

David R. Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, Cuadernos de Cuadernos, UNAM/ Universidad de Nuevo México, 1994.

Ya se sabe que la patria es más que una territorialidad, y si como se ha dicho, la patria está en la lengua, es posible que haya quienes puedan buscarla, o incluso construirla, en el lenguaje del cine.

Más de dos tercios de siglo tuvieron que correr para que el chicano, esa figura mítica, abandonara la apatridad a que fue condenado por las industrias cinematográficas de México y Estados Unidos y forjara su lugar en el mundo del cine.

*El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, es una revisión crítica de los mecanismos con los que fueron impuestos arquetipos, estereotipos y definiciones estéticas del chicano, construcciones creadas desde fuera de su comunidad y su imaginario. Es también una evaluación sobre las raíces de tres visiones filmicas sobre un mismo objeto.

David R. Maciel, ve la cinematografía como un entramado, inexorablemente tocado por la mitología y la cultura popular, en el que se entrecruzan el inconsciente, las ideologías y sus prácticas sociales y políticas, de forma semejante a cierta crítica sociológica de cine de la primer posguerra, hoy ya clásica. Hay en su interpretación una serie de contenidos latentes que constituyen el centro del análisis, a partir de los que es posible rastrear las constantes y los cambios que se derivan de los modos de ver y pensar el ámbito material y emocional del chicano.

Su estudio está elaborado desde la perspectiva de la historia de la cultura y no se sustenta en una revisión crítica de filmes como valores en sí mismos, sino en el propio entrecruzamiento de problemas, signos y discursos que tienen como referente el universo del chicano, lo que genera una reflexión triangular formada por los nexos entre el cine, la sociedad y la cultura.

Como tesis principal, Maciel sostiene que el chicano prácticamente nunca fue representado adecuadamente por el cine mexicano ni por el estadounidense. En el caso de Hollywood, nos advierte de lo ominoso que ha sido la utilización del estereotipo como una simplificación para etiquetar a las minorías que están bajo el dominio económico, político e ideológico del mundo anglosajón. Un estereotipo, «se reproduce fácilmente, cobra fuerza y se convierte en reali-

dad», no requiere matices ni admite ambigüedades, es un acto de maniqueísmo con el que un sujeto social puede calificarse o descalificarse de modo fulminante.

Desde las primeras películas silentes, el cine hollywoodense empleó modelos para el chicano que transitaron entre el *greaser* (el clásico grasoso), el bárbaro revolucionario (léase bandido o proscrito), el peón (eterno resentido o escudero dócil), el bufón, el narco, o como entidades que son mano de obra natural de bajo costo, y en el mejor de los casos, el *latin lover*. Por otra parte, las chicanas resultan, con un alto grado de sistematicidad, mujeres fatales o hembras que sólo pueden ser redimidas por el amor condescendiente o la aculturación de un hombre blanco. Dichas visiones, como lo señala agudamente Maciel, son continuidades de una interpretación sostenida y promovida por cierta tradición protestante, así como por la literatura, la historia y el periodismo norteamericanos predominantes. El estereotipo se convirtió en un legitimador ideológico de la segregación, la persecución y hasta del exterminio, un fundamento instantáneo del racismo. Hollywood, a la sombra del antropocentrismo anglosajón y los conflictos históricos entre México y los Estados Unidos, incubó y arrojó al mundo de las imágenes una gama de representaciones del chicano que han oscilado entre la bajeza y la insignificancia. Con variantes obligadas, pero con el mismo sentido manipulador, esta concepción guarda un estrecho paralelismo con la del negro, el indio y el asiático.

Con un poco de humor antropológico, como me ha sugerido un amigo antropólogo, podríamos jugar al estructuralismo y establecer pares de oposición entre la naturaleza anglosajona y la chicana (o mexicana o latina):

El anglosajón es eminentemente apolíneo: racional, limpio, diligente, metódico, civilizado, fiel, moral y religioso. El chicano es un ser profundamente dionisíaco: pasional, mugroso, sumamente tonto, acaso declaradamente estúpido, improvisado, bárbaro, promiscuo, amoral y supersticioso.

Las mediaciones entre estos opuestos son materia sumamente escasa en la industria hollywoodense, cuyo principal motor ha sido siempre la lógica de producción y el reflejo condicionado pavloviano. Películas como *Chulas fronteras*, de Les Blank o algunos otros mirlos blancos, son casi siempre casos de cine producido fuera de los circuitos predominantes.

La aparición de la PCA (Production Code Administration) en los años treinta, o el surgimiento de filmes coyunturales como *Juárez* (1934), la película actuada por el célebre Paul Muni, o *Incidente en la frontera* (1949), resultan pequeños atenuantes de un discurso extraordinariamente monolítico que sintetiza su percepción de la otredad en engendros como Slowpoke Rodríguez o Speedy González.

No es tampoco la idea del mexicano noble, surgida en los cincuenta, versión hollywoodense del buen salvaje de Rousseau, una concepción que trastoque los modelos probados.

Por otra parte, el cine nacional también ha sido casi impermeable e insensible a la realidad chicana, hecho que es una prolongación del grado de desconocimiento, que en diversos momentos de su historia, ha tenido de la propia realidad mexicana.

Sobre la contribución de la cinematografía nacional al reduccionismo de la realidad chicana, Maciel nos muestra como a través de la figura recurrente del pocho se ha realizado un cine elemental, con tramas predecibles y personajes víctimas del desencanto y el oprobio, cuya única posibilidad de salvación es el regreso a la patria, como si su salida de México tuviese origen en una necesidad personal más que en una circunstancia social.

Con honrosas salvedades como *El asesino X* de Juan Bustillo Oro y *Espaldas mojadas* de Alejandro Galindo (ambas de 1954), que resguardaban una complejidad psicológica inédita hasta el momento de su realización, o algunas expresiones celebratorias de los primeros filmes de Tin Tán en los cincuenta, principalmente aquellos dirigidos por Gilberto Martínez Solares, el cine mexicano sobre el pocho es generalmente una apología de los inalterables valores mexicanos.

El paciente recorrido de varias décadas que hace Maciel por el cine nacional, le permite caracterizar las constantes, particularidades y aportaciones del medio cinematográfico mexicano, observando punzantemente el escamoteo de los problemas sustantivos de los emigrantes y señalando deficiencias técnicas de nuestra cinematografía que constituyen toda una tradición local.

Teniendo más como fuente de inspiración que como origen *La Sal de la tierra*, película filmada en 1954 por Hebert Biberman con trabajadores inmigrantes, Maciel nos instala en la visión propiamente chicana. Da cuenta de un cine verdaderamente alternativo que, enfrentando numerosos problemas, ha podido generar sus producciones, con especial consistencia a partir de los años setenta, tanto en el terreno documental como en el cine de ficción, mostrando la extraordinaria vitalidad de la comunidad chicana. Del panfleto informativo a la denuncia, de la obra política a la ficción alucinante, el cine chicano ha conformado una caracterización más íntegra de su historia y su cultura.

No sé si sea excesiva la euforia de Maciel por el cine chicano. Sólo a través de heroicos rastreos, el cinéfilo mexicano se habrá enterado de su existencia. Sin embargo, obras con cierta suerte en el campo comercial realizadas por Jesús Salvador Treviño, Gregory Nava, Isaac Arsenstein, Robert Rodríguez, Robert Young (quien es autor de la extraordinaria *Alambrista*, obra fundamen-

tal), por supuesto, Luis Valdés y algunos documentales para televisión, nos permiten participar, de lejos, de su entusiasmo.

Maciel da testimonio de una lucha que incluye la organización, la obtención de puestos por parte de los chicanos en los consorcios cinematográficos y televisivos, la formación de nuevas coaliciones orientadas a producir con un mínimo de recursos; la investigación de las causas del racismo y la explotación económica, así como la recuperación de la herencia mexicana y el orgullo de hablar español.

Es en un sentido estricto, la búsqueda de una patria chicana, que tiene como eje a la cultura, instrumento privilegiado de cambio, con el que es posible apropiarse de la realidad para transformarla y proyectarla en múltiples sentidos, expresando una verdadera diversidad y formando febrilmente a sus propios interlocutores.

Se trata de una experiencia que ha desmontado el folclor y el pintoresquismo, que no apuesta a la venta de curiosidades, poniendo en evidencia rostros descarnados de México y Estados Unidos, que establece una distancia crítica tanto con la historia remota como con la reciente, atreviéndose no pocas veces a audacias que el cine mexicano jamás intentaría.

Sin embargo, me parece necesario inferir dos señalamientos que, desde mi perspectiva personal, pueden constituir un serio peligro para el cine chicano.

a) La reproducción de modelos de producción industriales en el interior de la cinematografía chicana, con el correspondiente ascenso de patronazgos, burocracias y capos de la cultura que dicten reglas y modelos.

b) La existencia de una fuerte inclinación por valorar los filmes del cine chicano más por sus características ideológicas que por su calidad estética. Si bien es un cine que no sólo puede ser evaluado en términos artísticos, que desde su formación ha dependido de una indiscutible militancia, solamente la adscripción a los códigos estéticos de la cinematografía, del lenguaje cinematográfico, le abrirá la posibilidad de crear obras universales.

Esto es especialmente válido cuando el cine chicano, como lo ha mostrado reiteradamente, parte de sus propias limitaciones económicas, incluso podría decirse que las aprovecha, para crearse una personalidad propia y para desarrollar una estética sumamente original.

Tanto en el presente como en el futuro, lo importante no son las imágenes que la cultura dominante de México y Estados Unidos han fabricado del chicano, sino la respuesta estética que el chicano da a esas realidades.