogen a los recién llegados. Sin embargo, esto no quiere decir que al referirme a los latinos que habitan en los Estados Unidos lo haga de forma homogénea, pues es claro que el compartir la lengua y el bagaje cultural, no son determinantes para lograr una autoidentidad colectiva sólida, pues ésta depende más directamente de que los grupos se integren por individuos menos diversificados en su situación económica, social, racial, legal, etc.

La población latina en la Unión Americana se divide como sigue: al menos el 60% es de origen mexicano -nativos e inmigrantes-, el 14% lo conforman ciudadanos estadounidenses de la isla de Puerto Rico; el 5% son cubanos -mayoritariamente inmigrantes recientes-, y el porcentaje restante corresponde a contingentes de dominicanos, colombianos, salvadoreños,

⁸⁹ Levine, Elaine, *Los nuevos pobres...* p. 11

⁹⁰ Santizo, Manuel Augusto, “Política y poder...” p. 113

guatemaltecos y otros centro y suramericanos.⁹¹

Cubano-americanos.

La situación de la isla de Cuba en cuanto a su relación con los Estados Unidos se remonta a finales del siglo XIX, con el fin del conflicto hispano-americano de 1898, después del cual la isla se convirtió en un país independiente, pero debido a la Enmienda Platt,⁹² la situación política era dominada por el gobierno estadounidense.

El gran cambio llegó cuando, con la guerra de guerrillas, el levantamiento izquierdista encabezado por Fidel Castro, que “tenía como objetivo el establecimiento de un régimen de corte marxista”⁹³, alcanzó el éxito y él asumió la cabeza del nuevo gobierno en 1958.

Ello dio lugar al primer éxodo de cubanos, al cual el gobierno estadounidense dio la bienvenida “al considerarlos víctimas de un enemigo ideológico. Además Washington vio en ellos la posibilidad de acabar con el régimen castrista”⁹⁴, que culminó sin éxito durante el gobierno de Kennedy con el desembarco en Bahía de Cochinos.

Para 1980 había aproximadamente 1 000 000 de cubanos radicados en Estados Unidos, que salieron de la isla cuando se abrió el puerto de Camarioca, entre 1965 y 1973 y con la liberación de prisioneros políticos en 1977. En 1979 se regularizaron los vuelos entre Estados

⁹¹ Portes, Alejandro, “El sentido de la diversidad...” p. 32

⁹² Ley propuesta por el senador Orville H. Platt, que se insertó en la Constitución cubana de 1901, de acuerdo con la cual Cuba no podía llevar a cabo tratados ni contraer deudas sin previa autorización de los Estados Unidos. - No contemplaba la jurisdicción única del territorio de la provincia de Cuba bajo dominio español; - Condicionaba el arrendamiento de ciertos servicios; - Permitía la intervención política y militar; - Restringía las relaciones exteriores; - Prohibía la deuda pública. La Enmienda fue derogada en 1934, dejando pendiente de solución la cláusula referente a las estaciones navales y carboneras, que desde entonces se limita a la Base naval de Guantánamo.

⁹³ Moyano Pahissa, Ángela, *EUA: Una nación...* p. 195

⁹⁴ *Ibidem*, p. 196

Unidos y La Habana, y continuó la migración ilegal. El flujo migratorio más importante se dio con la apertura del puerto del Mariel y con el consentimiento del entonces presidente Jimmy Carter, a principios de 1980. Entraron aproximadamente 130 000 cubanos, de baja extracción cultural y social, entre los que se encontraban criminales, espías y prisioneros políticos. Las oleadas de nuevos refugiados se diferenciaron de sus compatriotas que habían abandonado la isla, pues la constante entre cubanos exiliados había sido su condición de profesionistas de clase media y alta, que llevaban consigo capital y capacidades empresariales.

La inmensa mayoría de los cubanos que llegaron a Estados Unidos se establecieron en la ciudad de Miami, donde encontraron un ambiente “familiar” que los acogió, pues los primeros cubanos que se asentaron en el sur de la Florida, lograron establecer una comunidad no sólo cultural, sino económica “cuyas tasas de empleo, ingresos familiares y autoempleo se aproximan a los promedios estadounidenses”⁹⁵, situación resultado también, de una “recepción gubernamental favorable”, que se basaba en el hecho de que los cubanos no emigraban por razones económicas.

Son muchos los cubanos que lograron ascender de manera relativamente rápida en la escala social y económica, e integrarse a la clase alta de la ciudad, participando de amplios privilegios, mientras los que no lo han logrado siguen luchando “por integrarse a su comunidad de adopción y asegurar trabajos estables que les permitan aspirar a un mejor futuro”⁹⁶ bajo el cobijo de sus compatriotas. Tan solo en 1984, cinco empresas y cuatro bancos, de entre los más importantes de propiedad hispana, pertenecían al enclave cubano.

⁹⁵ Portes, Alejandro, “El sentido de la diversidad...” p. 35

⁹⁶ Moyano Pahissa, Ángela, *EUA: Una nación...* p. 197

México-americanos.

María de Jesús Gil Alonso, señala en “*Los hispanos: una pluralidad cultural*” que los chicanos, a excepción de los nativos americanos, son la única minoría que se convierte en tal “por una situación histórica de conquista”⁹⁷, pues aún a pesar de la vecindad entre México y los Estados Unidos, la historia de los mexicanos en aquel país se remonta a la guerra de 1846-1847, que puso fin a la fase mexicana del territorio conformado actualmente por los estados de California, Texas y Nuevo México. Los habitantes de dicho territorio permanecieron en sus tierras y se convirtieron en ciudadanos americanos.

A principios del siglo XX, la mala situación económica y la represión gubernamental, junto a la necesidad de mano de obra, resultado de la implantación de los cultivos industrializados en el sur de la Unión Americana, provocaron la primera gran oleada de mexicanos hacia el norte. La Revolución en México lanzó, por primera vez, un buen número de personas de clase media y alta que huía del conflicto armado. En este primer momento, casi la totalidad de la población se asentó en los estados más cercanos al territorio nacional: Texas, Arizona, California, Nuevo México y Colorado. Con la Primera Guerra Mundial se abrió la frontera para todos los mexicanos que empezaron a trabajar no sólo en el campo, sino también en las ciudades de los estados del medio oeste como Chicago, Indiana y Ohio. Terminado el conflicto -en 1919-, tuvo lugar la primera gran repatriación, a pesar de ello, en 1925 Los Ángeles se convirtió en la ciudad con mayor número de mexicanos después de la Ciudad de México. Después de la Gran Depresión en la que “la inmigración mexicana disminuyó hasta números insignificantes”⁹⁸, vino el Convenio Bracero -1942-1964-, posible solamente por la gran

⁹⁷ Gil Alonso, María de Jesús, “Los hispanos: una pluralidad cultural”, en Cortina, Rodolfo, *op. cit.*, p. 117

⁹⁸ Moyano Pahissa, Ángela, *EUA: Una nación...* p. 178

necesidad de mano de obra en tiempos de la entrada de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial. En los años de posguerra, una vez más se solicitó mano de obra mexicana debido a la guerra en Corea.

Para 1971 se estimaba que 5 000 000 de mexicanos y de origen mexicano se encontraban establecidos en Estados Unidos. Esta misma década presenció “el movimiento migratorio a Estados Unidos más fuerte que nunca”⁹⁹ debido a la inestabilidad social y al alto índice de desempleados en México. La gran mayoría se asentó en los estados del suroeste, California, Texas y Nuevo México, encontrando la mayor concentración en la ciudad fronteriza del El Paso.

El ir y venir, entrar y salir de mexicanos a los Estados Unidos se ha dado, salvo en la época de la Revolución Mexicana y en la actualidad, según las necesidades de mano de obra, que ha posibilitado que millones de mexicanos lleguen y se establezcan en la economía del país vecino.

Los México-americanos han ido ganando territorio, formando enclaves con tradiciones fuertemente arraigadas que se nutren día a día con los recién llegados. Sin embargo, la gran cantidad de inmigrantes indocumentados, de niveles socioeconómicos y de educación bajos, los convierte, indocumentados o no, en mano de obra barata y dócil, preferidos por los empleadores, gracias a lo cual los niveles de empleo son altos, pero dificulta la movilidad social ascendente, sin olvidar que más recientemente emigran hacia Estados Unidos mexicanos profesionistas o con niveles de educación superiores al básico.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 184

Puertorriqueños.

La situación política de Puerto Rico se remonta también, como en el caso de Cuba, a la guerra hispano-americana de 1898, después de la cual, en 1900, se estableció un gobierno civil norteamericano en la isla, en donde el gobernador era elegido por el presidente de los Estados Unidos, en 1917 el Decreto Jones¹⁰⁰ otorgó la ciudadanía a sus habitantes. En 1948 logró cierta independencia al elegir a su propio gobernador y en 1952 pasó a ser Estado Libre Asociado. La inmigración de la isla a tierra firme ha sido propia del siglo XX y por motivos económicos. Se dio esporádicamente hasta la Segunda Guerra Mundial debido al incipiente transporte. Después de que el conflicto terminó, el éxodo se intensificó, confluyendo tres factores importantes: “el abaratamiento del pasaje aéreo entre la isla y el continente, la prosperidad de los Estados Unidos durante la posguerra y su posibilidad de mejores salarios que en Puerto Rico y, el hecho de que los puertorriqueños fueron adquiriendo paulatinamente conciencia de su condición de ciudadanos de Estados Unidos”¹⁰¹, llegando a su punto máximo entre 1952 y 1953.

La gran mayoría de puertorriqueños, principalmente de origen rural, se concentraron en Nueva York -Harlem y Brooklin- y en Nueva Jersey, “fijando su residencia en barrios y formando pequeñas comunidades”¹⁰² integrándose a puestos inferiores en la fuerza laboral del país, principalmente en la industria del vestido y en hoteles y restaurantes. A diferencia de los cubanos, son uno de los grupos con mayores índices de desempleo y pobreza, tienen altos niveles de familias encabezadas por mujeres y los niveles de educación e ingresos son bajos. No han fomentado el autoempleo ni tampoco la educación superior. Su situación de ciudadanos estadounidenses les otorgaba protección legal, lo que hizo de ellos “una fuente de trabajo

¹⁰⁰ Además de conceder a los puertorriqueños la ciudadanía estadounidense, la Ley Jones de 1917, también repercutió en la forma de gobierno de la Isla, pues eliminó el Consejo Ejecutivo como Cámara Legislativa y dividió a sus funcionarios para formar distintos Departamentos Independientes bajo el poder del Ejecutivo.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 191

¹⁰² Gil Alonso, María de Jesús, “Los hispanos...” p. 116

menos dócil, más costosa y mejor organizada”¹⁰³ que tenía que competir con los grupos inmigrantes sin derecho a sindicalizarse, que constituían, por lo tanto, mano de obra más barata y por consiguiente, más buscada por las empresas.

En los noventa, la característica de la población latina continúa siendo la diversidad, la inmigración cumple con la función de renovar los valores culturales del lugar de origen, mientras los latinos que tienen poco contacto con estos recién llegados son en ocasiones, valorativa y estructuralmente indistinguibles de las familias angloamericanas. Como parte de la sociedad postindustrial en que se desarrollan, la tendencia entre las familias latinas en Estados Unidos, es la polarización, pues así como se han convertido en los nuevos pobres, también los hay nuevos ricos, sin olvidar a la gran clase media.



¹⁰³ Portes, Alejandro, “El sentido de la diversidad...” p. 38

2.2 Los Latinos y la economía.

El periodo comprendido entre los años de 1981 y 2001, se caracterizó por un crecimiento económico sostenido en Estados Unidos cuyas ganancias “beneficiaron principalmente al 1% más rico de la población, cuyos ingresos aumentaron 75.5% entre 1980 y 1990”¹⁰⁴, generando un deterioro socioeconómico de la población hispana. Ello se debió a condiciones económicas adversas como la globalización, la reestructuración empresarial, la estratificación y segmentación del mercado laboral aunadas a un bajo nivel de escolaridad debido a los altos costos de la educación superior en Estados Unidos. Lo anterior impidió el ascenso en la escala social y económica de los latinos de segunda y tercera generación, nacidos en las décadas de los sesenta y setenta, respectivamente.

Además, en época de crisis económica se ha comprobado que “en la medida en que las condiciones económicas declinan, declina también la civilidad de la sociedad”¹⁰⁵ lo que no sólo genera ataques racistas en contra de los inmigrantes convertidos en “chivos expiatorios”, sino que también se manifiesta en la delimitación sutil de los lugares de residencia, así como en la segregación de facto en las escuelas y en la segmentación del mercado laboral, acelerando el deterioro socioeconómico de los grupos marginados “en esta forma el resto de los estadounidenses está convirtiendo a la población hispana en la minoría más numerosa del país, y si la tendencia actual continúa será también la más depauperada”¹⁰⁶ y la que menos posibilidades de movilidad social tenga.

¹⁰⁴ Levine, Elaine, *Los nuevos pobres...* p. 45

¹⁰⁵ Moyano Pahissa, Ángela, *EUA: Una nación...* p. 216

¹⁰⁶ Levine, Elaine, *Los nuevos pobres...* p. 11

Al mismo tiempo, es una realidad que el mercado latino en los Estados Unidos es el más rico del mundo. En las dos últimas décadas del siglo pasado, la inversión anual, dirigida a atrapar a los consumidores de tan sólo tres de los grupos que constituyen la diversidad latina -mexicanos, cubanos y puertorriqueños-, que para 1986 se estimaban en 25 millones con un ingreso de 113 000 millones de dólares, se calculó en alrededor de 400 millones de dólares.

La importancia del mercado latino se debe principalmente, a tres factores determinantes: aumento demográfico, incremento en el uso del español como lengua comercial (particularmente relevante a la hora de cautivar a los inmigrantes recién llegados) y la descentralización de la industria de la comunicación. Además, aún a pesar del deterioro socioeconómico, “el poder adquisitivo de la población hispana es considerable y sigue creciendo”¹⁰⁷, pues para 1980 se estimaba en 52 900 millones de dólares, seis años más tarde la cantidad se elevó a 107 300 millones y para 1990 se calcularon 172 millones gastados por los consumidores latinos.

Otros factores a considerar al respecto son las ganancias comerciales y la facilidad de llegar a él eficazmente a través de los medios de comunicación. Ya que culturalmente la comunidad latina es heterogénea, la forma que se volvió más viable para llegar a la mayoría de este segmento de la población fue el idioma, común denominador que fungió, y aún lo hace, como elemento de identidad cultural y también como vehículo de comunicación entre las grandes compañías y los consumidores, más receptivos a la publicidad en su idioma de origen o con poco dominio del inglés, y que en este caso constituían casi el 20 por ciento de los consumidores, lo que dicho de otra forma, significa que una de cada cinco personas que

¹⁰⁷ Jong Davis, Alicia de, “El mercado hispano y los medios de comunicación”, en Cortina, Rodolfo, *op. cit.*, p. 239

compran en el mercado norteamericano habla español. Por otro lado, la tendencia en la población de filiación latina, es concentrarse en las grandes ciudades -El Paso, San Antonio, Miami, Albuquerque, Los Ángeles, Bakerfield, Nueva York, Nueva Jersey- donde ya existen nutridas comunidades latinas, lo que facilita el uso de los medios de comunicación electrónicos, a través de los cuales y con una mínima inversión, se logró impactar el mercado latino.

Todos estos factores propiciaron el auge de los medios de comunicación en español, principalmente la radio y la televisión. En 1975, las emisoras de radio que transmitían en español sumaban 67, para la siguiente década la cifra aumentó a 177. Las cadenas televisivas con programación totalmente en español se limitaban “prácticamente a noticias, y a programas de asuntos públicos y de interés para la comunidad... programas semanales de variedades y ocasionalmente alguna que otra serie especial”¹⁰⁸; ofrecen principalmente programación importada de México, gracias a los nexos con la empresa Televisa, siendo las telenovelas el principal atractivo. Hacia 1988 Televisa adquirió el 75% de las acciones del Spanish International Network (SIN) en Estados Unidos. Cabe señalar que el mercado de habla española representa el 40% del total de las ventas en México por exportación de películas. La mayoría de las emisoras en español estaban afiliadas a UNIVISION y a la cadena TELEMUNDO. Para la década de los noventa, la Red Hispana Internacional contaba con 12 estaciones grandes, 12 pequeñas y con 325 sistemas de cablevisión afiliados¹⁰⁹. De entre los periódicos en español que destacan por resaltar noticias y temas de interés no sólo de los Estados Unidos sino de países como México, Cuba, Puerto Rico, Centro y Suramérica, se encuentran: *La Opinión* de Los Ángeles, *El Diario-La Prensa* y *Noticias del Mundo* en Nueva York, y el *Miami Herald* y *El Diario de las Américas* de Miami. 

¹⁰⁸ Véase *Ibidem*, p. 241

¹⁰⁹ Moyano Pahissa, Ángela, *EUA: Una nación...* p. 216

2.3 Los Latinos y el cine.

Antes de hacer un recorrido por la representación de los latinos en el cine estadounidense, es necesario mencionar que para entender y contextualizar la creación de estereotipos y caracterizaciones peyorativas de los latinos en las pantallas, es importante tomar en cuenta, como indica Gary D. Keller en “*Lo chicano en el cine mexicano, estadounidense y chicano*”¹¹⁰, el desarrollo de la industria filmica de Hollywood, que básicamente se resume en 4 puntos principales:

- Las principales inversiones se concentraban en la distribución y no en la producción de películas, lo que dio como resultado cantidad antes que calidad.
- El poder descansaba en sólo ocho grandes compañías¹¹¹ que monopolizaban la producción, distribución y exhibición de películas y que implicaba que el cine hablara con una voz singular ante un público masivo.
- Los estudios operaban a partir del método de la cadena de montaje, según el cual a los directores y escritores se les asignaban proyectos preestablecidos que, una vez listos, pasaban por escenografía, maquillaje, etc., hasta entregar un producto terminado. Esta metodología influyó profundamente sobre los componentes estilísticos, temáticos y de actuación del cine de Hollywood.

¹¹⁰ Keller, Gary D., “Lo chicano en el cine mexicano, estadounidense y chicano”, en Keller, Gary D. (comp), *op. cit.*, p. 29

¹¹¹ MGM, Warner Brothers, Paramount, Twentieth Century Fox, Universal, RKO, Columbia y United Artist.

- Este método llevó a la homogenización del oficio, lo que se conoce como *Hollywood Formula*, cuyos dos componentes fundamentales son la satisfacción de deseos -romance, amor verdadero, destrucción del mal, triunfo del bien, finales felices- y la transmisión del “americanismo” -condena de la violencia criminal y la intimidad sexual, santificación del matrimonio y la familia, exaltación del hogar, la maternidad, la comunidad, el amor puritano, y la ética del trabajo-. Los géneros, bien definidos y fácilmente identificables, navegaban sobre variaciones temáticas de experiencias cinematográficas familiares que aseguraban una participación pasiva por parte del público. En cuanto a la actuación, la fórmula derivó en el *star system*, que elegía tipos sobre los cuales se constituía el ambiente, la línea argumental y las características de producción.

Keller señala que fueron precisamente éstos elementos los que perjudicaron a las minorías étnicas, pues la fórmula, por sus propias características, contraponen Bien vs. Mal, Héroes contra Villanos, que se tradujo en anglos luchando contra “los otros” grupos étnicos. Es por esta receta que los temas en el cine estadounidense se han visto mayormente representados por personajes o grupos antagonistas. Además, por tratarse el cine de un bien producido y consumido masivamente, tenía que cumplir con ciertos elementos que lo hicieran de preferencia del público, entre los que el autor señala un sentimiento de superioridad moral, física y racial del grupo anglo. Esto no convirtió al cine en “una expresión discriminante de preferencia”, el público acudía más por “un hábito social compulsivo.”¹¹²

¹¹² *Ibidem*, p. 32

En un sentido muy amplio, en cada película bajo este esquema se representaba una visión ideológica del mundo. Todo individuo puede aspirar al éxito, siempre y cuando pertenezca al grupo étnico correcto. La única limitación reside en la energía y el carácter de cada uno (si desde luego se pertenece al grupo étnico correcto). La riqueza, la fama y el poder están al alcance de todos (anglosajones, por supuesto) en Estados Unidos, tierra prometida en que el individuo (anglosajón) es premiado por su virtud... Todos los problemas se reducen al bien y al mal, lo blanco y lo negro, un proceso de identificación ellos-nosotros en donde el bien es igual a nosotros: el sistema social y moral americano (anglosajón). Ellos, los villanos, son definidos como los que tratan de destruir la correcta escala de valores americanos (anglosajones). Cualquier conflicto se resuelve siempre con la utilización de la fuerza, ganando siempre los principios anglosajones. “Ellos” no incluye solamente a negros, latinos e indios, sino comúnmente a cualquier grupo que sea representado étnicamente.¹¹³

En los primeros años del cine, las imágenes de corridas de toros se presentaron a aquellos nacientes espectadores como representativas de Latinoamérica y se afianzaron en las mentes americanas como la principal característica de México. La única película que se hizo concerniente a México en el siglo XIX fue *Pedro Esquirel and Doinesio Gonzalez: Mexican Duel* (1894).

El bandido, el bufón, la dama morena y el gángster, todos estereotipos mexicanos, acompañaron durante las primeras décadas del siglo XX a los héroes anglosajones en las películas, como si el mexicano “existiera para ser matado, ridiculizado, castigado, seducido o redimido por los protagonistas angloamericanos.”¹¹⁴ En esta época se enfatizó en las pantallas la violencia exacerbada y despiadada del bandido mexicano, que se bautizó con el apelativo de “greaser”, revelando “un prejuicio innato hacia los mexicanos”¹¹⁵, que saldrían siempre en desventaja ante las superiores cualidades morales y la inteligencia de los personajes estadounidenses, ante los cuales, también las mujeres sucumbían.

¹¹³ *Ibidem*, p.31

¹¹⁴ *Ibidem*, p.33

¹¹⁵ Woll, Allen, *The Latin Image in American Film*, Vol. 39, UCLA Latin American Studies, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1977. p. 8

Durante la Revolución, Pancho Villa firmó un contrato con la Mutual Film Corporation, permitiéndole seguirlo en sus acciones, la grabación se dio a conocer en 1913 como *Barbarous Mexico* o *War in Mexico*, presentando un México violento y brutal que sirvió para afianzar la idea de la incivilidad de los mexicanos. Por otra parte, Keller señala que las películas de esta época marcaron una modesta excepción en cuanto al abuso de la imagen del mexicano que se presentó dentro de los parámetros normales de exageración filmica, y en los cuales no aparecía ningún estadounidense.

Con la Primera Guerra Mundial, se dio la virtual desaparición de la palabra *greaser* en los films después de 1917. Ello se debió a dos razones principales: el enemigo se encontraba en Alemania, no en México y la dificultad de que las producciones británicas y francesas llegaran a América, hizo que los Estados Unidos pensaran en consolidarse en el mercado Latinoamericano, y no podían hacerlo con personajes denigrantes. Desgraciadamente, esto no resultó en una mejor imagen de los mexicanos, ya que significó su desaparición de las pantallas y el público Latinoamericano acudió a las salas a ver las mismas películas que se proyectaban en los Estados Unidos.

Con el fin del conflicto bélico, terminó también la tregua, y las imágenes peyorativas volvieron a la pantalla. La diferencia radicó en la inconformidad del gobierno mexicano, que restringió la entrada al país de películas que lo ridiculizaran a él o a la población, llegando a su máxima expresión durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. A estas manifestaciones se sumó Panamá. Ello resultó en el cambio de locación hacia el sur -Argentina y Brasil- y hacia naciones y ciudades míticas -*Argentine Love* (Allan Dwan, 1924); *The Dove* (Roland West, 1927).

A finales de los años veinte, la imagen del bandido rapaz casi desapareció, pero al mismo tiempo, Hollywood era incapaz de presentar al mexicano más allá del bandido o del ocioso campesino.

Con el advenimiento de la era del sonido, Hollywood se enfrentó con la barrera del idioma. Los subtítulos no eran una opción, pues la mayoría de los espectadores eran analfabetos. Woll señala que entre los años de 1930-1936 se produjeron casi setenta películas habladas en español, mientras Keller marca un periodo dos años más largo que produjo 113 películas tan sólo en los cinco primeros años. Los estudios optaron por contratar actores que hablaran castellano cuando se dieron cuenta de las variaciones del lenguaje, siendo que en América Latina no se habla ese tipo de español, lo que sacó a relucir el desconocimiento que reinaba sobre los vecinos del sur “Hollywood believed that Latin America was a uniform entity, unaffected by cultural, geographical, or social differences”¹¹⁶, sin embargo, siguieron sin poner demasiada atención a los problemas lingüísticos, y esta empresa fracasó.

Las imágenes peyorativas continuaron. Con la aparición de las películas de gánsters, Hollywood encontró otra profesión para los latinos. El “gángster-greaser era un cobarde traicionero, grasiento, feo, tosco, con una vestimenta excesiva, nada romántico y desleal incluso para con sus compañeros de crimen”¹¹⁷. Los latinos de los años treinta se caracterizaron como impredecibles, incontrolables y apasionados del juego, envueltos, de una manera u otra, en actividades ilícitas. A los hombres se les retrató como incapaces de mantener relaciones adultas, destinados a la soledad y el desamor, a diferencia del *Latin Lover* -Ramón Novarro, Rodolfo Valentino- de los años veinte. En el aspecto físico, grandes ojos y piel oscura bastaban

¹¹⁶ *Ibidem*, p.32

¹¹⁷ Keller, Gary D. (comp.), “Lo chicano... p. 38

para representarlos, poniendo de manifiesto, una vez más, el desconocimiento de la población Latinoamericana. Allen menciona que *Flying Down to Rio* (Thornton Freeland, 1933), con Dolores del Río y Raul Roulien, fue el único film de la época que intentó evitar el estereotipo y mostró mayor sensibilidad y veracidad al representar los personajes latinos como cálidos, amables, educados, sin ser abismalmente diferentes de sus contrapartes estadounidenses.

Con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, el mercado Latinoamericano se convirtió en el objetivo a conquistar, económica e ideológicamente. Hollywood apostó a la “política del buen vecino”, trayendo consigo el florecimiento de temas concernientes a Latinoamérica en el cine estadounidense. Las estrellas latinas brillaron en la pantalla -Carmen Miranda, Desi Arnaz, Cesar Romero-; Benito Juárez y Simón Bolívar se presentaron como los héroes de la película y finalmente, el sur dejó de ser una entidad homogénea sin demasiadas variaciones.

El mensaje ideológico en las películas de la época estuvo dirigido a mantener la unidad hemisférica en contra del creciente enemigo Alemán, llevando implícito el valor y las ventajas de la democracia y la libertad. Donald Duck, Panchito Pistoles y Joe Carioca -*Saludos Amigos* (Norman Ferguson y Wilfred Jackson, 1943); *The Three Caballeros* (Norman Ferguson, 1945)- se convirtieron en los símbolos de la época, tres amigos que representaban a Estados Unidos, México y Brasil, respectivamente.



Flying Down to Rio,
1933



Saludos Amigos,
1943



The Three
Caballeros,
1945

Esta “política del buen vecino” en las películas retrató a las naciones del sur como cultural e históricamente diferentes. Los personajes latinos fueron despojados de sus peyorativos estereotipos. Estos personajes jamás dejaron de ser asociados con características de su bagaje cultural y quedó claro que las diferencias entre latinoamericanos y estadounidenses, eran innegables. Hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial, las películas estadounidenses disminuyeron su interés por los vecinos del Sur y voltearon hacia los sureños que habitaban en su territorio -*A Medal for Benny* (Irvin Pichel, 1945); *A Touch of Evil* (Orson Welles, 1958).



A Medal for Benny,
1945



Touch of Evil,
1958

Los intereses de Estados Unidos durante el conflicto bélico permitieron que la industria del cine mirara desde otro punto de vista a aquellos con quienes comparte el espacio geográfico continental, lo que significó una importante disminución de las ofensas fílmicas hacia Latinoamérica. Además, hacia 1949, Latinoamérica constituía una parte importante del mercado extranjero para las producciones estadounidenses, lo que dio voz a los gobiernos para impedir las imágenes denigrantes de sus países y sus habitantes.

Otro factor a considerar, son las coproducciones latino-estadounidenses, en donde directores y actores latinos tenían una participación directa -*The Fugitive* (John Ford, 1949), E.U. México; *Way of a Gaucho* (Jacques Tourneur, 1952) E.U.-Argentina.

Keller señala dos importantes producciones -*El Forajido* (Joseph Losey, 1950) y *Salt of the Earth* (Herbert J. Biberman, 1954), realizadas enteramente fuera de los grandes estudios, que mostraron las condiciones de vida y laborales de los chicanos retratados fuera del estereotipo convencional hollywoodense, Woll menciona sobre este periodo: “Latin society is beginning to be understood and appreciated realistically.”¹¹⁸ También de este periodo es *Viva Zapata!* (1952) que, escrita por John Steinbeck¹¹⁹ y dirigida por Elia Kazan, “es la más comprensiva y atenta que haya producido Hollywood sobre la Revolución Mexicana”¹²⁰, cuyo personaje no se libró de transmitir el mensaje ideológico que predominaba en época del macartismo, exacerbación de la conciencia individual sobre la mentalidad comunista.



Salt of the Earth, 1954



¡Viva Zapata!, 1952

Paralelamente, en los *westerns* producidos entre 1930 y 1974 que tocan significativamente a la población latina¹²¹, perduraron la mujer morena -que en los más recientes representaba a las queridas de pistoleros blancos-, el bandido y el bufón. A estos personajes estereotipados, se les unió el vengador moreno tipo supermacho, que Keller ubica por primera vez en *Sin conciencia*, de 1943. Sobre la aparición de este personaje, Keller menciona algunas consideraciones importantes como la conciencia de Hollywood del porcentaje siempre creciente de chicanos y otros latinos que asistían al cine y la situación de las luchas por los derechos civiles, en las que la militancia de los grupos latinos ocupaba un lugar importante. También hace hincapié en que este personaje deriva del “*super macho negro*”, una forma de explotación del

¹¹⁸ Woll, Allen, *The Latin Image...* p. 93

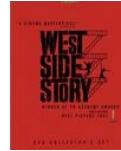
¹¹⁹ Sobre temas hispanos, Steinbeck también realizó los guiones de *The Forgotten Village* y *A Medal For Benny* en colaboración con Jack Warner, además del guión de *La Perla*, coescrita con Emilio “El Indio” Fernández y Warner.

¹²⁰ Keller, Gary D. (comp.), “Lo chicano...” p. 45

¹²¹ Véase Gary D. Keller, *op.cit.*, p. 48

cine de negros después del rotundo éxito en taquilla de Sidney Poitier a finales de los años sesenta. Este género tuvo mucho éxito en su aparición, pero su sobreexplotación y la reducción del mercado latino, hicieron que decayera a partir de 1974.

La producción masiva de *westerns*, que hasta entonces había sido el espacio por excelencia para los actores latinos, disminuyó considerablemente en los años sesenta, trayendo consigo la desaparición de papeles importantes para ellos en las producciones. A la par, las luchas por los derechos civiles impulsaron un reconocimiento de las comunidades étnicas no anglosajonas como parte de la sociedad estadounidense. Estos dos factores influyeron para que en décadas posteriores los actores latinos incursionaran en películas de todo tipo, pero desafortunadamente papeles pequeños y de poca importancia, en los que se mostraban aculturizados pero diferentes, fueron los únicos a los que pudieron acceder, exceptuando aquellas producciones sobre el flujo de inmigrantes ilegales. Fue hasta la aparición de las películas de violencia urbana, en un contexto de relajación moral en las pantallas, con la desaparición del Código Hays¹²², de fascinación por la violencia y de auge en el mercado para el cine de temas étnicos, que los grupos latinos regresaron a los papeles importantes en las pantallas, “una serie de películas comenzaron a utilizar pandillas puertorriqueñas como núcleos de la trama o por lo menos como un segundo plano fundamental para la acción”¹²³, en donde una vez más, se exagera la imagen violenta. *West Side*



West Side Story,
1961



The Young
Savages,
1961

¹²² El Código Hays, inaugurado el 31 de marzo de 1930, se encargaba de regular el contenido de las películas en cuanto a moralidad, violencia o sexualidad de acuerdo con los valores de la sociedad anglosajona. Se mantuvo intacto hasta 1956, tuvo modificaciones en 1963 y fue derogado en 1966.

¹²³ Cortés, Carlos E., “Chicanas en el cine: historia de una imagen”, en Keller, Gary D. (comp.), *op. cit.*, p. 135

Story (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), *The Young Savages* (John Frankenheimer, 1961), *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), *Boulevard Nights* (Michael Pressman, 1979), *Fort Apache, the Bronx* (Daniel Petrie, 1981) son algunos ejemplos.

El reconocimiento oficial del imparable crecimiento de las llamadas minorías de acuerdo con los datos arrojados por el censo levantado en 1980 y su posterior divulgación, hicieron posible que las dos últimas décadas del siglo XX dieran lugar a un conocimiento y reconocimiento de estos grupos dentro de la sociedad estadounidense y así también, dentro del cine.

La década de los ochenta reflejó, a través de la pantalla, historias en las que los temas se centraron, de un modo u otro en la Latinoamérica tanto del interior como del exterior de los Estados Unidos -*The Border* (Tony Richardson, 1982), *Salvador* (Oliver Stone, 1986), *The Milagro Beanfield War* (Robert Redford, 1988), *Old Gringo* (Luis Puenzo, 1989).

Es este el tiempo en el que por primera vez las estrellas latinas “seem less exotic to the mainstream audiences because, unlike most of yesterday's stars, they're not Mexican, Cuban, Brazilian or Argentinian. They're Hispanic-Americans who look, sound and act like everyone else”¹²⁴, y así llegan a las pantallas personajes no étnicos interpretados por actores de ascendencia latina como Raul Julia, Edward James Olmos, Emilio Estevez, Charlie Sheen, Jimmy Smiths, Maria Conchita Alonso, Esai Morales, Andy



The Milagro Beanfield War, 1988



Old Gringo, 1989

¹²⁴ Hadley-Garcia, George, *Hispanic Hollywood. The Latins in motion pictures. Foreword by Dolores Del Rio*, A Citadel Press Book, New York, 1990. p. 224

García, Cameron Díaz, Jennifer López, por sólo mencionar algunos.

Para los primeros años de este siglo, parecen lejanas aquellas películas en las que se veía a los personajes latinos con una fuerte carga peyorativa, y en personajes estereotipados como el *clown*, la *hot-blooded* señorita o el *latin lover*, sin embargo, como bien apunta George Hadley-García “there are now more films like *La Bamba*, *Stand and Deliver* and *The Milagro Beanfield War*, the roles tend to remain the same. Bigger, perhaps, but the same i.e., impoverished, semi-literate farm workers in *La Bamba*, impoverished, socially disadvantaged barrio kids in *Stand and Deliver*, an yet more dirty-poor farmers in *Milagro Beanfield War*”¹²⁵.



The Border,
1982



Salvador,
1986

¹²⁵ *Ibidem*, p. 22

2.4 La Identidad Latina.

Hay que aceptar que los vínculos que nos unen o identifican están en el subconsciente, que son gamas de espacios y la manera de apropiarnos de los mismos; colores, sonidos, olores y sabores, que es un idioma con muchos dialectos y acentos enriquecidos por los idiomas autóctonos, que nuestra identidad está en las adaptaciones y transformaciones que hacemos de esos mundos, dialectos externos a nuestras realidades, que la identidad está en nuestras costumbres y tradiciones, y que es imprescindible que concienticemos que todo esto no es “folklore” sino cuerpo y esencia de nuestras culturas y que nuestras identidades nacionales no empiezan ni terminan en una época o en una región específica de nuestros territorios o historias y que por lo mismo nuestras identidades son muchas.¹²⁶

Debido a la amplísima diversidad cultural que constituye al grupo denominado “latino” en los Estados Unidos, es imposible hablar de “identidad latina” como un concepto viable y que satisfaga a los diferentes grupos que se pretende encasillar dentro del término. Las dos únicas características que posiblemente se podrían tomar en cuenta son el uso del español y el bagaje cultural como herencia de la conquista española. Sin embargo, son precisamente estos dos factores los que hacen posible la distinción entre personas de diferente nacionalidad, pues es en las variaciones del lenguaje y los matices culturales, donde se hace posible la diferenciación entre mexicanos y colombianos, por ejemplo. Pero tomando en cuenta, que la condición de *latino*, *hispano* o *spanish* se adquiere únicamente cuando se reside en los Estados Unidos y se proviene de algún país de Latinoamérica, la posibilidad de una identidad que ayude a ser parte de un grupo mayor al de la propia nacionalidad, se hace posible.

Por lo tanto, la identidad latina en los Estados Unidos, no sólo amalgama a varios grupos dentro de un conjunto que los homogenice de manera que las diferencias se minimicen,

¹²⁶ Sirvent, Gladys M. y Jorge González Aragón (comps.), *Identidad y mestizaje*, México, UAM, 1996. p. 16

sino que tiene una función social. Al respecto, Félix M. Padilla, en su investigación “*Identidad y movilización latina*”, sugiere utilizar la idea de la identidad y unidad latina “para significar identificación con un lazo de magnitud amplia que incluye los intereses de los varios grupos de gente de habla hispana en los Estados Unidos”¹²⁷. Se trata pues, de un concepto que como comunidad les da fuerza ante los embates de los grupos de poder en cuanto a derechos laborales, a la educación bilingüe, o a la asistencia social.

Este concepto contiene, asimismo, intrínseca la diferenciación entre la comunidad latina y el grupo étnico “anglo”, siendo ésta una de sus principales razones de ser, pues es ahí donde recae la importancia y la necesidad de autoidentificarse como parte de un grupo mayoritario -en este caso *latino* o *hispano*-, en vez de apelar a la ciudadanía, que en sí misma se concibe como minoría. Siguiendo a Elaine Levine, “la identidad de las personas se construye no solamente a partir de la manera en que ellas mismas se conciben, sino también con base en cómo son percibidas por los demás. En este sentido se puede hablar de una identidad hispana, la que se está construyendo a raíz de ciertas vivencias compartidas dentro de Estados Unidos”¹²⁸, entonces, la condición de *latino*, *hispano* o *spanish*, tampoco es del todo una elección personal, sino que se impone jurídica y socialmente en contraposición al grupo “anglo”.

La historia de los términos para denominar a millones de personas que pertenecen a este segmento de la población se remonta a principios del siglo XX, cuando se denominaba *hispano* o *latino* a las personas hispanoparlantes que habitaban el suroeste de los Estados Unidos, ya fuera que se encontraran ahí desde la ocupación de los territorios después de la guerra contra México o que hubieran migrado recientemente.

¹²⁷ Padilla, Felix M., “Identidad y movilización latina”, en Cortina, Rodolfo, *op. cit.*, p. 167

¹²⁸ Levine, Elaine, *Los nuevos pobres...* p. 10

En tiempos de la Segunda Guerra Mundial, el uso de los términos que enfatizaban la nacionalidad se generalizó. Los mexicanos prefirieron *méxico-americanos*, mientras que otros grupos se inclinaron a autodenominarse simplemente por su nacionalidad de origen, como los cubanos, chilenos, dominicanos, etc., los puertorriqueños que residían en Nueva York, optaron por autodenominarse “neoyorkinos”.

Bajo el clima del movimiento de defensa de los derechos civiles de las décadas de 1960 y 1970, y gracias a una fuerte necesidad de identificación de los activistas *méxico-americanos* que luchaban por mejores condiciones de vida para sus compatriotas, nació el término “chicano”.

Fue hasta el censo de 1980 cuando el término *Hispano* sirvió para contabilizar a “todos aquellos que se clasificaron dentro de una de las categorías específicas de origen hispano que aparecen en el cuestionario <mexicano>, <puertorriqueño> o <cubano>, así como los que indicaron ser de <otro origen hispano>. Estos últimos son personas cuyos orígenes son de España, los países de habla española de Centro y Sudamérica, o la República Dominicana, o personas de origen hispano quienes se identifican generalmente como <Spanish>, <Spanish-American>, <Hispanic>, <Hispano>, <Latino>, etc.”¹²⁹

La preferencia de algunos grupos, principalmente el mexicano, por nombrarse *latinos* en lugar del de *hispanos*, reside en que este término enfatiza el origen Latinoamericano y minimiza el periodo colonial de España en México u en otros países.



¹²⁹ Citado en *Ibidem*, p. 8

3.1 La migración ¿un movimiento natural?



Quest of Fire, 1981



Cleopatra, 1963



Troy, 2004

Gracias a las investigaciones sociales, ha quedado claro que los movimientos migratorios han sido una constante en las diferentes sociedades que se han conformado a lo largo del devenir histórico.

En la prehistoria, pequeños grupos cambiaban de lugar de residencia motivados por condiciones geográficas y naturales menos agrestes y por seguir a los animales errantes que constituían su principal fuente de alimentación, buscaban estaciones o residencias en las que el agua fuera accesible, así como el acceso a lugares que proporcionaran cobijo y protección.

Con el descubrimiento de la agricultura, los grupos humanos lograron establecerse en aquellos lugares donde las condiciones fueran aptas para esta actividad. Se sucedieron sociedades más complejas y así mismo se estableció la importancia de buenas tierras de cultivo, lo que trajo consigo movimientos humanos en busca de tierras fértiles.

La antigüedad vio florecer sociedades establecidas y estratificadas que cubrían sus necesidades básicas de alimento y residencia. Los desplazamientos humanos fueron llevados a cabo por grupos especializados de gente que buscaban la expansión territorial.

Algunos grupos humanos fueron motivados después por cuestiones religiosas. De Oriente a Occidente, de Norte a Sur, de los cuatro puntos cardinales salían ejércitos que en nombre de la fe, abandonaban sus lugares de origen con la finalidad de expandir sus creencias y también sus mercados comerciales.

A partir del siglo XV y hasta bien entrado el siglo XIX los motivos se incrementaron y las condiciones se hicieron más propicias, gracias a los avances tecnológicos que permitieron al comercio acceder a nuevas rutas, a la ciencia confirmar sus teorías y a la fe traspasar mares y océanos. Las sociedades encontraron la ocasión de cambiar sus viejos mundos y aventurarse a nuevas oportunidades. Había que poblar, producir, vender, comprar, conquistar, adoctrinar. La movilidad llegó entonces a los lugares más remotos y los gobiernos expandieron sus fronteras.



Braveheart, 1995

Saving Private Ryan, 1998

La diferencia entre los movimientos migratorios del pasado con los de la actualidad radica en la institucionalización o reglamentación de un movimiento intrínseco del ser humano. [Nota del autor]

En la actualidad, los movimientos migratorios tienen distintas motivaciones. Los desplazamientos por conflictos bélicos se han hecho muy numerosos, así como aquellos motivados por mejores condiciones de vida. La diferencia, me parece, radica en la institucionalización o reglamentación de un movimiento intrínseco del ser humano. Hoy los países cierran física y legalmente sus fronteras, exigen documentación, escogen a los privilegiados, niegan oportunidad a un gran número de personas. Sin embargo, estos movimientos no han cesado, así como tampoco la idea de evitar la quimera de la contaminación cultural. En un mundo plagado de ideologías, las fronteras se cierran no sólo a los individuos,

sino a culturas enteras que se consideran distintas. Es entonces que los individuos tienden a modificar sus patrones culturales para adaptarse y sobrevivir en sociedades con distintas reglas.

Los procesos migratorios, ampliamente estudiados por diversos campos de las Ciencias Sociales como la Sociología o la Economía, por poner sólo dos ejemplos, son de amplio interés para explicar el devenir histórico de las sociedades, y en la actualidad, las sociedades no se pueden entender sin tener en cuenta que la multiculturalidad y la migración son dos de sus principales características.

En un plano histórico, resulta de sumo interés el recorrido a través de las experiencias personales de los individuos al cambiar de lugar de residencia o enfrentarse a una cultura bajo la óptica de otra distinta, y cómo estas experiencias personales modifican el entorno social al que se enfrentan. Los individuos somos entes cultural e históricamente determinados que nos enfrentamos a una serie de reglas de acuerdo con las cuales funcionamos dentro de nuestras sociedades. Cuando un individuo se enfrenta a un proceso de cambio de residencia, su historia, su pasado personal y su bagaje cultural lo acompañan, de tal modo que se enfrenta a la “nueva” sociedad con el bagaje que trae consigo. Es así como, a través del individuo, una historia y una cultura se enfrentarán a otras y juntas pasarán a conformar una diferente.

Hablar de choque cultural es referirse a experiencias subjetivas a las que se enfrentan los individuos a la hora de cambiar de residencia y con esto, de entorno cultural.

Esta experiencia es de vital importancia tanto para los individuos emigrantes como para las sociedades que los reciben, pues impacta de manera determinante las relaciones que se den entre ambos. El choque cultural se trata del enfrentamiento de una cultura con otra distinta. En antropología se llama “recontextualización”¹³⁰, que específicamente se refiere al cuestionamiento y reestructuración de los valores, instituciones, costumbres y tradiciones que se trasladan con el individuo al momento de cambiar de residencia y enfrentarse a una sociedad culturalmente distinta.



¹³⁰ Recontextualizar es un proceso social creativo que traslada los significados de un contexto cultural a otro. Véase Paul Bohanan, *Para raros nosotros*, Madrid, Akal, 1992. p. 220

3.2 Las historias

Del conjunto de películas que se escogieron de muestra para esta investigación, sólo tres de ellas tratan personajes recién emigrados: *Scarface*, *The Mambo Kings* y *My Family*. Sin embargo, estas producciones apuntan a que el choque cultural no es un momento pasajero que se vive al momento de la llegada, sino que se presenta también al momento de la movilidad social y de acuerdo al medio en el que se desenvuelven los personajes.

Por orden cronológico, las producciones nos ofrecen diferentes vistas en la vida de estos personajes dentro de la sociedad estadounidense.

*“You know what your problem is, Hank? You can't stand your self, and you can't stand me telling you.
Bajo ese exterior de machismo está un mocoso mexicano que mendiga la atención del gringo.
Te convertiste en un objetivo de los pinches racistas
y te enviaron preso de por vida.”*
El Pachuco

Zoot Suit (Luis Valdez, 1981) nos sitúa al principio de la década de los cuarenta en Los Ángeles, en una sociedad inmersa en la Segunda Guerra Mundial, en donde los problemas raciales al interior no eran menos agrestes. Más allá de ser esta producción una de las pioneras en largometrajes chicanos, su importancia radica en que en ella se vislumbran lo que Mariángela Rodríguez en su libro *Mito, identidad y rito. Mexicanos y chicanos en California*, define como los antecedentes del movimiento cultural chicano, el caso *Sleepy Lagoon*, la campaña antimexicana en donde se dio por llamar despectivamente a los jóvenes méxico-americanos

Estos personajes se enfrentan directamente a una sociedad que los rechaza y de la que se diferencian por iniciativa propia - la vestimenta del *pachuco* (fig. 1) se utilizó en sí misma como elemento de identidad-. Se trata de personajes nacidos en los Estados Unidos que son hijos de emigrados mexicanos, que no se identifican ni con el bagaje cultural de sus padres ni con la cultura anglo, sino que tratan de construir una nueva identidad. Estos personajes se ven envueltos en disputas generacionales, raciales y legales. Se encuentran con que sus padres les ofrecen una opción que no les funciona en el mundo en el que se desarrollan, pues ellos mismos están en busca de una identidad propia que englobe los dos mundos a los que pertenecen. Por otro lado, la sociedad en la que nacieron los diferencia por su origen étnico, privándolos incluso, de sus garantías individuales cuando se enfrentan a un proceso legal tendencioso que los señala culpables tan solo por su origen racial.



Fig. 1: El Pachuco (Edward James Olmos). *Zoot Suit*

¹³¹ • Caso *Sleepy Lagoon*: A un grupo de jóvenes se les acusó de haber cometido un crimen. Este juicio estuvo en manos de un juez a quien una corte de apelaciones inculpó por prejuicio racial. El fiscal consideró sus cortes de pelo y trajes como prueba del crimen, el proceso estuvo plagado de irregularidades, a los acusados no se les permitió sentarse con sus respectivos abogados, tampoco se les permitió cortarse el pelo, ni tampoco usar ropa limpia para que tuvieran aspecto de sucios y vagos. Inmediatamente se formó el Comité de Defensa de Sleepy Lagoon que logró su absolución “por falta de pruebas” en 1944. Este caso no sólo tuvo repercusiones nacionales sino también internacionales.

• El *pachuquismo* como fenómeno, aparece una década después de la Gran Depresión de 1929 como expresión del enorme resentimiento de los jóvenes mexicanos ante la segregación. Ya durante la Gran Depresión se dio la movilización de los mexicanos hacia los distritos comerciales del centro de Los Ángeles, saliendo del viejo distrito de La Plaza. Es la primera generación que deja las fronteras mexicanas y se arriesga yendo hacia otros rumbos, a las playas y sobre todo, al embrujo de Hollywood. Esta generación, la de los *pachucos*, se hizo ver en los lugares típicos de los anglos, además el *pachuco* usaba el *zoot suit* para parecer más llamativo, lo que implicaba una resistencia clara y abierta. Una expresión musicalmente especial entre los *pachucos* fue el *swing*.

Tomado de Mariángela Rodríguez, *Mito, identidad y rito. Mexicanos y chicanos en California*, México, CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, 1998. pp. 69-74

*“The deepest urge in human nature
is the desire to be important, to be great.”*
Néstor Castillo

The Mambo Kings (Arne Glimcher, 1992) adaptación de la novela “*The Mambo Kings Sing Songs of Love*” escrita por Oscar Hijuelos¹³², trata de una pareja de hermanos, Néstor y César Castillo, que recién llegan a los Estados Unidos en busca de una oportunidad para ejercer aquello que en su isla natal no podían hacer más: la música. La historia se desarrolla en la década de 1950, en un Nueva York que se abre a los ritmos latinos. Estos protagonistas son recibidos por una sociedad que los acoge y los valora, y en la que encuentran la posibilidad de un mejor nivel de vida bajo la óptica de su propio bagaje cultural. Como podemos ver, la imagen de estos hermanos es a la usanza de la época, sin rasgos exteriores distintivos (Fig. 2). Los obstáculos a los que se enfrentan no se deben a su condición racial, sino a los valores de la forma de vida americana con los que se juega dentro de la sociedad estadounidense.

*With a suitcase full
of song, hearts filled
with passion,
two brothers
come to America in
search of a dream.*



Fig. 2 César (Armand Assante) y Néstor (Antonio Banderas) Castillo.
The Mambo Kings

¹³¹ Escritor estadounidense nacido en Nueva York, en cuya universidad estudió. En 1978 fue citado por la editorial Pushcart Press como “escritor excepcional” por su relato *Colón descubre América*. Obtuvo subvenciones para escribir novelas durante la última parte de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, incluyendo el Fondo Nacional de becas para escritores y el premio Rome de Literatura, ambos en 1985 y por su primera novela, *Nuestra casa del fin del mundo* (1983), que relata la vida de una familia cubana que llega a Estados Unidos en la década de 1940. Su segunda novela *The Mambo Kings play songs of love* (1989), fue nominada para el National Book Award y para el National Book Critics Circle Award en 1989. El libro fue ampliamente elogiado por su retrato de dos hermanos que viajan desde La Habana a Nueva York para tocar en los clubes latinos de la ciudad, como los de Tito Puente y Celia Cruz. Por esta obra, Hijuelos ganó el premio Pulitzer de Literatura en 1990 y en ella se basó el director Arne Glimcher para su película *Los Reyes del Mambo* (1992). Hijuelos también ha escrito *Las catorce hijas de Emilio Montes O'Brien* (1992). Tomado de la página electrónica <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2703>

Los hermanos Castillo llegan directamente a un mundo que les es familiar. Más allá de los parientes que los acogen a su llegada, en la ciudad hay un grupo importante de cubanos establecidos que han formado un emporio de clubes nocturnos en donde se vive la música y cultura latinas. Estos hermanos salen de Cuba unos años antes de la Revolución. Los motivos que tienen para llegar a la *Gran Manzana*, no tienen nada que ver con sus necesidades económicas, ni con su estatus en la isla, responden más bien a una situación y necesidad personales. Esta obra se desarrolla bajo la óptica de aquellas primeras generaciones de cubanos que no eran perseguidos políticos ni dejaron la isla con motivo del cambio de gobierno, se trata de un acercamiento a una sociedad formada por individuos que por decisión personal y de manera consciente cambiaron de lugar de residencia. Es importante destacar que en esta película se ejemplifica de manera muy clara que esas primeras generaciones de cubanos que llegaron a los Estados Unidos, no lo hicieron por motivos económicos o ideológicos, pues de acuerdo con la investigación de Margarita B. Melville: “los primeros que llegaron y muchos otros que vinieron después, han sido de la clase media y gente pudiente bastante bien preparada”¹³³, que se establecieron fuera de la isla.

*“I’ve never been to Mexico.
My music is my music.”
Ritchie Valens*

La Bamba (Luis Valdez, 1987) es una cinta biográfica del cantante de Rock & Roll de origen mexicano-americano Ritchie Valens (1941-1959), situada en Pacoima, California a finales de la década de 1950 y principios de 1960. En ella, el enfrentamiento cultural del personaje no se da entre él y la sociedad estadounidense. De hecho se le representa como un ciudadano adaptado e

¹³³ Melville, Margarita B., “Los hispanos: ¿clase, raza o etnicidad?”, en Cortina, Rodolfo J., *op. cit.*, p. 137

integrado a su sociedad (Fig. 3). El choque se da cuando se enfrenta a su cultura de origen, respecto a la cual es un perfecto desconocido. Ritchie es mexicano-americano de tercera generación y un ciudadano que vive de acuerdo al momento y a la sociedad en la que se desarrolla y en la cual triunfa. El enfrentamiento que tiene con el país del que provienen sus antepasados está rodeado de misticismo, él no habla español y no logra entender una cultura de la que nunca ha sido partícipe.

*Born to poverty.
Destined for stardom.
He lived the
American Dream.*

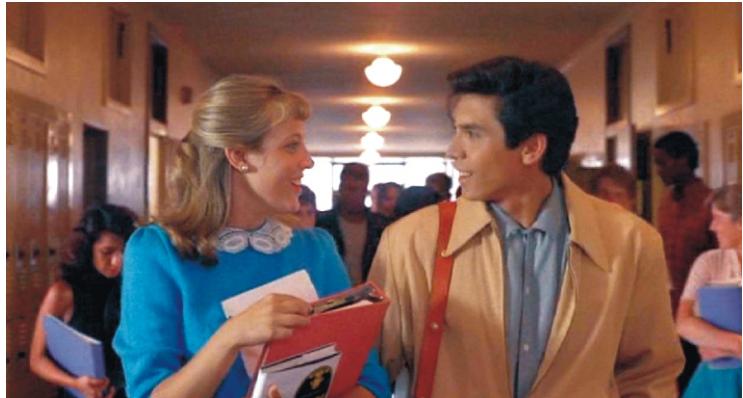


Fig. 3 Donna (Danielle Von Zerneck) y Ritchie (Lou Diamond Phillips) *La Bamba*

Tanto *The Mambo Kings* como *La Bamba*, una situada al principio y otra al final de la década de los 50, presentan una sociedad relajada, sin aparentes conflictos raciales, una sociedad de posguerra que intentaba reconstruirse y reinventarse, una sociedad que apenas se reconoce dentro de la Guerra Fría y en la que florece la economía. Son los años en los que el *American Dream* nace y adquiere significado.

“I don't invite this shit.
It just comes to me.
I run, and runs after me.
Get to be somewhere to hide.”
Carlito Brigante

Carlito's Way (Brian De Palma, 1993) basada en las obras de Edwin Torres¹³⁴ -*Carlito's Way* y *After Hours*-, es la historia de un puertorriqueño, Carlito Brigante, que habita en Nueva York en 1975. Relacionado con el mundo del narcotráfico decide, al salir de la cárcel, dedicarse a algo distinto, pero tal parecería que el mundo que le rodea le impide lograr una vida diferente. Se trata de un personaje totalmente adaptado, que sin embargo, está atrapado por un entorno del que no logra salir, como si su condición de puertorriqueño y las enseñanzas del barrio, lo



Carlito Brigante (Al Pacino). *Carlito's Way*

¹³⁴ Edwin Torres nació en la ciudad de Nueva York en 1931. Sus padres eran puertorriqueños y la familia vivía en el vecindario predominantemente puertorriqueño que se conoce como *El Barrio* en el área de Spanish Harlem en Manhattan. Estudió en el City College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, seguido de la Facultad de Derecho del Brooklyn College. Fue admitido a la Asociación de Abogados del Estado de Nueva York en 1958. Edwin Torres combinaba su conocimiento legal con su entendimiento de las calles de Nueva York para producir emocionantes obras de ficción. Los libros de Torres exploran lo que un crítico ha llamado “los rincones más ocultos y bastos de la ley”. Tratan no sólo con las obras de pandillas y traficantes de drogas [*Carlito's Way* (1975); *After Hours*] sino también, tal como en *Q & A* (1977), con la insidiosa presencia de racismo y prejuicios en el sistema judicial penal. *Carlito's Way* y *Q & A* [también llevada al cine por Sidney Lumet en 1990] ofrecen un sentido más profundo de los personajes puertorriqueños que emanan directamente de las novelas de Edwin Torres. Tomado de la publicación en línea del Puerto Rico Herald. <http://www.puertorico-herald.org/issues/vol4n48/ProfTorres-es.html>

llevaran inevitablemente por el camino ilícito¹³⁵. Carlito está inmerso en una sociedad estadounidense sumida en la delincuencia, se da cuenta de que tres años en la cárcel bastaron para que el mundo que conocía ya no fuera el mismo. Desde su punto de vista, nos muestra unos Estados Unidos en etapa de transición, el crimen organizado desaparece y da lugar a la violencia exacerbada donde no existen las lealtades, la moda dejó atrás las minifaldas y da paso a los zapatos de plataforma, incluso las drogas ya no son las mismas, la marihuana y la heroína son relegadas ante la cocaína. Esta película se desarrolla en un momento en que la guerra de Vietnam (1963-1975) había llegado por fin a su término y en que la sociedad que pregona hacer el amor y no la guerra, que se propuso a favor de la paz y de un mundo mejor, dejó atrás los ideales y se proyectó hacia un mundo materialista y de consumo.

*“I'm Tony Montana, a political prisoner of Cuba.
You can send me anywhere.
Here, there, this, that; it don't matter. There's nothing you can do to
me that Castro has not done.”
Tony Montana*

*Scarface*¹³⁶ (Brian De Palma, 1983) es la segunda de este conjunto en la que la historia gira en torno a un personaje recién emigrado. Se sitúa en Miami e inicia haciendo referencia a los hechos acontecidos en 1980 con motivo de la apertura del Puerto de Mariel, en donde miles de cubanos salieron de la isla e ingresaron a los Estados Unidos. Esta cinta tiene como

¹³⁵ En este sentido, me parece adecuado explicar que el desempleo y la deserción escolar de los puertorriqueños se da en forma numerosa, lo que genera en su comunidad altos índices de criminalidad, para tal caso, cito a Ruth E. Hernández, corresponsal de EFE en Nueva York, en referencia a los puertorriqueños que habitan en esa ciudad “viven en edificios viejos que no reúnen los requisitos mínimos de seguridad y están ubicados en áreas con altos índices de criminalidad”. Citada por Nicanor León Cotayo en “Estados Unidos ¿Un pedazo del paraíso?” <http://www.nnc.cubaweb.cu/especial/especial2.htm>

¹³⁶ Remake de la película del mismo título filmada en 1932, basada en la novela de Armitage Trail y adaptada por Ben Hecht. Dirigida por Howard Hawks y Richard Rosson (co-director) y protagonizada por Paul Muni y George Raft.

protagonista al personaje más negativo de toda la muestra, pues desde el principio, el enfrentamiento de Tony Montana con la sociedad estadounidense está marcado por la violencia. Se desarrolla en unos Estados Unidos inmersos en el mundo del hampa.

Este matón cubano se enfrenta a unos Estados Unidos que le permiten desarrollarse al extremo, sin prejuicios, en una sociedad cocainómana y materialista en la que el dinero se traduce en poder. Tony Montana no es un personaje que exalte su nacionalidad, la utiliza para moverse en el mundo que conoce, es un aspecto negativo del estilo de vida latino de Miami. A Tony lo podemos ver en los lugares más exclusivos y vestido con la ropa más cara, en esta imagen (Fig. 4) pasea por Miami junto a su mano derecha y mejor amigo, Manny.

*He loved the American Dream.
With a vengeance.*



Fig. 4 Manny Ray (Steven Bauer) y Antonio "Tony" Montana (Al Pacino). *Scarface*



American Me y *Blood in, Blood out* son dos producciones que dan luz sobre una realidad innegable en las comunidades de México-americanos en los Estados Unidos: el mundo de la mafia y de la prisión.

“Our clica,
Our barrio,
Our family...
Is all we got, ese.”
J. D.

*American Me*¹³⁷ (Edward James Olmos, 1992) está basada en hechos reales y gran parte de la historia se desarrolla dentro de la Prisión Estatal Folsom en Sacramento, California, entre los años de 1959 y 1980 aproximadamente. Santana es un personaje que no conoce otra forma de vida, que creció en las calles de East Los Angeles sin grandes oportunidades y que luchó por mejorar las condiciones de vida de los mexicanos dentro de la prisión. Al quedar en libertad, se da cuenta que su destino no estaba escrito, sino que fueron las decisiones que tomó las que le dieron curso a su vida. Esta película es un vistazo a la vida de las pandillas que se han gestado al Este de Los Angeles dentro y fuera de la prisión.

*In prison they are the law.
On the streets they are the power.*



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Huero (Daniel A. Haro), Mundo (Pepe Serna), Cheetah (Vic Trevino), J. D. (William Forsythe), Pie Face (Domingo Ambríz), Little Puppet (Daniel Villarreal), Puppet (Danny de la Paz) y Santana (Edward James Olmos).

¹³⁷ The prison-based gang known as "La Eme" was so offended by *American Me* that it extorted money from Olmos, the director of the film. A gang member-turned-informant raised the possibility of killing him. Court documents show that he was a victim in one extortion count contained in a 33-count federal indictment. Furthermore, a federal indictment accused "La Eme" of arranging the 1992 murder of Ana Lizarraga, an East Los Angeles gang counselor who worked as a technical adviser on *American Me*. In addition, according to *60 Minutes*, two consultants on the film were later murdered due to the depiction of the homosexual rape scene. It offended the Mexican Mafia's sense of machismo. Because of the danger, Olmos was issued a gun permit by the Los Angeles Police Department (LAPD) to carry a concealed weapon due to the death threats he received; pre and post production. Tomado de Wikipedia, the free encyclopedia.

Estos personajes se desenvuelven y sobreviven bajo sus propias reglas. En esta película se habla de un mundo alterno que los personajes crean en base a su propia concepción del mundo. Se trata de hombres que se encuentran sumergidos en un perímetro delimitado por ellos mismos, eligen a las personas y el tipo de relaciones que desean fomentar, no traspasan sus propios límites sociales ni parece que la movilidad social sea una posibilidad. Crean dentro de sus barrios una sociedad estratificada e impenetrable que sólo trasgreden al enfrentarse a otros grupos étnicos haciendo negocios o dentro de la prisión.

“White is the enemy.”

Montana

Blood in, Blood out (Taylor Hackford, 1993). Basada en las experiencias de la vida real del poeta Jimmy Santiago Baca¹³⁸, es la historia de tres jóvenes, Paco y Cruz de padres mexicanos y Miklo de madre mexicana únicamente, que crecen juntos también en el Este de Los Ángeles. Esta película se desarrolla entre los años de 1972 a 1984 y sigue a los personajes a través del tiempo en sus diferentes caminos. Los protagonistas comparten un mismo bagaje cultural,

¹³⁸ Jimmy Santiago Baca was born in Santa Fe, New Mexico, in 1952. Abandoned by his parents at the age of two, he lived with one of his grandparents for several years before being placed in an orphanage. He wound up living on the streets, and at the age of twenty-one he was convicted on charges of drug possession and incarcerated. He served six years in prison, four of them in isolation. During this time, Baca taught himself to read and write, and he began to compose poetry. A fellow inmate convinced him to submit some of his poems to *Mother Jones* magazine, then edited by Denise Levertov. Levertov printed Baca's poems and began corresponding with him, eventually finding a publisher for his first book. *Immigrants in Our Own Land*, Baca's first major collection, was highly praised. In 1987, his semi-autobiographical novel in verse, *Martin and Meditations on the South Valley*, received the American Book Award for poetry, bringing Baca international acclaim. A self-styled "poet of the people," Baca conducts writing workshops with children and adults at countless elementary, junior high and high schools, colleges, universities, reservations, barrio community centers, white ghettos, housing projects, correctional facilities and prisons from coast to coast. Baca's poetry collections include *C-Train and Thirteen Mexicans: Dream Boy's Story* (Grove Press, 2002), *Healing Earthquakes* (2001), *Set This Book on Fire* (1999), *In the Way of the Sun* (1997), *Black Mesa Poems* (1995), *Poems Taken from My Yard* (1986), and *What's Happening* (1982). His memoir, *A Place to Stand* (2001), chronicles his troubled youth and the five-year jail-stint that brought about his personal transformation. Baca is also the author of a memoir, *A Place to Stand: The Making of a Poet* (2002); a collection of stories and essays, *Working in the Dark: Reflections of a Poet of the Barrio* (1992); a play, *Los tres hijos de Julia* (1991); and a screenplay, *Bound by Honor*, which was released by Hollywood Pictures in 1993. Tomado de la página en Internet poets.org <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/547>

pero, sin embargo, se enfrentan a su entorno social de maneras muy distintas. Cruz, pintor innato, gana una beca escolar para estudiar arte. Un incidente lo deja con una deficiencia física que lo sumerge en la adicción a la heroína, lo que destruye sus prometedoras posibilidades de éxito. Miklo es de tez blanca, lo que contribuye a un conflicto entre su bagaje cultural y su imagen. Es un personaje que siempre está luchando por ser aceptado por aquellos a quienes considera su familia, tanto en su barrio como cuando queda preso en la Prisión Estatal de San Quentin, en donde se convierte en uno de los principales jefes de “La Onda”, mafia que se desarrolla dentro de la prisión. Paco es tal vez el más radical de los tres, siempre alentando a los demás hablando de ganar respeto y en contra de la autoridad. Finalmente, se alinea y termina siendo detective. Paco utiliza sus conocimientos y vivencias personales para luchar contra el crimen, sobre todo en su comunidad. *Bound by Honor*, es una obra que su mayor atributo consiste en la posibilidad de ver con los ojos de tres jóvenes, distintas maneras de enfrentarse a la sociedad bajo la óptica de su origen étnico.

*An epic story about three brothers.
Bound by blood.
Divided by faith.
Driven by destiny.*



Cruzito (Jesse Borrego), Paco (Benjamin Bratt) y Miklo (Damian Chapa).
Blood In, Blood Out

Ambas películas son una mirada a cómo se replantea, desarrolla y aún vive la cultura mexicana en los Estados Unidos. Ambas están rodadas en locaciones reales. *American Me* se filmó en la Prisión Folsom, donde los actores se mezclaron entre la población general y en dónde los prisioneros participaron como extras. Las escenas exteriores se filmaron en East Los Angeles con el apoyo y consentimiento, tanto de los vecinos, como de las pandillas locales. *Blood in, Blood out* se filmó al interior de la Prisión Estatal de San Quentin. Ambas historias se refieren a la *Mexican Mafia* de la vida real.

“It's wrong to wish for too much in this life.

God has been good to us.

We've been very lucky.

Our life... it has been very good.

We've had a very good life.”

Jose Sanchez

My Family (Gregory Nava, 1995) ofrece en sí misma un recorrido no sólo por tres generaciones de una familia, compuesta por José y María; sus seis hijos, Paco, Irene, Chucho, Toni, Memo y Jimmy; y sus nietos, sino también por tres momentos diferentes en la historia de la comunidad México-americana al Este de los Ángeles. La historia empieza con José y María a mediados de la década de 1920, aunque en realidad se remonta muchos años atrás con la presencia de un pariente apodado “el Californio”, en cuya lápida se lee: “Cuando yo nací esto era México, y donde yo descanso es todavía México”. La primera generación se enfrenta a una sociedad que les negó la oportunidad de interactuar y que los dejó relegados a trabajos domésticos, de jardinería, en restaurantes, etc. Es a partir de este momento que la comunidad al

Este se repliega sobre sí misma, creando un mundo distinto al resto de la ciudad. Esta primera generación lucha más por sobrevivir que por hacerse de un lugar dentro de la sociedad estadounidense. Un segundo momento se vive cuando, en la década de los 50's, Chucho, el tercer hijo crece y se convierte en el “*badest pachuco de East Los Angeles*.” Descontento con la forma de vida de sus padres y con el mundo que lo etiqueta debido a su ascendencia mexicana, se encuentra atrapado entre dos culturas que lo empujan a aventurarse en la búsqueda de una identidad propia en un mundo para el que hasta entonces había pasado desapercibido. La tercera y última parte se vive junto con Jimmy, el hijo más pequeño convertido en un *cholo* de los años ochenta. Jimmy está descontento con el mundo que lo rodea, con la autoridad, desde pequeño ha visto la injusticia, lo que imposibilita su andar por un camino “recto”, y responde creando su propio mundo, hermético e impenetrable. Diversidad es lo que se percibe y como ejemplo, en las figuras 5, 6 y 7 podemos apreciar a los distintos integrantes de la familia Sánchez. En la primera se encuentra Chucho ataviado a la usanza de los pachucos de mediados del siglo XX. Las figuras 6 y 7 pertenecen a la década de los ochenta en donde vemos a Memo con short y playera de la UCLA, a Irene vestida con un traje típico mexicano, mientras que Toni viste jeans y blusa con bordado que podría ser del sureste mexicano o de Guatemala y por último está Jimmy como el “cholo” de la familia.

Three generations of dreams.



Fig. 5 Chucho (Esai Morales). *My Family*

Fig. 6 Isabel (Elpidia Carrillo), María (Jenny Gago), José (Eduardo López Rojas), Paco (Edward James Olmos), Memo (Enrique Castillo) e Irene (Lupe Ontiveros). *My Family*

Fig. 7 Toni (Constance Marie) y Jimmy (Jimmy Smiths) *My Family*

*At a tough school, someone had to take a stand...
and someone did. Together, one teacher and
one class prove to America they could...
Stand and Deliver.*



Escena en el salón de clases,
Stand and Deliver.

Stand and Deliver (Ramón Menéndez, 1988). Galardonada historia basada en hechos reales, en la que Edward James Olmos interpreta un profesor de matemáticas que lleva a su clase a la posibilidad de acceder a una educación universitaria, preparándolos para el Examen Avanzado de Aptitudes en Cálculo.

En un mundo en que ser novia de *gabachos*, mecánico, mesero o cholo representan una oportunidad real de supervivencia, Jaime A. Escalante¹³⁹ les ofrece a sus alumnos la

*“You already have two strikes against you...
There are some people in this world
who assume that you know less than you do
because of your name and your complexion...
But math is the great equalizer.”
Professor Jaime A. Escalante*

¹³⁹ Jaime Escalante was born in La Paz, Bolivia. While in Bolivia he taught Physics and Mathematics for fourteen years. In 1964 he decided to migrate to the United States. His first stop was the Universidad de Puerto Rico, where he took some Science and Mathematics courses. After moving from Puerto Rico to California, he found himself not knowing how to speak English, and without any teaching credentials. Despite the odds against him, he studied at nights at the Pasadena City College earning a degree in Electronics. He then took a day job, and continued studying in order to get a Mathematics degree. In 1976 he began teaching at Garfield High School, in east Los Angeles, California, where drugs, gangs and violence were facts of daily life. Despite these obstacles, Escalante was able to motivate a small group of students to take, and pass the AP calculus exam in 1982. The Educational Testing Service, which administers the test, invalidated the scores, believing that the students had cheated. Most of the 18 pupils retook the test and passed, making Escalante a national hero almost overnight. By 1991, the number of Garfield students taking advanced placement examinations in math and other subjects had increased to 570. That was the year Escalante left the school, citing faculty politics and petty jealousies. He was hired by the Sacramento school system almost instantly. The district pays his salary, but the National Science Foundation, the Atlantic Richfield Co. and the Foundation for Advancements in Science and Education underwrite much of his equipment and special programs. Today, Jaime Escalante is considered one of the most famous educators in the United States. He was the subject of the 1988 movie *Stand and Deliver*, which dramatized his efforts to help underachieving Latino students beat the odds and pass an advanced placement calculus test. This splendid semi-documentary on the life of ghetto school teacher Jaime Escalante (played by Edward James Olmos) has already become one of the classic films about American education. As a result of its faithfulness to life, the film is a profound tribute to the positive impact a good teacher can make. In recognition of his incredible achievements, Escalante was awarded the United States Presidential Medal and the Andres Bello award by the Organization of American States. Biografía tomada de la página en línea del Boston Collage <http://www.biographyofjaimeescalante/bostoncollege.mht>

posibilidad de enfrentarse, por la vía del cálculo, a un mundo totalmente desconocido y aparentemente inaccesible. Los alumnos de la Garfield Senior High School, con dirección en 5101 E. Sixth St., Los Angeles, CA, se enfrentan no sólo a las pocas expectativas que tienen de ellos mismos, nadie, ni sus padres ni sus maestros, deposita en ellos un poco de confianza. A sus maestros les parece pérdida de tiempo tratar de enseñar “to illiterates”, y sus padres sólo esperan resultados inmediatos, ya sea que ayuden con las labores domésticas o en el negocio familiar. Tienen que luchar también con un entorno que subsiste entre la pobreza, la marginación y la violencia. Situada en 1982, esta es una historia que habla de superación, pero a la vez, es una denuncia, en primer lugar, a un sistema educativo público en el que no todos tienen las mismas oportunidades; y en segundo a una sociedad que no alienta a sus jóvenes a tomar el camino de la superación por la vía académica.

*“Being Mexican-American is tough...
We must be twice as perfect as anybody else...
We get to be more mexican than the mexicans,
and more american than the americans, both at the same time!.
Nobody knows how tough it is to be Mexican-American.
Being Mexican-American is really hard.”
Abraham Quintanilla*

La vida de la cantante de música texana Selena Quintanilla Pérez (1971-1995) es llevada a la pantalla en una producción que nos da un recorrido por la vida de una familia México-americana tocada por la música. *Selena* (Gregory Nava, 1997), da inicio en el año de 1961, en la ciudad de Corpus Christi, Texas, en donde se establece un punto de comparación entre las

vicisitudes a las que se tuvo que enfrentar su padre, Abraham Quintanilla al querer figurar en el mundo de la música y las condiciones a las que se enfrenta más tarde al lado de sus hijos. En 1961 *Los Dinos* no son aceptados en la sociedad anglo por su origen mexicano ni en las comunidades de mexicanos por cantar en inglés. En la década de los ochenta, para Selena y Los Dinos la posibilidad de incursionar en el mundo de la música en ambos lados de la frontera se posibilita, gracias a, entre otras razones, el inevitable reconocimiento de uno de los mercados más importantes: el hispano.

*The story of a girl who had
the spirit to believe in a dream.
And the courage to make it
come true.*



Selena (Jennifer Lopez) y los Dinos. *Selena*

La familia Quintanilla habita en un mundo en el que les es posible salir del “barrio” y vivir dentro de la sociedad anglo. Son personas que se desenvuelven en armonía con su condición, pero que al enfrentarse tanto al público mexicano como al público anglosajón, les invade la duda casi innata de si serán aceptados. Es posible advertir en esta cinta la importancia, tanto económica como cultural, que las comunidades de mexicanos habían ganado para entonces, pues el éxito de esta cantante y su grupo se debió mayormente al público al que estaba dirigida su música, lo que al paso del tiempo significó su nominación al Grammy y su trunca carrera dentro de la música en inglés.

*“Money is what life is all about.
Getting it, keeping it, loosing it, holding it, needing it,
living it and died for it.”*

Victor Rosa

Empire (Franc. Reyes, 2002) es la historia de Victor Rosa, drug dealer del South Bronx (New York), quien decide dejar el negocio cuando se ve cerca de la muerte y se entera del próximo nacimiento de su primogénito. En una fiesta con los amigos universitarios de su novia, conoce a un inversionista bancario, quien le ofrece la oportunidad de “limpiar” sus cuantiosas ganancias, y quien, además, le ofrece la oportunidad de cambiar de vida, haciéndole participe del mundo chic de la clase alta de New York. Al mudarse de ambiente, Rosa intenta también cambiar de personalidad, olvidándose en el proceso de quién es y quiénes son sus amigos.

Two Worlds Collide.



Jimmy (Vincent Laresca), Victor (John Leguizamo), Arrendajo (Rafael Baez) y Chedda (Treach)
Empire.

Estas pequeñas introducciones, cumplen con la función de ser un referente espacio-temporal dentro de las historias, además de una fugaz presentación de los personajes. Con respecto a éste capítulo, es posible hacer notar que en la mayor parte de las producciones en las cuales el origen de los personajes principales se remonta a México, la sociedad anglo funge como principal elemento de choque entre culturas. Por un lado, existe la marginación socioeconómica y cultural que se manifiesta en el repliegue geográfico de la comunidad que habita en el Condado de Los Ángeles¹⁴⁰. Por otro lado está presente el uso de las costumbres y tradiciones culturales como característica contraria a las tradiciones y costumbres propias de la sociedad anglo. Lo “americano” aparece como la representación *per se* de lo contrario a lo “mexicano”.



¹⁴⁰ Es importante mencionar que todas las películas con personajes de ascendencia mexicana de esta investigación, a excepción de *La Bamba* y *Selena*, se sitúan en el Condado de los Ángeles, motivo por el cual esta ciudad adquiere importancia, además de ser la ciudad en la que habitan más mexicanos fuera del territorio nacional. Es posible observar en *Zoot Suit*, *Stand and Deliver*, *American Me*, *Bood in*, *Blood Out* y *My Family* los problemas raciales y de segregación que la comunidad mexicana que habita en esta ciudad ha sufrido a lo largo del tiempo. Para un análisis más profundo: Soja, Edward, *The City: Los Angeles and Urban Theory at the end of the twentieth century*, Berkeley, University of California, 1996.

3.3 La temporalidad.

Esta parte de la investigación está dedicada específicamente a mirar dentro de las películas a través del tiempo y percibir cuales son las variaciones que a este respecto repercuten en los personajes.

Bajo la premisa de que el cine es una fuente de datos que nos permite conocer un distinto punto de vista sobre un acontecimiento en particular y con una muestra de películas que giran bajo un mismo tema, este recorrido dará un vistazo a los diferentes momentos en la vida de las comunidades de mexicanos y posteriormente a las particularidades en las películas sobre cubanos y puertorriqueños que habitan en los Estados Unidos.

Zoot Suit representa en su historia a esa primera generación de mexicanos nacidos en los Estados Unidos que lucharon por encontrar una forma de vida que se adecuara a su momento histórico en la década de los cuarenta. Tal vez porque el recuerdo de México era más fuerte en aquel entonces, para esta primera generación no fue una opción olvidarse de su pasado y consolidarse dentro de la sociedad estadounidense, por lo que buscaron en ambos mundos aquello que les fuera útil para sobrevivir, pero sobre todo, aquello con lo cual ir formando una identidad propia. Otra alusión a ésta época se hace en *American Me*, pues cuando Santana recuerda a su padre, se refieren a los *zoot suiters* en la radio como: “maleantes que ofenden la

moral nacional, célebres por su ropa.” Para estos *zoot suiters*¹⁴¹ de 1943, la educación no se vislumbra como una posibilidad, al contrario del ejército. Es posible aludir al constante enfrentamiento con la autoridad, llámese policía o padres, así como el nulo contacto con la sociedad anglo.

A finales de los cincuenta nos encontramos con tres personajes que al compararlos nos da una idea de la diversidad de la situación de las comunidades para esta época. Ritchie Valens (*La Bamba*), Chucho (*My Family*) y Santana (*American Me*) viven la época del Rock & Roll en California. Sin embargo, es el entorno el que los diferencia. Ritchie vive en San Fernando Valley y Chucho y Santana en el East Side de Los Ángeles, lugar donde habita la comunidad más grande de mexicanos. Estos personajes son dos visiones distintas de la misma época, y de las familias México-americanas. Ritchie vive integrado a su sociedad, sin mayor remembranza de su origen que el simple hecho de saberlo. Aún a pesar de haber pasado un tiempo en los campos de recolección de naranja, Ritchie se armoniza con su entorno y sus ciudadanos, lo que le garantiza un espacio dentro de la sociedad en la que se desenvuelve que lo acepta sin cuestión. Chucho, convertido en “pachuco”, se muestra descontento con su bagaje cultural “*I hate this mariachi shit*” y con la forma de vida de sus padres “*I don't wanna be like you*”, así mismo hace hincapié en que ganarse el dinero como mexicano no es una opción para él, aludiendo al trabajo de su padre como jardinero. El tercer personaje es Santana quien, al igual que Chucho, crece aislado en las calles del barrio. Marginación y falta de oportunidades siguen siendo la constante, pero ambos coinciden en la necesidad de ser respetados.

¹⁴¹ Véase Stella Bruzzi, *Undressing cinema: clothing and identity in the Movies*, London, Routledge, 1997. pp. 102-103, 118

En 1961, el padre de Selena, Abraham Quintanilla, se dedica a la música sin éxito. Aunque él y su grupo “Los Dinos” cantan música en inglés, no los dejan tocar en un club “white only” porque son mexicanos y sus paisanos casi los linchan por cantar “We Belong Together”.

Para la década de los setenta, los personajes se diversifican: Santana es líder de la eMe en la Prisión Estatal Folsom; en *My Family*, Paco se enlista, Irene y su esposo son dueños de su propio restaurante de comida mexicana, Toni es religiosa, y Memo está en la escuela de leyes de la UCLA; en *Blood in, Blood Out*, Paco está en la marina, Cruz estudia pintura y Miklo se encuentra en la Prisión de San Quentin; en *Selena*, Abraham Quintanilla es encargado de una compañía y se lleva a su familia a un lugar “*better than the barrio*”, en donde tienen la posibilidad de abrir un restaurante de comida mexicana, rodeados de vecinos anglosajones.

En los ochenta es palpable que, aunque la discriminación racial continúa y la falta de oportunidades debido a niveles económicos bajos de un sector importante de la población siguen siendo constantes, los ciudadanos México-americanos se han integrado a sectores de la sociedad en las que en épocas anteriores no participaban. En *Stand and Deliver* los personajes se enfrentan a la idea no sólo de educarse como el deber de asistir a la High School, sino que vislumbran la posibilidad de acceder a la educación universitaria y, con esto, a un mejor nivel de vida. La educación se representa como una opción real y como un camino susceptible de ser transitado. En la diversidad de *My Family*, para Paco, después de haber estado en la marina, es posible dedicarse a ser escritor y Toni, antes religiosa, se dedica a defender los derechos humanos de inmigrantes en situación de susceptibilidad. Para la familia Quintanilla ya no es tan descabellada la idea de dedicarse a la música y su hija se convierte en la reina del tex-mex,

para más adelante incursionar en el pop en inglés.

Conforme las producciones avanzan en el tiempo, los enfrentamientos con la sociedad anglosajona son cada vez más esporádicos. Hay que recordar que en los primeros años del siglo XX las necesidades económicas en los Estados Unidos determinaban las olas migratorias por la necesidad de mano de obra, sin olvidar a los que ahí residían desde la anexión de California a los Estados Unidos. Esos primeros mexicanos empezaron a establecerse, principalmente en las ciudades fronterizas, siendo Los Ángeles una de las de mayor concentración. En tiempos de la Segunda Guerra Mundial se vivieron grandes enfrentamientos raciales, pues mientras los *zoot suiters* luchaban por ser reconocidos y hacerse de una identidad, la sociedad veía en ellos al enemigo en casa, pues no se regían por los valores de la sociedad anglosajona. Sin embargo, el paso del tiempo y el auge de la economía, aunado a las luchas por los derechos civiles de finales de los sesentas y al movimiento chicano de los setenta, lograron que poco a poco esta comunidad ganara derechos y espacios, de acuerdo con su propio bagaje cultural, dentro de la sociedad estadounidense. Es una constante para las películas que se desarrollan en el Este de los Ángeles, ver en ellas como su población se mantiene dentro de su propia comunidad, formando un mundo aleatorio, diferente y autosuficiente al que difícilmente se integrarían otros grupos étnicos. En otro sentido, es posible apreciar que las familias que habitan fuera de su comunidad étnica no alimentan la diferenciación cultural, sino que al contrario, se integran a la nueva comunidad y adaptan sus costumbres y tradiciones a la forma de vida “americana”. Sin lugar a dudas, y al mirar estas películas, se percibe una gran diversidad, dentro de la comunidad y fuera de ella, en la que poco a poco la sociedad estadounidense es capaz de voltear y reconocer a los diferentes grupos que la componen.

A diferencia de los personajes étnicamente representados como mexicanos, la personificación que se hace de los protagonistas cubanos y puertorriqueños tiende a ser radicalmente opuesta en cuanto a la conformación de una identidad propia expresada a través de su persona. En *The Mambo Kings*, los hermanos Castillo visten, calzan y se desenvuelven de acuerdo a la sociedad neoyorkina de los cincuenta. El contacto con sus paisanos no significa de ninguna manera su exclusión de la sociedad estadounidense. En esta película se ven representadas dos clases sociales de la comunidad cubana, la que integra la fuerza laboral y la que se consolidó como la clase alta de esa época. Estas dos vertientes son precisamente las que se enfrentarán entre sí, pues mientras César, Néstor y muchos otros cubanos que se dedican a la música luchan por una oportunidad, la clase alta, dueña y señora de los clubes y del mundo de la música, les obstaculizará el camino en tanto no estén dispuestos a acatar sus reglas. La música juega en este caso un papel prominente como elemento de identidad, se convierte en el único contacto y en el mayor asidero de los personajes con su cultura de origen. En un estudio realizado sobre la novela de Hijuelos¹⁴², Genevieve Fabre se refiere a la música como “an essential element in the assertive claim to a Cuban identity”¹⁴³, frase que resume el papel de la música también dentro de la película. Un elemento que en la cinta no tiene mayor importancia, pero que en el desarrollo de la historia es vital, es la referencia a la santería que pone de manifiesto, en el personaje interpretado por Celia Cruz, la importancia de ésta práctica y su significación dentro de la comunidad. Aún cuando los protagonistas y sus connacionales se encuentran inmersos en la sociedad estadounidense, en su persona representan ciertas características que no se encuentran en la sociedad anglosajona como la pasión, el misticismo, la rebeldía y el ser soñadores por naturaleza. Fabre describe así a los personajes de la novela: “They do so as artist and lovers, who dedicate their lives to love and music, as entertainers

¹⁴² Véase Genevieve Fabre, “Musical Performance as a Form of Empowerment in Oscar Hijuelos' Novel, *The Mambo Kings Sing Songs of Love*”, en Moncada Lorenzo, Alberto, *op. cit.*, pp. 391-397

¹⁴³ *Ibidem*, p. 391

whose performance must please and seduce, as ambassadors who bring a “flashy”, exotic culture to the night clubs and cabarets of North American cities and tropicalize the American map.”¹⁴⁴ Sin embargo, y aún cuando éstas características se encuentran en los hermanos cubanos dentro de la película, no se les ve como embajadores de su cultura, pues más bien se sumergen en el ya bien trazado mapa americano.

En 1980 se sitúa *Scarface*, cuyo personaje apasionado, rebelde y soñador se sitúa justo al lado opuesto de *Los Reyes del Mambo*. Tony Montana es un personaje que traslada en sí mismo los aspectos negativos que un régimen autoritario pueden generar en una persona, de acuerdo con la visión vertida en esta cinta, en la cual se maneja que el dinero es poder, y quien tiene poder, tiene el mundo en sus manos. Éste se convierte en el objetivo principal del protagonista que encuentra en Miami una comunidad estratificada relacionada con el mundo de la mafia. En *Los Reyes del Mambo*, la clase alta se relaciona con el entretenimiento, en este caso, con las drogas. Una vez más se representan ambas clases de la comunidad cubana, Franc López junto con su rubia compañera Elvira y más tarde Tony Montana en representación de la clase alta y la madre y hermana de Tony en representación de la clase trabajadora. La movilidad social es una realidad para estos personajes, y sólo depende de su poder adquisitivo.

Los personajes puertorriqueños, tanto en *Carlito's Way* como en *Empire*, se representan con fuertes lazos hacia su comunidad, sin embargo, ambos se encuentran sumergidos en negocios ilícitos. En la primera obra, a Carlito se le interpreta como un personaje para el que la educación no fue una opción, pero tampoco se le ve tan marginado como para no relacionarse con Gil, aspirante a bailarina de origen anglosajón de clase baja.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 391

En *Empire* situada 27 años después en relación a *Carlito's Way*, se representa una comunidad que aún cuando el nivel económico no es alto, existe la posibilidad de acceder incluso a la educación superior y con esto entrar en contacto con estratos altos de la sociedad estadounidense. En esta película, el personaje principal tiene cierto poder económico gracias a la venta de drogas, lo que le asegura, junto a su novia universitaria, la posibilidad de ascenso social y un mejor nivel de vida. En esta producción es importante señalar, al igual que en *Scarface*, el deseo de los personajes de escalar socialmente. El protagonista sin embargo, se enfrenta a una sociedad que lo acepta pero que no lo integra. Sin embargo, a diferencia de *Carlito's Way*, en *Empire* se resalta el amor por la familia que forma una red de apoyo entre sus miembros. También es importante destacar que el papel de las mujeres es determinante en la historia, pues detentan una fuerza directamente proporcional a la de sus contrapartes masculinas y son capaces de cambiar el curso de los acontecimientos. Así mismo, su contemporaneidad permite a sus personajes salir del barrio y mostrarnos los dos polos de un Nueva York que se debate entre el mundo de la opulencia y el de la supervivencia.

Para los personajes puertorriqueños no hay mayor remembranza de su origen. Su bagaje cultural se representa en la hermandad entre la comunidad, al amor por el barrio, a la lealtad hacia sus amigos. Son caracterizaciones que aún cuando no se les ve diferenciadas, se encuentran al margen de la sociedad estadounidense.



3.4 Los símbolos de la identidad.

Las artes pueden proporcionar al menos tanta luz sobre la forma en que las personas ven el mundo y el curso diario de sus vidas como los sistemas de parentesco o su economía.¹⁴⁵

Los símbolos son fundamentalmente empleados en el cine para evocar hechos, acontecimientos o características relacionadas, de manera implícita o explícita, con las historias y/o con los personajes. En la escena de La Bamba (Fig. 8), por ejemplo, se ubica a los personajes en la ciudad fronteriza de Tijuana, pero el hecho de que se encuentren sentados en una trajinera y ataviados con sombreros típicos al momento de tomarse una fotografía, nos deja la clara impresión de que, a pesar de tener raíces mexicanas, se encuentran en México como turistas, esta escena los ubica ante nosotros como extranjeros en México.



Fig. 8. Escena de *La Bamba*. Bob (Esai Morales) y Ritchie en Tijuana.

Los símbolos son utilizados también para ubicar lugares o personas dentro de un entorno y un ambiente específicos, como esta escena (Fig. 9), que nos remite en un primer momento a dos individuos ataviados con trajes especiales y pintura corporal, si vemos con más detenimiento, sus vestimentas nos recuerdan la tradición prehispánica mexicana a través del

¹⁴⁵ Bohanan, Paul, *Parararos...* p. 213

uso de tocados hechos con plumas, el caracol y los motivos en la vestimenta, así mismo la pintura facial nos recuerda también a La Catrina, a la que se recurre comúnmente en México en la celebración del Día de Muertos. En conjunto podemos decir que la imagen nos permite ver que en la comunidad mexicana en Los Ángeles se continúa con la festividad del día de muertos, no a la usanza netamente mexicana, sino con sus propias características.

Este tipo de representaciones plagadas de símbolos, son una herramienta sumamente útil para el cine, pues al ser éste un medio audiovisual y en el que el tiempo es limitado para contar una historia, le proporciona a los personajes una ubicación espacial, temporal, socioeconómica, étnica, etc.

Los símbolos han sido requeridos a lo largo de la historia del cine, en algunas ocasiones llevados al extremo, en otras utilizados sutilmente, pero siempre están presentes para explicarnos un poco más de la vida de los personajes y de los lugares en que habitan.

En el caso específico de las historias que me ocupan en esta investigación, los símbolos se convierten en un medio importante que detenta y del que se valen los cineastas para



Fig. 9. Escena del Día de Muertos en California. *Blood in, Blood out*

proporcionar a sus personajes una nacionalidad específica, son un recurso que de igual manera los dota de un pasado o los diferencia de otros grupos étnicos. El Atlante en el escenario de Selena la relaciona sin duda alguna con su pasado mexicano, pero también cumple con la función de dividir al público que la observa, pues por un lado, al frente del escenario (de lado izquierdo de la imagen) es posible percibir el origen latino de las personas, al que Selena se dirige tocándose el corazón, mientras que de lado derecho se puede apreciar al público anglosajón (Fig. 10).

El caso de las películas en las que el origen étnico de los personajes se remonta a México, la utilización de estos elementos se nota, en la mayoría de los casos, de forma explícita, pues no sólo se hacen presentes los símbolos visuales que evocan la nacionalidad, la religión o el nivel socioeconómico, sino también es muy clara la utilización de símbolos verbales y corporales que caracterizan a los personajes haciéndolos inconfundibles con los de cualquier otra nacionalidad, aún cuando éstos se encuentren integrados a la sociedad estadounidense. Pero en este sentido, también se juega mucho con las características propias de los personajes y con el espectador, pues el hecho de que Miklo (Fig. 11) forme con sus dedos las letras VL, lo ubica dentro de la pandilla de los Vatos Locos, esto no supone que como espectadores debiéramos saberlo, aunque la misma



10. Motivo de un Atlante de Tula en unode los escenarios de *Selena*.

trama nos lo informa a lo largo de la historia, sin embargo, si sabemos que este tipo de señalización es utilizado por ciertas pandillas y por lo tanto ubicamos al personaje como miembro de una de ellas.

Tomando en cuenta que un símbolo no existe fuera del grupo social que apela a él, es claro que la utilización de un paliacate en la frente, un zarape, un tatuaje con un símbolo prehispánico o el apelativo “ese”, no sólo significan dentro del grupo étnico que los adopta, el conocimiento que la heterogénea sociedad estadounidense tiene así mismo de éstos elementos hacen que su reconocimiento le dé al personaje la connotación de mexicano. Esto significa también que existe un grado de conocimiento, de tolerancia y convivencia entre los diferentes grupos étnicos mayor y más importante del que generalmente se supone en la historia reciente de aquel país. La utilización de los símbolos sirve más para caracterizar a los personajes fuera de su grupo étnico, para enfrentarlos y explicarlos a una audiencia que no comparte el mismo origen. El cuerpo se convierte también en un lienzo en el que se dibujan símbolos inconfundibles de acontecimientos personales ligados con el pasado y con el presente. En el personaje de la figura 12 de *American Me*, vemos dos de los elementos que arriba se mencionan como el uso del paliacate y los tatuajes, en este sentido es importante mencionar el uso del drama y la comedia, que representa en sí mismo la dualidad, no sólo de la felicidad y la tristeza, sino también la dualidad de ser mexicano y vivir en los Estados Unidos.

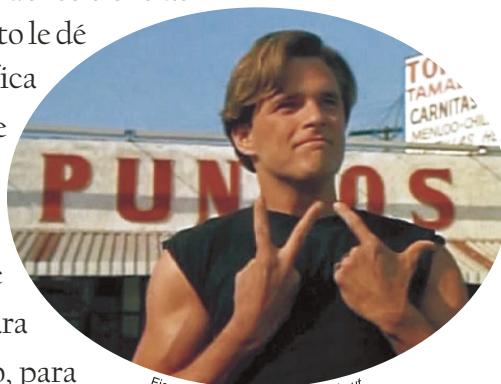


Fig. 11. Miklo, en *Blood in, Blood out*.

A real **Hazard** member



Fig. 12 Capone *American Me*

Dado que los símbolos posibilitan la referencia de un objeto o hecho *presente* a un objeto o hecho *no presente*, su utilización para evocar el pasado es sumamente requerida. Los murales en las paredes californianas son el escaparate para recordar la historia, pues en ellos se representa, tanto el pasado prehispánico como la época de la conquista o la Revolución (Figs. 13, 14 y 15).



Fig. 13 Motivo de mural.
Blood in, Blood out.



Fig. 14 Motivo de mural.
Blood in, Blood out.



Fig. 15 Motivo de mural.
Blood in, Blood out.

En las producciones sobre México-americanos, la evocación a la nacionalidad de origen, es fundamentalmente llevada a cabo a través de símbolos que la rememoran. Símbolos que corresponden más a las tradiciones culturales que a los elementos patrios. Difícilmente se encuentra en estas películas un símbolo tan explícito como la bandera, pero por otro lado, se

recurre de manera sustancial a las imágenes relacionadas con el pasado prehispánico, con el México que ya no existe. Esta utilización de símbolos que refieren al México del pasado nos indica el grado en el que el país de origen pasa de ser una entidad que significa en el presente a una que vale más por lo que ya no es, lo que nos ayuda a entender los lazos que se crean con el país de proveniencia, pues éste se convierte en un lugar mítico que ayuda a la construcción de la identidad, pero al que no se está vinculado en tiempo presente.

Los símbolos religiosos están también presentes, pero de una manera más implícita, menos obvia. Es posible que la relación de los símbolos religiosos y los personajes se haga de manera menos evidente, debido a dos principales razones: por un lado, se asocia *de facto* a los personajes latinos con la religión católica, pues el catolicismo ha sido una de las principales características de diferenciación con la cultura anglo, por lo que no es raro ver a los actores con una cruz al cuello o con un tatuaje de la Virgen de Guadalupe. Aquí es donde cobran importancia los espacios en los que habitan, pues en la mayoría de los casos habrá, dentro de los hogares, alguna imagen, alguna veladora prendida, algo que defina las preferencias religiosas (Figs. 16 y 17). En otro sentido, es posible que a los personajes no se les asocie explícitamente con la religión, ya sea porque se trata de un reflejo de una sociedad más laica, o por una simple razón: la religión católica no es siempre característica intrínseca de la cultura latina. Pero, sin



Fig. 16 Mesa de la familia Sánchez.
My Family



Fig. 17 Motivo de uno de los altares de la familia Sánchez.
My Family

embargo, y aún cuando los símbolos religiosos no se encuentren presentes, las tradiciones están siempre presentes. En estas producciones es clara la importancia de ciertas prácticas como el día de muertos, las bodas, los funerales, las reuniones familiares. Estas actividades marcan las diferencias culturales y, aún cuando son resultado de una cultura regida por la religión católica, juegan un papel importante dentro de la construcción de la identidad, más que de las prácticas religiosas.

Es claro que hablar de las producciones que se han llevado a cabo por, para y sobre México-americanos, es referirse a producciones simbólicas. Los cineastas, escritores, guionistas, directores, etc., sean de origen mexicano o no, exaltan la nacionalidad de los personajes a través de estos elementos, a diferencia de las películas que se refieren a otros grupos étnicos, demostrando que las tradiciones y valores de este grupo en particular permanecen como parte importante de su vida cotidiana. Éste es uno de los puntos que refuerza el valor de las obras cinematográficas como documentos de la historia contemporánea propuestos para enfrentarnos desde distintos ángulos a las sociedades modernas, pues sin estos subjetivos puntos de vista que nos ofrecen información desde dentro, difícilmente podemos entender desde fuera como es que transcurre la vida en estas comunidades.

Esta escena (Fig. 18) de *La Bamba*, me parece muy significativa, pues en su viaje a Tijuana, el primero de Ritchie Valens a México, no sólo se enfrenta a un lugar exótico y desconocido, sino que se ve inmerso en una tradición de la que no es parte, pero que inexplicablemente forma parte de él, al verse relacionado de alguna manera con este chamán Yaqui.



Fig. 18 Escena de *La Bamba*.

De acuerdo con esta investigación, estas producciones corroboran que en los grupos de mexicanos en Estados Unidos:

- las tradiciones permanecen fuertemente arraigadas;
- los individuos prefieren los lugares de residencia donde ya existen comunidades establecidas con las que comparten la cultura;
- independientemente del nivel de aculturación, la identidad permanece en la individualidad y al interior de la vida familiar;
- la familia es la institución más importante dentro de la comunidad y de la vida de los individuos;
- el uso de símbolos permite una imagen visual y exterior de la identidad;
- el uso de símbolos es recurrente para evocar el pasado con respecto a la nación de origen.

A diferencia de las obras en donde la historia gira en torno a personajes de origen mexicano, aquellas que tratan sobre cubanos son menos simbólicas visualmente. A los personajes se les ve más integrados y más abiertos en cuanto a relaciones interculturales e interraciales. Evocan su nacionalidad de manera directa, tanto al interior como al exterior de la vida cotidiana (Fig. 19). Las creencias religiosas prevalencen y se evocan de manera particular y en ocasión de celebraciones sociales. El pasado relacionado al país de origen se evoca como recuerdo y no como justificación del presente ni como elemento determinante de su cultura. Los personajes se ven rodeados de un entorno adaptado y armónico con el país que los recibe, se mueven dentro de la sociedad estadounidense, aún cuando es claro que sus preferencias se inclinan por personas con las que



Fig. 19 Boda de Néstor Castillo en *The Mambo Kings*.

comparten la nacionalidad. Estos personajes no se enfrentan a un entorno social que les sea agreste, por lo que no exaltan su nacionalidad como punto de diferenciación. Estas obras muestran un mayor nivel de aculturación con la sociedad a la que han decidido integrarse. En el caso de *The Mambo Kings*, la música se convierte en el elemento que identifica a los personajes con su cultura de origen, pero no por esto los diferencia, pues el Mambo se muestra como un elemento más de la sociedad estadounidense y no al margen de esta. A los personajes cubanos se les ve más preparados para vivir en una sociedad que los acoge y les brinda oportunidades para desarrollarse, incluso en el mundo del hampa, como es el caso de *Scarface*.



CONCLUSIONES

*Fue satisfactorio enfrentarme a mi propia cultura
a través de sus ojos, ver de qué manera atesoran
aquello que de tan cotidiano no se me hace familiar.
Ver como una imagen puede significar tanto,
cómo el simple acto de recordar el país del que
se proviene da fuerzas para seguir adelante.*

He de empezar la parte final de esa investigación dejando en claro dos puntos esenciales. En primer lugar, mi interés por la historia nació de la necesidad personal de explicar mi propia existencia a través del estudio del pasado, pues de alguna manera esperaba encontrar la respuesta de quién soy conociendo a los que me antecedieron en el tiempo. Hoy, después de las cátedras y las lecturas veo que la respuesta no se encuentra sólo en mirar atrás, sino también en mirar a mi alrededor. En segundo lugar, mi gusto por el cine nació no en una sala de la cineteca que proyectaba alguna película del llamado “cine de arte”, mi gusto nació en una sala de cine comercial y en esas reuniones dominicales alrededor de la primer videocasetera de la familia. En aquel entonces, era todo un acontecimiento ir al video club de la colonia y elegir la película que veríamos reunidos en familia. También son inolvidables aquellos momentos en los que entrábamos a las grandes salas de cine a ver una película en compañía de algún bocadillo preparado en casa. Es por esto que difiero de aquellos que restan importancia al llamado “cine comercial”, como si éste no representara a su época o no contribuyera en algún sentido a la cultura en la cual se concibió.

Cuando esta investigación iniciaba, lo primero de lo que me percaté, es de la dimensión del término Historia, pues mientras más adelantada iba en el avance de los capítulos, más me

daba cuenta del vasto universo al que esta materia se refiere. Por momentos me preocupaba el ser demasiado parcial con respecto a los hechos que debía tomar en cuenta y aquellos a los que no hago referencia específica, y me debatí en la eterna discusión sobre la objetividad y la subjetividad en los estudios históricos, entonces recordé que en 1992 George Duby había escrito que “no hay lector inerte o neutral, porque cada persona lee un mismo documento con ojos diferentes”¹⁴⁶, lo que a la larga me proporcionó una mayor libertad en el ejercicio de esta investigación.

Otro de los asuntos que me preocuparon fue la actualidad del tema que elegí, pues la época a la que me refiero es contemporánea y forma parte de mí y de mi mundo conocido, y una vez más encontré en Duby un aliciente para seguir adelante en una frase escrita en el prefacio a su libro *Año 1000, Año 2000. La huella de nuestros miedos*: “el historiador [...] tiene el deber de no encerrarse en el pasado y de reflexionar asiduamente sobre los problemas de su tiempo”¹⁴⁷, y así, bajo la óptica de mi historia personal, descubrí que aún cuando los hechos nos son contemporáneos, seguimos siendo desconocedores de nuestra propia actualidad.

A lo largo de esta investigación me fue posible corroborar la influencia que el cine tiene sobre las mentes de las personas, pues en un ejercicio un tanto antropológico, me permití indagar sobre el conocimiento que algunas personas tenían sobre los latinos en las películas hollywoodenses y me encontré con que la mayoría de las personas a las que cuestioné, se referían a estos como miembros de alguna pandilla, maleantes de la frontera que traficaban drogas o trabajadores domésticos en su gran variedad; y que pocos se inclinan por escoger un título que involucre latinos como tema central. Por otro lado, descubrí que las personas que de alguna manera han estado en contacto con las tendencias contraculturales que surgieron en la

¹⁴⁶ Duby, George, *La historia continúa*, trad. Pilar Álvaro, Madrid, Debate, 1992. p. 62

¹⁴⁷ Duby, George, *Año 1000, Año 2000. La huella de nuestros miedos*, trad. Oscar Luis Molina S., Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995.

parte sur de Estados Unidos, exportadas por los que han estado en contacto directo con ellas, son los que más se interesan y conocen el tema.

Lo anterior, como ejercicio de indagación, me puso al tanto de que las películas *American Me* y *Blood in, Blood out* se han vuelto de culto para ciertos grupos que han conformado una forma de vida imitando a estos personajes, centrados en valores que se manejan en las películas, sin olvidar que están basadas en historias reales, como la familia, el barrio y la muerte, representadas por tres puntos tatuados en la mano. Tal es la importancia y la influencia de estas películas que no sólo dan un vistazo a los mexicanos en el exilio.

Las 11 películas aquí analizadas me permitieron sensibilizarme ante un panorama general de las situaciones de las tres comunidades de latinos más grandes en Estados Unidos: méxico-americanos, cubano-americanos y puertorriqueños-, pues sus historias, tan diversas entre sí pusieron énfasis en el deseo de superación, en los valores, en la familia y en la importancia de la comunidad.

Al analizar el contexto en el que estas películas fueron posibles, es claro que tres elementos hicieron viable su aparición. Como antecedentes se encuentran las luchas por los derechos civiles que se llevaron a cabo a finales de los sesenta y el movimiento cultural chicano de los setenta. Ya en los ochenta, la posibilidad se abrió gracias al reconocimiento oficial de la importancia de las minorías, primero por su rápido crecimiento poblacional durante el gobierno de Reagan y posteriormente por la apertura durante la administración de Clinton-, a los cambios de mando en los grandes estudios cinematográficos, y por último al indiscutible auge y crecimiento del poder adquisitivo de la comunidad hispana.

Su aparición ha sido significativa tanto para sus comunidades como para la sociedad anglosajona. Por un lado, estas producciones han servido para denunciar abusos de poder, para reivindicarse ante una cultura que no los reconocía, para ser tomados en cuenta en sus aportaciones a la vida del país; por otro, se presentan ante su comunidad orgullosos de sus diferencias, exaltando las cualidades propias de su bagaje cultural. Ello las convierte en embajadoras de las llamadas minorías.

Cada una de las historias pone el acento, en diferentes grados, en el enfrentamiento del individuo con la sociedad que le es extraña y aquí es donde es perceptible la gran capacidad del ser humano de adaptación a su entorno, pues el individuo, cultural e históricamente determinado, hecha mano de su historia y de su bagaje cultural para enfrentarse y modificar el entorno y poder funcionar en él. En las historias, es recurrente el uso del pasado para explicar el presente y para explicarse a sí mismos ante su contemporaneidad. Echar mano del pasado se convierte en una plataforma a partir de la cual se va construyendo una identidad propia y diferente en la que se identifican.

A lo largo de este viaje filmico es posible darse cuenta de que los Latinos no son un grupo homogéneo del que se pueda hablar en general. Como se describe en el capítulo sobre Identidad Latina, el término Latino se ha convertido en un término viable con base a su impacto en términos políticos y económicos. Sin embargo, tanto los estudios académicos como estas producciones dejan muy en claro que las comunidades se diferencian precisamente por aquello que a la vez los homogeniza: su bagaje cultural. Es cierto que los diferentes grupos comparten ciertas características, pero en estas obras se nota que hay diferentes estratos sociales aún al interior de una misma comunidad, de que las oportunidades no son las mismas para todos y que

las políticas públicas no recaen al unísono sobre los diferentes grupos que conforman esta comunidad. Otra de las diferencias que se perciben, es que tanto cubano-americanos como puertorriqueños se notan más integrados al grueso de la sociedad, mientras que los México-americanos tienden a encerrarse dentro de su comunidad. Esto responde, de acuerdo con George Hadley-García, citado en la página 80 de esta investigación, a que los creadores de las historias sobre México-americanos han dejado de lado a aquellos inmersos en las clases medias y altas y se refugian en las historias de los más depauperados del grupo.

Debido al número de películas realizadas por y sobre México-americanos, en comparación con aquellas por y sobre cubano-americanos y puertorriqueños; por las historias y por la forma de abordar la nacionalidad de los personajes, es posible intuir que el cine ha sido tomado por la comunidad mexicana en la Unión Americana como parte de su identidad. Se vierten en la pantalla las tradiciones, los símbolos, las costumbres. Una forma de vida que ha luchado por subsistir, como si su olvido significara su extinción. No así con las producciones con personajes de origen cubano y puertorriqueño, pues aunque hay elementos de su cultura presentes, no se exalta su nacionalidad. Una posible explicación a esta situación sería que Brian De Palma *Scarface*, *Carlito's Way* y Arne Glimcher *The Mambo Kings*, directores de estas historias, no comparten la nacionalidad de sus personajes, pero tomando en cuenta el caso de *Blood in, Blood out*, dirigida por Taylor Hackford, invalida la idea de que un director que no comparte el origen étnico sea incapaz de exaltar simbólicamente la nacionalidad. Además, es un puertorriqueño, Franc. Reyes, quien dirige *Empire*, y no estuvo entre sus prioridades apelar a diferenciar enfáticamente a sus personajes del resto de la sociedad. Sin embargo estas producciones me parecen más tendenciosas y dejo para la reflexión:

¿Qué hay detrás de las imágenes y de las historias?

En *Los Reyes del Mambo* uno de los hermanos estaba dispuesto a olvidar su pasado e integrarse a la sociedad, el otro no podía olvidar su patria ni a las personas que había dejado atrás y el nuevo mundo no concordaba con sus emociones ni con su forma de ser; el primero sobrevivió al accidente en el que el segundo murió.

Tony Montana llegó a los Estados Unidos gracias a la apertura del Puerto de Mariel, su ambición de poder lo convirtió en la máxima autoridad del mundo del hampa de Miami, corrompió a los que lo rodeaban y finalmente murió acribillado en su mansión.

Carlito Brigante, ex convicto, dedicado al tráfico de drogas, decide dejar el negocio y asegurar un futuro tranquilo, atrapado por su pasado, es baleado cuando intentaba abandonar el país.

Victor Rosa, sin preocupaciones económicas gracias, una vez más, al tráfico de drogas, desea cambiar de giro y confía en Jack, perteneciente a la clase alta, de origen anglosajón, para invertir en un negocio legal. Jack lo traiciona y Vic lo mata, huye a Puerto Rico, y cuando cree haber escapado de su vida delictiva, los asuntos pendientes lo alcanzan y muere justo en el momento en que su hijo nace.

A diferencia de estos ejemplos, en las películas sobre la comunidad mexicana, las historias tienen que ver más con la superación del individuo. En todos los casos uno de los principales propósitos de los personajes es ganar respeto y reconocimiento, ya sea como líder

de la mafia en la prisión, como *pachuco* o en el mundo del espectáculo. El dar la vida por la familia, defender el barrio, no olvidar las raíces y el trabajo duro, serán siempre recompensados.

Espero que esta investigación haya despertado el interés por la producciones que la vieron nacer y que a su vez nos sensibilice ante los que consideramos diferentes en todos los sentidos, por que no olvidemos que en ocasiones nosotros somos los otros.

Ante la pregunta de si son las películas un transmisor de modelos, ideología y conocimiento sobre los latinos en Estados Unidos, la respuesta ha quedado, espero, claramente respondida a lo largo de esta investigación, que gracias a la guía y a los conocimientos que mi asesora me compartió, además de los valiosos comentarios de mis sinodales: Mtro. Alberto Betancourt Posada, Dr. Sergio Miranda Pacheco, Lic. Paola Suárez Ávila y Mtro. Álvaro Vázquez Mantecón que enriquecieron esta investigación, es posible hoy dar por concluida.



BIBLIOGRAFIA

Berenzon, Gorn, Boris, *Historia es inconsciente: la Historia Cultural: Peter Gay y Robert Darnton*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 1999.

----- *Espejismos Históricos: la otra mirada de la Historia (Historiografía Cultural)*, UNAM, México, 1997.

Paul Bohanan, *Parararos nosotros*, Akal, Madrid, 1992.

Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, Editorial Patria, México, 1991.

Bruzzi, Stella *Undressing cinema: clothing and identity in the Movies*, Routledge, London, 1997.

Buxó Rey, María Jesús y Tomás Calvo Buezas (ed.), *Culturas Hispanas de los Estados Unidos de América. Tercer Congreso Internacional "Culturas hispanas de los Estados Unidos de América, hacia la nueva síntesis"*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990. (Col. Hispana).

Cortina, Rodolfo J. y Alberto Moncada (eds.), *Hispanos en los Estados Unidos*, Ediciones de Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1988.

Coupland, Douglas. *Microsiervos*, (Prólogo de Vicente Verdú), trad. Gabriel López Guix y Carmen Franci Ventosa, Ediciones B, Barcelona, 1998.

Cuminsky Mogilner, Rosa, *California. Problemas Económicos, Políticos y Sociales*, UNAM/CISAN,

México, 1995.

Driscoll, Bárbara A. et al, *Límites políticos y fronteras culturales en América del Norte*, UNAM/CISAN, México, 2000.

Duby, George, *Año 1000, Año 2000. La huella de nuestros miedos*, trad. Oscar Luis Molina S., Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995.

----- *La historia continúa*, trad. Pilar Álvaro, Debate, Madrid, 1992.

Durán, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coord.), *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, UNAM, México, 1996.

Durand, Jorge y Patricia Arias, *La experiencia migrante: Iconografía de la migración*, Altexto, México-Estados Unidos, 2000.

Easton Ellis, Bret, *American Psycho*, Ediciones B, México, 2000.

Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. Andrés Boglar, Nueva Imagen, España, 1987.

Everson, William K., *Hollywood, fábrica de sueños*, Trad. Juan Tovar, Novarro, México, 1963.

García, Martha (coord.), *Historia del Cine*, Vol. III, SARPE, Madrid, 1984.

García C., Emilio y Santiago Sánchez, *Guía histórica del cine 1895-1996*, Film Ideal, España, 1997.

González Casanova, Pablo (coord.), *Estados Unidos: hoy*, Siglo XXI, México, 1986.

Gorodesky, Sylvia, *Arte Chicano como cultura de protesta*, UNAM/CISAN, México, 1993.

Guarner, José Luis, *Muerte y transfiguración. Historia del Cine Americano III. (Hollywood 1960-1992)*, Laertes, Barcelona, 1993.

Hadley-García, George, *Hispanic Hollywood. The Latins in motion pictures. Foreword by Dolores Del Rio*, A Citadel Press Book, New York, 1990.

Keller, Gary D., *Cine chicano*, trad. Samuel Larsón Guerra, Cineteca Nacional, México, 1988.

Levine, Elaine, *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*, IIE/CISAN/UNAM, México, 2001. (Col. Jesús Silva Herzog).

----- Inserción laboral de migrantes mexicanos y latinos en Estados Unidos, UNAM/CISAN, México, 2004.

Maciel, David R., *El bandolero, el Pocho y la Raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, CONACULTA/Siglo XXI, México, 2000.

Maciel, David R. y María Herrero-Sobek (coord). *Cultura al otro lado de la frontera. Inmigración mexicana y cultura popular*, trad. Ana María Palos, Siglo XXI, México, 1999.

Patán, Federico, *El cine norteamericano*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1994.

Peñuelas, Marcelino C., *Cultura hispánica en Estados Unidos. Los Chicanos*, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978.

Rodríguez, Mariángela, *Mito, Identidad y Rito. Mexicanos y Chicanos en California*, CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, México, 1998.

Rusell, James W. y Silvia Núñez García, *Clase y sociedad en Estados Unidos*, UNAM/CISAN, México, 1997.

Santizo, Manuel Augusto y María Jesús García Cossio, “Política y poder de los hispanos en Estados Unidos”, en Moncada Lorenzo, Alberto, *et all* (eds.), *El Poder Hispano. Actas del V Congreso de Culturas Hispanas de los Estados Unidos*, Universidad de Alcalá/Centro de Estudios Norteamericanos, Madrid, 1992.

Sebeok, Thomas A., *Signos: una introducción a la Semiótica*, Paidós, España, 1996.

Sirvent, Gladys M. y Jorge González Aragón (comp.), *Identidad y mestizaje*, UAM, México, 1996.

Soja, Edward, *The City: Los Angeles and Urban Theory at the end of the twentieth century*, University of California, Berkeley, 1996.

Torres Septién, Valentina (coord.), *Producciones de sentido. El uso de las fuentes en la Historia Cultural*,

Latin American Center Publications, Los Angeles, 1977.

Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos (desde 1942 hasta hoy)*, trad. Toni Strubel, Siglo XXI, México, 1999.