

**Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
División de Ciencias Sociales y Humanidades**



Doctorado en Ciencias Sociales

Título de la tesis:

Antilectura de la frontera norte a través del Western del periodo clásico de Hollywood: Una mirada transdisciplinaria desde este lado.

**Tesis para optar por el Grado de Doctor en Ciencias Sociales con
Especialidad en Comunicación y Política**

Presenta:

Silvia Isis Saavedra Luna

Directora de la tesis: Dra. Silvia Tabachnik

México D.F.

Enero de 2016

Índice

Prefacio. <i>Sobre los aires, aguas y lugares</i> . Hipócrates. Siglo V AC.	5
Introducción. La frontera como idea, la Historia como disciplina y el cine como representación.	13
Capítulo I. Del cine y sus formas de aprehender el mundo. Consideraciones teórico - metodológicas.	26
1.1 Cine e historia	
I. El cine y su entorno social	28
Historia y cine: Del viejo continente a Latinoamérica: caso México	
II. Escuela de Frankfurt. Walter Benjamin	36
Sigmund Freud	
Theodor Adorno	
III. Narratología y Estructuralismo francés	46
Christian Metz	
Intertextualidad	
1.2 Cine, lenguaje y análisis cinematográfico.	55
I. Formas de desarmar rompecabezas cinematográficos y armar sentidos fronterizos.	
II. Expresión y discurso cinematográfico.	
1.3 Construcción del imaginario, conformación de la ideología y configuración de la identidad a través de la pantalla cinematográfica.	63
I. Principios del imaginario.	66
II. Bajo el influjo de la ideología.	73
III. Como resultado: ¿la identidad?	79
Capítulo II. Miradas en torno a la frontera entre México y Estados Unidos.	89
2.1 La Frontera norte: más allá del espacio geográfico.	
2.2 La frontera como forjadora de la nacionalidad e identidad estadounidense.	96
2.3 El <i>Destino Manifiesto</i> : piedra fundacional y legitimadora del modo de ser estadounidense.	105

Capítulo III. Para muestra “un botón” o un Western.	115
3.1 El Western: construcción de un género cinematográfico.	
I. Características del Western como género cinematográfico.	
3.2 Historia del Western y su lugar dentro de la Industria cultural.	126
Capítulo IV. El mundo <i>cinemático</i> del <i>West</i> a través sus estereotipos y clichés.	141
4.1 Seis películas, seis puntos de vista: cruces y convergencias.	
I. Hacia dos propuestas personales del Western. <i>The Pilgrim / El Peregrino</i> , Charles Chaplin (1923)	146
<i>The Ride Back / El retorno del forajido</i> , Dir. Allen H. Miner (1957)	151
II. Western clase B, barato y popular. <i>Border Patrol</i> , Lesley Selander (1942)	154
<i>Twilight in the Rio Grande</i> , Frank MacDonald, (1947).	161
III. EU gana la guerra... y Hollywood también. <i>Rio Grande</i> , John Ford (1950)	163
<i>Rio Bravo</i> , Howard Hawks (1950)	168
4.2. Análisis de los relatos fílmicos. Aproximación desde el modelo actancial de Julien Greimas	173
I. <i>The Pilgrim / El Peregrino</i> , Charles Chaplin (1923)	174
II. <i>The Ride Back / El retorno del forajido</i> , Dir. Allen H. Miner (1957)	176
III. <i>Border Patrol</i> , Lesley Selander (1942)	178
IV. <i>Twilight in the Rio Grande</i> , Frank MacDonald, (1947)	180
V. <i>Rio Grande</i> , John Ford (1950)	181
VI. <i>Rio Bravo</i> , Howard Hawks (1950)	182
4.3 “Con la vara que mides serás medido”	184
I. De los tiempos en que la frontera era un ir y venir. <i>Border Patrol</i> , Lesley Senader, 1942.	185
II. La ley está del otro lado. <i>The ride back</i> , Allen Miner, 1957.	190
III. Entre rangers y mexicanos te vas. <i>Twilight in the Rio Grande</i> , Frank MacDonald, 1947.	193
IV. IV. Los indios, enemigos de la civilización. <i>Rio Grande</i> , John Ford, 1950.	201

Consideraciones finales: La violencia en la frontera a través del cine contemporáneo. Racismo y migración	206
Bibliografía y Filmografía	223

Pr e f a c i o. *Sobre los aires, aguas y lugares*. Hipócrates. Siglo IV A.C.

*Los cambios en todos aspectos son,
en efecto, los que despiertan la inteligencia
del hombre y no le permiten estar inactivo.
Por esos motivos me parece a mí
que carece de vigor el pueblo asiático.*

Hipócrates

Sobre los aires, aguas y lugares, obra de Hipócrates, médico de la antigua Grecia que vivió en el siglo IV a.C., viene a colación por ser un testimonio de cómo las culturas han procurado formas de legitimar, explicar y justificar su hegemonía. En ese tiempo, la medicina hipocrática, una de las máximas expresiones del avance científico griego, sirvió para demostrar su superioridad étnica frente a los bárbaros, es decir, sobre casi cualquiera que no fuese griego, de la misma forma que en los siglos XIX y XX se utilizó la eugenesia o, en otro momento, a través de los pan-movimientos —pangermanismo y paneslavismo— se habló del origen divino que se encuentra en el fondo del nazismo y del estalinismo.

El nazismo y el bolchevismo deben más al pangermanismo y al paneslavismo (respectivamente) que a cualquier otra ideología o movimiento político. Y ello es más evidente en política exterior, donde estrategias de la Alemania nazi y de la Rusia soviética han seguido tan cerca los bien conocidos programas de conquista trazados por los pan-movimientos, antes de y durante la primera guerra mundial, que los objetivos totalitarios han sido a menudo confundidos con la prosecución de algunos intereses permanentes alemanes o rusos. Aunque ni Hitler ni Stalin reconocieron nunca su deuda con el imperialismo en el desarrollo de sus métodos de dominación, ninguno dudó en admitir lo que debía a la ideología de los pan-movimientos o en imitar sus *slogans* (Arendt 1987, 333)

Desde la Antigüedad, los argumentos y discursos científicos, filosóficos, sociales, culturales, políticos e ideológicos han sido esenciales para fundamentar posturas de superioridad tanto el oriente, como en occidente, siendo este último, el tema que nos ocupa.

Sabemos que los imperios tienen necesidad de conservar su poder frente al *otro* y frente a otros imperios y el caso de los ingleses y angloamericanos no tenía por qué ser distinto: “Tenemos que dar cuenta en primer lugar de los juicios que transforman la idea de la Edad Dorada y el buen salvaje durante el efímero primer contacto de los europeos con

el *otro*, en su contrario, el mal salvaje o Calibán indiano,” (1993a, 202) señala el historiador Juan Ortega y Medina cuando explica el origen del complejo de superioridad protestante: “el mismo puritano considerará el retroceso, el fracaso y la imperfección como signos del rechazo divino”. (1993a, 203)

Y así sucedió: en elementos teológicos y religiosos, se nutrió la raíz no vista del proceso histórico detrás del aniquilamiento y la marginación de numerosos pueblos en los siglos subsecuentes.

De los dos credos protestantes, luteranismo y calvinismo, fue este último el que, si bien a contrapelo, se adaptó mejor a los nuevos tiempos y a las innovaciones, no tanto por obra de Calvino sino de sus seguidores e intérpretes. El nuevo credo ayudó así a la clase histórica emergente, la burguesía, a tomar conciencia de su creciente poder económico político y a hacer uso del mismo sin frenos éticos ni tradicionales (prohibición de la usura) y antiutilitarios, del catolicismo medieval. (J. Ortega y Medina 1993b, 239)

Si bien, en la antigüedad se demostró que las condiciones topográficas también eran importantes. En su tratado, el médico griego habló de la situación de las ciudades, de sus habitantes y de quiénes nacieron en ellas en relación a los vientos, al sol y a su ubicación geográfica. Las propiedades de la tierra, del agua y de todo el mundo natural, influían, explicaba Hipócrates, no sólo en los tipos de enfermedades y en las características físicas de las personas, sino también en sus cualidades morales y psíquicas. Atribuyó, por ejemplo, el carácter “poco belicoso” de los asiáticos (Hipócrates, 13) a la excesiva benignidad de las estaciones del año. Desde la naciente ciencia médica, señalaba el modo en que las costumbres y los hábitos sociales y políticos de los hombres estaban condicionados por la naturaleza del país y por las circunstancias ambientales. Si el hombre era parte del cosmos, éste debía influir en él. Y no sólo en su salud o en sus características físicas, también en su inteligencia y en su forma de ser.

Otros sabios, como Hecateo y Herodoto — “el padre de la Historia” — ambos historiadores griegos del mismo periodo coincidieron con Hipócrates desde sus respectivos campos de conocimiento: la geografía y la historia, con respecto a la íntima relación entre la disposición geográfica de un territorio y la naturaleza de sus habitantes (Hipócrates, 23). En todos los casos se trataba de explicar la dependencia del hombre con su entorno; lo que Américo Vesputio confirmó también cuando llegó a estas tierras, la *Cuarta Parte* del

mundo la nombró, al contar que la gente se contentaba con lo que buenamente les daba la naturaleza. (J. Ortega y Medina 1993a, 205) Poco duró esta concepción del “buen salvaje”, pues pronto se habría de convertir en “indio indómito y fiero, guerrero, cruel, traicionero, bestial y, en suma caníbal”. (1993a, 206). La transformación no fue gratuita, respondió claramente a necesidades políticas, económicas e ideológicas.

Antes de entrar al mundo del cine, irrumpir en el desierto o cruzar la frontera, reproduzco algunos fragmentos del *Tratado Hipocrático* y de la obra del historiador Juan Ortega y Medina sobre la colonización anglosajona, con el fin de que sean tomados en cuenta durante la lectura de las siguientes páginas. Si bien la intención de este trabajo es mostrar cómo se entretajeron determinados discursos cinematográficos que sirvieron para producir y reproducir ideologías, imaginarios o construir representaciones visuales durante cierta época y en una relación dialéctica con la sociedad que los produjo; *El Tratado hipocrático* y la obra de Ortega son un recordatorio de que los argumentos teóricos y científicos para demostrar la superioridad racial se han difundido desde hace siglos en el marco de distintas áreas del conocimiento y de la cultura para legitimar discursos y acciones como el racismo, la violencia, invasiones, conquistas, ocupaciones, imposiciones, etc.

¿De qué lado de la frontera está cada quién?

En cambio, donde las estaciones no se diferencian gran cosa, allí la tierra es muy llana. Y ocurre así, también con respecto a los hombres, si se quiere meditar en ello. Realmente hay naturalezas parecidas a montañas boscosas y ricas en agua; otras a lugares pelados y sin agua; otras a parajes con praderas y pantanos; otras a la llanura y la tierra desnuda y seca. Pues las estaciones que modifican la índole de la forma son diferentes. Si son diferentes en gran medida, también en su aspecto se producen diferencias bastante numerosas. (Hipócrates, 69)

Desde ese discurso, la naturaleza no sólo influye en las características físicas de las personas, sino que con ello se legitima y construye la superioridad de unos sobre otros. Para entender la forma en que esto sucede podemos recurrir la configuración del concepto de “típico” que Žižek nos menciona y a la manera en que es “hegemonizado” y acaba por volverse universal, o por lo menos comúnmente aceptado (2008, 13). Lo ejemplifica a partir de las representaciones de los héroes “típicos” de la literatura socialista en situaciones “típicas” también, “progresistas y enérgicas”, similares a las

propuestas por la propaganda nazi y fascista.

Para los griegos, los asiáticos carecían de “vigor”; para los colonos, la coexistencia entre blancos e indios había terminado cuando apenas comenzaba. La razón fue de nuevo esa “distorsión” necesaria creada de fantasías y entelequias que tradujo una aparente universalidad recién instaurada, en “experiencias concretas”, las cuáles con ayuda de uno que otro de los elementos “típicos” ya señalados, ganaron terreno en argumentos ideológicos, algunos de los cuáles perduran hasta el día de hoy. La “distorsión” se debe, entre otras cosas, a la ignorancia respecto a la cultura y a la historia respecto a otras latitudes, pero también a las narraciones creadas con este fin, que sirven para pre-determinar nuestra percepción de la *realidad*. (Žižek 2008, 15)

Respecto a la indolencia y cobardía de sus habitantes, y, concretamente, de que los asiáticos sean menos belicosos que los europeos y de carácter más pacífico, los responsables son, sobre todo, las estaciones, porque no ocasionan grandes cambios, ni en calor ni en frío, sino que son parecidas. Efectivamente, no se producen conmociones de la mente ni perturbación violenta del cuerpo, motivos por los que es natural que el carácter se vuelva rudo y tenga un componente mayor de irreflexión y apasionamiento que cuando está siempre en las mismas circunstancias.

Los cambios en todos aspectos son, en efecto, los que despiertan la inteligencia del hombre y no le permiten estar inactivo. Por esos motivos me parece a mí que carece de vigor el pueblo asiático y, además, a causa de sus instituciones, pues, la mayor parte de Asia está gobernada por reyes. (Hipócrates, 73)

Los industriosos colonos ingleses no fueron muy distintos de los griegos para quienes el desafío y el peligro justificaban y hacían grandiosa su existencia: “El ansia inextinguible de los colonos por acaparar tierras, cuyos dueños eran los indios virginianos, y los daños ocasionados en los sembrados indígenas por el ganado europeo fueron las principales causas que provocaron el conflicto entre los hombres rojos y los blancos”. (J. Ortega y Medina 1993a, 208).

Según Žižek para que lo “universal” se vuelva hegemónico deben existir dos componentes: el contenido popular “auténtico” y la “deformación”, que es lo que producirá las relaciones de dominación y de explotación. En las siguientes citas vemos entretejidos ambos elementos hasta el punto de fundir los anhelos de los colonizadores con su necesidad como fuerza dominante de construir una hegemonía ideológica. (Žižek 2008, 19)

Gran prueba de ello es que, cuantos habitantes de Asia, griegos o bárbaros, no están gobernados por un señor, sino que son independientes y soportan las fatigas en su propio interés, éstos son los más combativos de todos. Pues desafían los peligros en su propio bien y obtienen personalmente tanto premios por su valentía como el castigo por su cobardía. (Hipócrates, 74)

Y qué decir de la hegemonía racial:

El pueblo escita es rubicundo a causa del frío, ya que el sol no es intenso. La blancura es quemada por el frío y se vuelve rubicunda.

No es posible que gentes de esa naturaleza sean muy prolíficas. Efectivamente, al varón no se le presenta un gran deseo de unión sexual por efecto de la humedad de su naturaleza y de la blancura y frigidez de su vientre, motivos por los que no cabe esperar, ni mucho menos, que el hombre esté dispuesto para el comercio carnal. Además, al ser zarandeados continuamente por los caballos, se quedan débiles para la unión sexual. (Hipócrates, 79)

En más de un caso, el dinero fue un factor para agradar a los dioses...

[...] Pues, como cabe esperar, los ricos hacen muchos sacrificios a los dioses, les dedican ofrendas, porque tienen dinero, y los honran, pero los pobres, a causa de su indigencia, los honran menos y, además, les hacen reproches, porque no les conceden dinero, de suerte que el castigo por faltas de esta índole más bien lo pagan quienes tienen poco que los ricos. (Hipócrates, 83)

Ya lo van a decir después los aventureros ingleses durante la colonia:

Con respecto a sus costumbres vale la misma explicación. La actitud fiera, intratable y fogosa se da en naturalezas de tal clase, pues las perturbaciones, cuando son frecuentes, producen la ferocidad del carácter y terminan con el comportamiento civilizado y bondadoso. Por ese motivo, pienso que los habitantes de Europa son más animosos que los de Asia, pues, donde el ambiente es siempre el mismo y semejante, se dan los comportamientos indolentes, pero, donde experimenta cambios, las fatigas del cuerpo y del alma. Con descanso e indolencia crece la cobardía; con el esfuerzo y trabajos, las actitudes viriles.

Por eso son más combativos los habitantes de Europa, y, también, a causa de sus instituciones, porque no están gobernados por un rey, como los asiáticos. Verdaderamente, donde los hombres están bajo un rey, allí son, por fuerza, sumamente cobardes. Lo he dicho ya antes. En efecto, sus almas están esclavizadas y no quieren, de buen grado, correr peligros al azar en defensa de un poder ajeno; en cambio, los hombres independientes eligen los peligros en su propio interés y no en el de otros, están dispuestos voluntariamente y marchan ante el peligro, pues recogen en persona el premio de su victoria. De esta manera contribuyen, y no las que menos, al valor.

Así está la situación, en líneas generales, con respecto a Europa y Asia. También en Europa hay pueblos que difieren unos de otros en estatura, aspecto y valentía. Las diferencias son las mismas que acaban de decirse a propósito de lo anterior, pero voy a explicarlo aún con más claridad.

Todos los que habitan en un país montañoso, escabroso, elevado y rico en agua, donde

los cambios de las estaciones resultan muy diferentes, son, como es natural, de elevada estatura y de constitución bien dotada para las fatigas y la valentía. Tales naturalezas comportan en medida no pequeña, salvajismo y fiereza.

A su vez, lo que viven en regiones encajonadas, ricas en prados y sofocantes, están expuestos a los vientos calientes en mayor medida que a los fríos y consumen aguas calientes, éstos no son altos ni espigados, sino de constitución propensa a la anchura, carnosos, de cabellos negros, de tez más oscura que blanca y menos flemáticos que biliosos. La valentía y el aguante no se dan en su alma, de conformidad con la naturaleza pero pueden producirlos las instituciones políticas, si colaboran en ello. (Hipócrates, 84-87)

La pereza y la somnolencia de ciertos hombres no es otra cosa que su naturaleza, consecuencia, precisamente de "La naturaleza". En términos de Žižek, este clase de explicaciones no son otra cosa que la lucha por apropiarse de la universalidad y de fortalecer determinada hegemonía.

[...] Y bien, tales son las diferencias más importantes de la naturaleza humana. Pero además, está la tierra en que uno se desarrolla, y las aguas, pues comprobarás que, en general, el aspecto, y las costumbres de los hombres se acomodan a la naturaleza del país. Por tanto, donde la tierra es fértil, blanda y abundante en agua, donde las aguas están a flor de tierra, de suerte que son calientes en verano y frías en invierno, y donde la situación en buena respecto de las estaciones, allí los hombres son carnosos, de articulaciones poco destacadas, húmedos, nada sufridos y de espíritu cobarde, en general. La pereza y la somnolencia reinan entre ellos; para las artes son bastos, carentes de finura y sin agudeza.

En cambio, cuando el país es pelado, pobre en agua y escabroso, azotado por el invierno y abrasado por el sol, allí los habitantes son duros, secos, bien articulados, vigorosos y velludos. Notarás que en naturalezas de tal índole radican la extrema laboriosidad y la actitud vigilante; que, por su carácter y comportamiento, son orgullosos y obstinados; que tienen más de salvaje que de civilizado; que son particularmente agudos e inteligentes para las artes y bastante aptos para la guerra, y que todo lo demás que se produce en la tierra está en consonancia con el país. (Hipócrates, 87-88)

Esta última consigna del médico se mantendrá vigente desde el siglo IV a.C. hasta hoy para argumentar prejuicios arraigados en la estructura social y económica que se expresan de distintas formas y que, como resultado, han facilitado la exclusión y la marginación por todo el mundo, unas veces de manera explícita y violenta pero otras instalándose en el espacio simbólico que de ninguna manera es menos importante, entendiéndose por simbólico aquello que es eficaz, cuya importancia no radica en su materialidad sino en aquello que está implícito en la subjetividad, el espacio desde donde las conductas se terminan por convertir en hábitos, costumbres y formas de relacionarse,

que a veces son también formas de sumisión y fuentes que posibilitan el ejercicio del poder:

Así son las naturalezas y aspectos más opuestos entre sí. Si te vales de estas pruebas para estudiar lo demás, no cometerás errores”. (Hipócrates, 88)

Si los indios –prosigue el representante espiritual del dulce rabí de Galilea –fuesen como otro cualquier pueblo y si ellos guerreasen correctamente como lo hacen las demás naciones, podría juzgarse inhumano perseguirlos de la manera dicha; mas hay que considerar que son ladrones y asesinos que nos hostilizan sin declarar previamente guerra; que no se presentan abiertamente en el campo de batalla invitándonos a la pelea, que realizan crueldades con los que caen en sus manos y que actúan como lobos. En vista de ello hay que tratarlos también como lobos.” (The New England Company, 1649-1776)¹

Žižek nos habló de cómo lo “onírico latente” que pervive en las sociedades se transforma, a través del trabajo “onírico – ideológico”, en textos ideológicos que legitiman las relaciones sociales de explotación y dominación (2008, 20). Así funcionó el fascismo y muchas de las ideologías dominantes han tenido estas características. “Lo que convierte en ideológico es su articulación, la manera en que la aspiración es instrumentalizada para conferir legitimidad a una idea muy específica de la explotación capitalista [...] Para que una ideología se imponga resulta decisiva la tensión, en el interior mismo de su contenido específico, entre los temas y motivos de los ‘oprimidos’ y los de los ‘opresores” (2008, 21).

En el cine se pueden ver articulados todos estos elementos y conceptos. Por su naturaleza es un espacio en donde lo simbólico y emotivo se revela con mayor facilidad, pero también donde podemos encontrar los motivos y aspiraciones de los diferentes grupos sociales plasmados en la pantalla. Las siguientes páginas, que concluirán con un epílogo sobre la violencia y la migración hoy día, buscan explicar la frontera, con nuevos ojos, nuevas preguntas y formas de abordarla, partiendo desde su construcción histórica, desde lo geográfico, pero sobre todo desde lo ideológico configurado en el imaginario colectivo.

¹ William Kellaway, *The New England Company, 1649-1776*, Glasgow, The University Press, 1961, p. 206. En: (J. Ortega y Medina 1993a, 212)

Por lejano que parezca, el Western del periodo clásico de Hollywood, será el punto de partida para comprender la frontera como núcleo narrativo que opera en el género y produce sentido. Los filmes que por sus características son clásicos, confirmarán los cánones del propio género, así como también servirán para cuestionar y entender valores, imaginarios o aspectos que han trascendido hasta nuestros días en torno al tema mencionado. Esas implicaciones son las que se intentará desentrañar: “los *clásicos* [son] una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma” definió el novelista español José Martínez Ruiz *Azorín* en 1920. (Martínez Ruiz 2011, 30)

El escritor también mencionó que los *clásicos* reflejan nuestra sensibilidad. En nuestro caso, en los Westerns de esas primeras décadas del siglo XX, existen diferentes tipos de discursos que han permanecido constantes. El racismo y la violencia, en sus distintas formas, son elementos paralelos e inevitables que permean el mundo en que vivimos y que acompañan de manera transversal el texto que aquí se presenta, sin ser el objetivo principal.

Mientras que los filmes, en todos los casos, son vistos como productos culturales creados desde las relaciones de interdependencia que definió Norbert Elias, esas que generan vínculos y que hacen que los individuos se reconozcan o desconozcan unos a otros; así como también son retomados como cualquier objeto semiótico, capaz de transmitir sentidos, valores, códigos y significados.

Introducción. La frontera como idea, la Historia como disciplina y el cine como representación.

Allí se cantará la nueva edad dorada, el nacimiento de un nuevo imperio de las artes que los poetas futuros alabarán con extraordinario y épico ardor. Nuevas cabezas más sabias, buenas y nobles, no como las que hoy engendra Europa en su decadencia, sino como las que engendraba cuando era joven y fresca, cuando la celestial flama animaba su arcilla. El rumbo del imperio dirígese al Oeste después de terminar los cuatro actos primeros, el quinto pondrá fin al drama con el día; el ultimo es el hijo más glorioso del tiempo

Obispo de Berkeley (1685-1753)

Es necesario explicar de manera breve algunos aspectos metodológicos que estructuran esta investigación con el fin de tener claro su rumbo, preocupaciones y objetivos fundamentales. En principio, se debe decir que no es una historia del Western. Es un análisis de algunos aspectos históricos, sociales y culturales que se asoman a través de la cultura visual representada en ciertos filmes que toca, ya sea como tema central o de forma lateral, la frontera: “el espíritu de la época” en torno a la compleja relación entre México y Estados Unidos. Extraída de ese género cinematográfico y desde una perspectiva transdisciplinaria en el sentido que nos dice Barthes: “interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho” (S/Z 2006, 3) Se trata de desenredar, o cuando menos ubicar, algunas de las múltiples redes y códigos que la conforman es decir, la *galaxia de significantes* que la atraviesan, desde su polisemia y su intertextualidad, pero ligada al género mencionado.

Por otro lado, hacer una *antilectura* de la frontera significa proponer una lectura contraria, opuesta a la tradicional. El Western posee una serie de convenciones, sin embargo, el tiempo, el espacio y todo lo que ahí sucede a nivel histórico, social, político y cultural, actúa como filtro. Dicha *antilectura* pretende, por tanto, cuestionar el trasfondo de tales

convenciones, esclarecerlas y comprenderlas “desde este lado”, desde el contexto cinematográfico y desde la historia en común de ambos países. Es decir, en sentido contrario y desde la noción de “antítesis” que define Roland Barthes (2006, 21) y que está en el origen de este trabajo: “La Antítesis separa desde siempre; apela así a la naturaleza de los contrarios, y esa naturaleza es salvaje [...] es el combate de dos plenitudes enfrentadas ritualmente como dos guerreros armados: la Antítesis es la figura de la oposición dada, eterna, eternamente recurrente: la figura de lo inexpiable.” Una figura que se intentará esclarecer desde sus raíces.

La sociedad desarrolla capacidades, costumbres y cosmovisiones que al mismo tiempo forman parte del ser del cineasta, de los propios estudios cinematográficos y de la forma en que cada uno de los elementos que lo integran se conforman y se retroalimentan dentro de determinada experiencia social en un contexto histórico concreto (Telesca 2009). En este trabajo se dilucidarán cuestiones sobre la relación entre la Historia y el cine con el fin de comprender al Western como género cinematográfico en su relación con la frontera, pero también como uno de tantos elementos que contribuyeron a la construcción de la identidad estadounidense que penetró de una u otra forma en todo el planeta.

En el *West* está la raíz de la modernidad estadounidense o la base de la “americanización de la modernidad”, como define Bolívar Echeverría (2008, 28): “como es conocido, la marcha de apropiación territorial hacia el *West* norteamericano avanzará eliminando, arrasando y exterminando todo aquello que no sirve directamente, *right here and right now*, de ‘materia prima’, lo mismo a los indígenas ‘pseudohumanos’ que los árboles y los rebaños”.

Si bien el Oeste alude a un mundo inhóspito y desolado, gracias a él se conquistaron territorios que hicieron posible la civilización, como lo dice Alexis de Tocqueville (2007, 7-8) cuando recorre el desierto norteamericano en 1831:

[...] en todas partes, la choza salvaje había dado paso a la casa del hombre civilizado; los bosques habían sido arrasados, la soledad cobraba vida [...] Año tras año, los desiertos se convierten en pueblos; los pueblos en ciudades. Testigo cotidiano de estas maravillas, el norteamericano no las considera dignas de asombro. En esta increíble

destrucción, y en este crecimiento aún más sorprendente, no ve sino el curso natural de los acontecimientos.

Pensarlo de esta forma, nos lleva a profundizar en la relación multifocal y multidimensional que deben tener las investigaciones sociales actuales que integren diferentes *saberes* humanos con el fin de enriquecer sus planteamientos para una comprensión global a través de distintas perspectivas (Morin, 2000, 152). En este sentido, este acercamiento a la frontera y a los filmes, será por tanto desde la transdisciplinariedad mencionada al inicio: “el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino una entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una Ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros códigos) (Barthes 2006, 8).

La construcción de los géneros cinematográficos implica toda una idea y una forma de organizar el mundo fílmico, un mundo de ficción, que no por serlo deja de ser parte de un proceso dialéctico y social en donde de vez en cuando lo inconsciente del fenómeno cinematográfico pasará al régimen de lo consciente, que a su vez repercutirá en otro mundo que es el histórico y cultural.

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación —o en cualquier reseña— sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos —el western, la comedia, el musical, el género bélico, la ciencia ficción, el terror— y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual. (Altman 2000, 33)

Los Westerns del periodo *clásico* a los que aquí se hace referencia son sólo un muestrario que se utiliza para analizar relaciones sociales, ideologías, estereotipos o clichés acentuados a través de las imágenes fílmicas o de las emociones. El objetivo es descifrar algunas de las intenciones conscientes o inconscientes de los filmes y de lo que alrededor de ellos sucedió. Rasgos que de tanto repetirse han conformado parte del imaginario social y de la cultura popular de ambos países.

Cuando se refería a los libros clásicos, Borges (2011, 36) decía que no necesariamente poseían tales o cuales méritos, que eran textos que las generaciones de los hombres,

urgidas por diversas razones, leían con previo fervor y con una misteriosa lealtad. Este trabajo busca develar, en la medida de lo posible, esa misteriosa lealtad al género, a los filmes y a las narrativas que encontramos en ellos, pero sobre todo de entender hoy nuestro entorno y algunos aspectos que lo conforman.

Frontera.

Hablar de *frontera* y *cine* es de por sí prometedor, pues ambos conceptos llevan a pensar en algo más allá de nosotros mismos: fantasías, expectativas, la promesa de una nueva vida, unas horas de ensoñación, cruzar “al otro lado” de la pantalla o de un espacio geográfico. El concepto de *frontera* nos introduce con sólo mencionarlo a otros universos; pero para conseguirlo, cuando menos en el filme, se debe lograr la conexión entre el espectador y la historia. Esto se realiza por medio de la cultura y de la identificación con los personajes, cuando las emociones hacen vibrar al espectador y el reconocimiento de elementos que pertenecen al imaginario social, nos permite crear los vínculos desde los que se construye dicho proceso de identificación generado entre el individuo y su medio (Pichon - Rivière 2006, 15).

Los imaginarios sociales, las representaciones colectivas, las ideologías, los anhelos y deseos en constante ida y vuelta, son algunos de estos lazos que permiten la conexión. Se presentan tanto en el nivel individual como en el social, facilitando que los seres humanos se relacionen de distintas formas, sin olvidar, por supuesto, las determinantes históricas inmanentes a los tiempos.

El epígrafe del Obispo de Berkeley citado al inicio de este capítulo viene al caso por la claridad con la que en el siglo XVI expresaron sus deseos los primeros colonos que arribaron al Nuevo Mundo. Se trataba de dejar atrás los vicios, debilidades y la corrupción del viejo continente para dar paso a una nueva sociedad. La Reforma hizo evidente el descrédito de la Iglesia católica y las repercusiones habrían de ir más allá de Europa (Stone 1986, 126). Una vez en tierras americanas, ir al Oeste significó justo eso: la aventura, pero también la conquista. Cruzar la frontera era apropiársela con miras a construir y fortalecer una sociedad distinta que daría paso a la futura nación. La idea del *West*, por tanto, quedó sembrada en el imaginario social de los primeros colonos desde

su llegada. Y la frontera, movable, pero sobre todo expandible, cruzó las montañas a la conquista del territorio.

Con el tiempo y el cambio histórico, esa edad dorada que mencionó el Obispo quedó rápidamente atrás:

La imagen del buen salvaje tan bellamente idealizada en los grabados de Teodoro de Bry, inspirado en las acuarelas de White y de Le Moyne, será trastocada casi de inmediato por la de Calibán recreado por Shakespeare en *La tempestad*, víctima aquél a partir de entonces de todos los Prósperos anglosajones que en el mundo americano han sido. (J. Ortega y Medina 1993a, 208) ²

Los intereses, sentidos y significados generados alrededor de la frontera se han transformado de distintas formas durante varios siglos. Mucho más que una línea limítrofe es un espacio que ha dado paso a una serie de problemáticas, estudios y cuestionamientos que se generan con solo pensar en ella.

(Imagen. 01 Theodoro De Bry)

Otro ejemplo de ello lo tenemos a fines del siglo XIX. En 1893 el joven académico estadounidense, del que se hablará con amplitud más adelante, escribió el ensayo titulado: “El significado de la frontera en la historia americana”, sin embargo fue a partir de la Primera Guerra mundial cuando los historiadores y pensadores estadounidenses aceptaron la tesis de la frontera de Turner.³ Es posible pensar que las necesidades sociales y el anhelo de un pueblo patriótico y unido en tiempos difíciles, fuera el entorno necesario para que dicha tesis prosperara en una relación dialéctica con su tiempo, resultaba muy convincente y oportuna para explicar el pasado y la identidad. Howard Zinn (1999, 265) lo recuerda de la siguiente forma:

La guerra es la salud del Estado, dijo el radical Randolph Bourne en plena primera guerra mundial. En efecto, mientras las naciones europeas fueron a la guerra en 1914, los gobiernos prosperaban, el patriotismo florecía, la lucha de clases se aplacaba y enormes cantidades de jóvenes morían en los campos de batalla [...] En Estados Unidos –que todavía no estaba en guerra- había preocupación por la salud del Estado. El socialismo iba en aumento. El IWW parecía estar en todas partes y el conflicto de clases era intenso.

² L'America di Johann Theodor de Bry: <http://youtu.be/2oWMtYdXII4>

³ Véase capítulo II.

Décadas después de la Segunda Guerra Mundial las mismas tesis de Turner fueron cuestionadas como teorías para explicar la historia y la cultura a partir de las dificultades de la Gran Depresión de los años 30 y de los horrores de la guerra. La visión de los norteamericanos fue más crítica y el optimismo, inevitablemente, se diluyó. (Etulain 1999)

Historia.

Hace varias décadas que la Historia inició un diálogo permanente entre el pasado, el presente y las distintas disciplinas, al mismo tiempo que las demandas de la sociedad moderna llevaron incorporar la literatura, la vida cotidiana, las creencias, etc., como fuentes indispensables para el análisis social.⁴ Cada sociedad actúa, crea y concibe su entorno según sus necesidades, sus deseos y sus tiempos contruidos socialmente; del mismo modo, son nuestras experiencias cotidianas y conocimientos los que nos permiten interpretar ese pasado limitado por la naturaleza de nuestros métodos, observaciones y nuestro propio entendimiento.

La Historia cultural, por tanto, es el andamio que nos permitirá profundizar en ciertas actitudes, visiones colectivas, universos, sentimientos, creencias y representaciones, las cuales son, dice Roger Chartier, (1995, 50)⁵ los mecanismos por los cuales los grupos sociales traducen y entienden su experiencia social; se apropian de las representaciones a través de prácticas que dan uso y significaciones diferenciadas de la realidad. Con ello este autor refiere a las distintas construcciones de significado, a la explicación de las formas y a los mecanismos por los cuales las comunidades perciben y comprenden su sociedad y su historia.

El objetivo en las siguientes páginas, por tanto, es usar dichas herramientas para tratar de entender el presente en torno a una región muy importante, un espacio geográfico que es también cultural, histórico y social: la *línea* fronteriza que divide a México y Estados Unidos, que es al mismo tiempo muchas *líneas* en donde se han generado miles

⁴ Desde 1929 en que se fundó la Revista *Annales de Historia Económica y social* en Francia.

⁵ Roger Chartier es un exponente de la Historia Cultural, quien a través de la historia de la circulación de lo impreso y de las prácticas de lectura logró introducir una nueva línea de investigación en la historia cultural; reconoció sus vínculos con Marc Bloch y Lucien Febvre, pero abreva de la antropología cultural y de la sociología en lo que se refiere a la comprensión de las representaciones colectivas.

de historias, sentidos y significados. Todo ello desde el punto de vista del Western, pero desde la plataforma que nos proporciona la historia cultural y el análisis del cine, auxiliado de algunos instrumentos de la semiótica, con los que se extraerán sentidos y significaciones configurados desde las pantallas.

Del propio género se desprenden numerosos significados a nivel cinematográfico, ideológico e histórico en un periodo muy importante para la historia de las relaciones bilaterales. La temporalidad, por lo tanto, la marcan las propias películas y la historia común entre ambas naciones. El trabajo se focaliza en seis películas que servirán de hilo conductor o como mero pretexto para esclarecer hechos o situaciones, si bien las referencias a otras, utilizadas para fortalecer ideas y entender el mundo en el que vivimos, sólo estarán limitadas por la historia del cine. La primera data de fines de la década de 1920 y la última se filmó durante los últimos años de 1950. Es decir, se abarca cronológicamente del período de entreguerras a los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando la política de la “buena vecindad” dejó de ser lo primordial en la relación diplomática entre ambos países. Una guerra ganada por Estados Unidos y gracias a la cual consolida su hegemonía en la mitad del mundo, que marca el inicio de la Guerra Fría y su consolidación como Imperio. Durante la Segunda Guerra Mundial México fue aliado de Estados Unidos por primera vez, lo que implicó una transformación en las relaciones políticas que históricamente se venían dando. Son tiempos también en los que se consolida el Estado moderno mexicano; se fundan varias de las instituciones mexicanas tal como las conocemos y se configura el nacionalismo mexicano siempre en movimiento.

Cine.

El cine es considerado en esta investigación por varias razones. En primer término, porque las cintas que se analizan fueron realizadas a inicios de la década de 1920 al final de los años 50, periodo en el que se desarrolló como un arte de masas y que se posicionó en un lugar privilegiado dentro de la cultura popular y en la mira de los gobiernos de todo el mundo: fascistas, socialistas y capitalistas. No hay que olvidar su papel dentro de la educación en los países del bloque socialista, que vieron en el cine más que un medio de entretenimiento, una forma de educar al pueblo masivamente; lo

mismo sucedió con el cine de propaganda, otro ejemplo de la relevancia social que tuvo este medio por su eficacia en la construcción de ideologías. En los tres casos podemos mencionar ejemplos de grandes directores que aportaron su genialidad a la teoría y al desarrollo del lenguaje fílmico. Es el caso de: Leni Riefenstahl (1902-2003), Sergei Eisenstein (1898-1948) o el mismo Charles Chaplin (1879-1977), de quien se hablará más adelante. Así como se han configurado formas de pensar el cine y han surgido distintos métodos de análisis, la industria cinematográfica ha consolidado su fuerza en torno a determinantes ideológicos, económicos y técnicos. Ello confirma la trascendencia de estudiarlo desde su historicidad como producto cultural, de la misma forma que como mercancía, generador de riqueza y espacio de experimentación técnica y científica.

Por otro lado, como sabemos, desde sus orígenes a fines del siglo XIX, el cinematógrafo abrevó de la vida, de la historia y de la imaginación para representar, crear y recrear emociones, historias, preocupaciones y problemáticas sociales. Por lo ello, enfocar este trabajo en las representaciones cinematográficas de la *frontera* a través del Western implica también comprenderla en sus distintas dimensiones: en su sentido histórico, en su conformación política y en las implicaciones sociales y culturales que ha tenido dentro de su configuración en el imaginario social. Todo ello construido desde la imagen cinematográfica del Western, que es de por sí un género netamente fronterizo.

Desde la pantalla se crean ideas, y surgen sueños y formas de entender y concebir el mundo, así como también tendencias, modas y opiniones, que si bien no se producen de forma automática, dado que intervienen numerosos filtros e interpretaciones, sí hay una dinámica y una serie de continuidades y discontinuidades que se van estableciendo en el imaginario colectivo y en la cultura en una relación dialéctica. Un ejemplo concreto en el caso de Western lo vemos en el Autry National Center, de Los Ángeles, California, un interesante museo que rescata el significado histórico y artístico del Southwest,⁶ y sus efectos en la vida diaria a partir de la fabricación de juguetes, series de TV, películas, historietas, programas de radio, etc. Ahí se recopilan todo tipo de historias, “de hecho y de ficción”, que ensalzan héroes que se erigen para ser ejemplo de determinados valores

⁶ (The Official Website for Gene Autry) <http://theautry.org/>

morales, así como formas de actuar y de ser. Igual que vemos objetos convertidos en reliquias, o como las antiguas pistolas Remington, Colt, Smith & Wesson y Winchester, sumamente valiosas por su significado simbólico: tal vez audacia, valentía o virilidad.

[\(Imagen. 02 Autrey Center\)](#)

[\(Imagen. 03 Autrey Center\)](#)

[\(Imagen. 04 Autrey Center\)](#)

Hablar de las representaciones de la frontera en el Western, por lo tanto, es recuperar algunos de esos significados y sus implicaciones. Es claro que no es lo mismo ver a John Wayne cruzar la frontera hacia México a caballo desde una sala de cine en Hollywood Boulevard cuando se pertenece a la clase media estadounidense, en el estreno de la película; que verla como campesino mexicano en Ciudad Juárez esperando el momento de pasar el Río Bravo para conseguir un trabajo como migrante indocumentado y sin derechos constitucionales. El que las experiencias sean diametralmente opuestas, que la apropiación y el sentido varíen y que el efecto producido en cada individuo sea distinto, depende de la realidad, de la identidad y de la propia historia. El historiador Hyden White alude al alcance de las producciones artísticas cuando se refiere a códigos y niveles de codificación relacionados con la cultura, la espiritualidad, los miedos y las preocupaciones de una sociedad: “El texto artístico –dice- transmite mucha más *información* que el texto científico, porque el primero dispone de más códigos y más niveles de codificación que el último.” (H. White 1992, 59).

Así, las representaciones fílmicas se entenderán desde una doble vía que se señala cuando se habla de “cómo representan” y “quién representa” este mundo configurado por la imaginación y los códigos sociales. Sergei Eisenstein lo dice de la siguiente manera:

Cada pieza no existe como algo irrelacionado, sino como una *representación* particular del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes. [...] La imagen deseada no es fija o prefabricada, sino que surge, nace. La imagen planeada por el autor, director y actor es concretada por ellos en elementos representativos separados y reconstruida finalmente en la percepción del espectador. (S. Eisenstein 1994, 16, 27, 28)

Como resultado, tenemos que el cine es capaz de influir a su vez en la construcción de identidades colectivas que bien pueden servir para apoyar la conducción de ciertas políticas, como en otros casos, crear formas de resistencia cultural o reproducir determinadas reglas sociales. Para esclarecer algunas posturas respecto a su importancia política es preciso mencionar a Jacques Rancière, que lo define como un fenómeno siempre inscrito en un contexto político que a veces termina por traicionar a través de sus imágenes al ponerse al servicio de lo que llama “la ficción dominante” (Orellana 1983, 25), El filósofo hace hincapié en que la escritura del cine no sólo está ligada a una ideología sino que, el que “escribe” en el cine esta empapado de modelos narrativos anteriores, así como de su propia historicidad. Estos elementos que constituyen la identidad se encuentran manifiestos en los grupos sociales y todo forma parte del universo social al que pertenecemos.

Las gentes se han vestido, han actuado y han hablado como las estrellas a las que admiraban [...] La revolución soviética no se habría exportado con tanta facilidad sin las obras maestras de Eisenstein y de Pudovkin, ni la legitimación social y la homogeneización de gustos y valores en las sociedades capitalistas habrían sido tan rápidas sin la existencia de Hollywood. Pero es cierto que desde los trabajos pioneros de Sigfried Krakauer, se ha visto con razón en los textos fílmicos un valor sintomático, como expresión, con frecuencia inconsciente, del malestar, de las aspiraciones, de las frustraciones, de las esperanzas y de los traumas colectivos latentes en el cuerpo social. (Gubern 1996, 117).

La identificación también se puede generar con objetos que por una u otra razón se hacen significativos adquiriendo vida propia. El cine, por medio del lenguaje cinematográfico, les imprime vitalidad, pese a su naturaleza aparentemente inanimada, de modo que a veces pareciera que son un personaje más del reparto. Esto sucede gracias a la fotogenia, que transmite el espíritu y la esencia de las cosas. Los primeros teóricos la definieron de la siguiente forma:

[...] Para definir esa indefinible fotogenia, nada mejor que decir que es al cine, lo que el color a la pintura, y el volumen a la escultura, el elemento específico de este arte. En otro lugar, Epstein definió la fotogenia como “cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción fílmica>”. (Stam 2001, 50)

Para Bela Balázs, los objetos son inductores de asociaciones de ideas: “de un modo más misterioso, auténticos símbolos” y lo ejemplifica con “la puerta de la cámara de gas de Chessmann que remite al portal mortuario de la antigua mitología. Es posible que el

objeto no posea una «fuerza» [pero] es seguro que posee un sentido”. (1948, 18)

Con todos estos elementos, la realidad material y la realidad simbólica en su relación dialéctica representan, entonces, una *nueva realidad*, reconstruida según las interpretaciones y concepciones que se tienen de los fenómenos sociales y de los supuestos epistémicos en cada sociedad. El cine nos hace testigos de un momento socio-histórico determinado, ya que no emana de una existencia autónoma, sino de la *recíproca interacción de la obra y de la humanidad* (Kosík 1967, 159). En este sentido, las películas se relacionan con los discursos de la época tanto como con los procesos sociales y con las formas de interpretarlos. Su importancia radica en que dependiendo de la forma en que la película es transmitida, las imágenes quedan grabadas como recuerdos, emociones, sentimientos. Y esto repercute de distintas maneras:

El mundo real no es, por tanto, un mundo de objetos “reales” fijos, que bajo su aspecto fetichizado llevan una existencia trascendente como una variante, entendida en sentido naturalista, de las ideas platónicas, sino que es un mundo en el cual las cosas, los significados y las relaciones son considerados como *productos* del hombre social, y el hombre mismo se revela como sujeto real del mundo social. (Kosík 1967, 35)

El Western fue muy elocuente a la hora de mostrar realidades tanto concretas como simbólicas de la frontera, lo que encontramos en ejemplos precisos que atraviesan la historia del cine, e incluso se mencionan en recopilaciones y obras exhaustivas de consulta (Buscombe 1988, 72). Por ejemplo, el film *The Wonderful Country* de 1959, exhibida en México como *Mas allá del Rio Bravo / Qué lindo mi país* (IMDB), dirigida por Robert Parrish, trata acerca de la encrucijada que se le presenta al héroe al verse forzado a elegir entre dos civilizaciones, la estadounidense y la mexicana. Se hace patente que la frontera significa mucho más que una cultura o una civilización; también implica el límite de la legalidad y de sus afectos pues tiene raíces en ambos lados. Otro ejemplo es, *Goin South / Con el lazo al cuello* (García Riera 1988f), dirigida por Jack Nicholson en 1978; en ella, el forajido cruza la frontera a México pensando que burló a sus perseguidores, ellos simplemente van por él y lo regresan arrastrando a Texas. Detrás de la burla a la ley que pretende hacer el perseguido, hay un completo desdén a la soberanía nacional y a las leyes mexicanas, pues los perseguidores, que son los ejecutores de la ley, no tienen ningún problema a la hora de transgredirla.

(Imagen. 05 The Wonderful Country)

A todas esas *nuevas realidades* me refiero. Desde: la frontera, la historia y el cine, se analizarán y explicarán las múltiples relaciones que se han formado a través de distintos engranajes y relaciones de interdependencia en el sentido en que Norbert Elias nos recuerda en su obra *La sociedad y los individuos* cuando habla de los puentes que hay entre las acciones individuales y las formaciones sociales que finalmente son las que configuran hábitos, formas de ser, patrones de conducta y estereotipos. Estos son apropiados por los individuos y forman parte de su vida y de su concepción del mundo a través de lo que llama “un orden oculto” que aun cuando no puede palpase directamente con los sentidos, dice el autor, sí se unen por “cadenas invisibles, ya sean éstas impuestas por el trabajo, por instintos o por afectos.” (Elias 1990)

¿Cómo es posible –ésta es la pregunta– que mediante la existencia de muchas personas, mediante su convivencia, sus acciones recíprocas, el conjunto de sus relaciones mutuas, se cree algo que ninguna de las personas individuales ha considerado, proyectado, premeditado, o creado por sí misma, algo de lo que cada individuo, quiéralo o no es parte, una estructura de individuos interdependientes, una sociedad? Es muy posible que también en lo referente a este problema, como sucede en lo referente a la naturaleza, nuestras acciones, nuestra fijación de objetivos, nuestros planes de lo que debería ser, sólo puedan adquirir mayor lucidez cuando comprendamos mejor lo que verdaderamente es, la legitimidad elemental de la raíz de nuestros fines, la estructura de esas grandes unidades que formamos unos con otros. (Elias 1990, 25)

No hay que olvidar que las relaciones entre los seres humanos se determinan y se realizan cuando se conectan unos con otros, lo que sucede cuando conversan o cuando se identifican con ciertos elementos de la vida social; se transforman permanentemente y están en constante movimiento en un incesante flujo que dará origen a innumerables formaciones sociales. Todo ello crea diferentes tipos de vínculos, a nivel individual, social e institucional, que van a ir desde diferentes tipos de motivaciones psicológicas hasta los distintos vínculos externos que formarán parte del proceso histórico y social.

La interdependencia funciona a manera de red que estructura voluntades y deseos de los individuos social e históricamente. Ahí también se producen formas particulares de relacionarse como la convivencia, los códigos sociales, morales o las costumbres. Si pensamos en el cine se puede sumar un elemento más: el aparato psíquico que es embestido por llegar directamente a la emotividad y al inconsciente. El cine emociona

con sus diferentes elementos y también nutre nuestra subjetividad. En él no se tienen que cumplir las leyes y normas del mundo real, apela a las fantasías y deseos tanto individuales como colectivos. Balázs decía que: el filme se esforzaba en dar un nuevo rumbo a la cultura o, por lo menos, un nuevo matiz. Muchos millones de personas se sientan cada noche en una sala viendo, viviendo destinos, caracteres, sentimientos y emociones, e incluso teorías, sin precisar la palabra. (Balázs 1948, 33)

El cine, es justo eso, un artefacto integrador que permea cada uno de los campos mencionados en cuanto a su carácter de medio colectivo, pero también desde la experiencia individual que sucede cuando el espectador entra a la sala y se apaga la luz, quedando solo con sus recuerdos, angustias, prejuicios y miedos, por mencionar algunos puentes que a su vez son compartidos con otros espectadores en circunstancias unas veces distintas pero otras similares, las cuales son parte del proceso de identificación en donde los individuos terminan por asumir ciertos roles sociales que tienen que ver con su vida, con su estatus o tal vez con su prestigio social.

El mundo interno de cada uno de nosotros se nutre de todos estos elementos que tienen que ver con nuestra experiencia personal, pero también con la compartida, que se presenta en distintos niveles de lo consciente y de lo inconsciente y que a veces es tan real como el mundo externo. (Pichon - Rivière 2006, 50) Dichos elementos van a terminar por influir en él a través de fantasías que abrevan justamente de las representaciones y de las imágenes creadas y construidas desde la pantalla fílmica. Y esto sucede cuando el espectador se coloca en diferentes posiciones respecto a los personajes, dependiendo del rol que tenga en la vida o que desee tener: "Todo ejerce una acción sobre el otro, referencial e histórica". (Pichon - Rivière 2006, 90) Las fantasías, a su vez, tienen una serie de contenidos latentes que actúan en la estructura interna del espectador y que son las que se van a configurar unas veces como imaginarios sociales, otras formarán parte de su ideología o terminarán por influir directamente en las acciones y decisiones de su vida o en sus recuerdos. Los individuos tenemos diferentes formas de interactuar y esto se da por medio de situaciones o conductas. De ahí la importancia de entender la relación dialéctica entre las personas y su entorno social. En cada acción está su pasado, su presente y su futuro.

CAPÍTULO I. Del cine y sus formas de aprehender el mundo. Consideraciones metodológicas.

*Las películas parecen cumplir la misión
innata de escarbar en la minucia.
Siegfried Krakauer, De Caligari a Hitler*

1.1 Cine e historia.

Es importante entender tres aspectos relevantes de este trabajo: en principio, las razones por las cuáles se eligieron las películas para más adelante profundizar en la historicidad y el significado de cada una en su relación con la frontera. En ello se debe considerar la intertextualidad dado que apela a lo que los discursos, imágenes cinematográficas y códigos de distinta naturaleza implican cuando se entrecruzan, lo que evocan y lo que nos llevan a pensar, repensar e interpretar. En segundo lugar, es necesario hablar sobre el significado del cine en su calidad de arte colectivo y su relación con la historia en función de la crítica que hicieron los teóricos de la Escuela de Frankfurt a la cultura de masas y, finalmente, hay que tomar en cuenta la función de la narratología en el análisis fílmico, utilizada como herramienta para el análisis de los relatos.

Se mencionarán algunos de los elementos más importantes de la discusión sobre cine e historia, que son, igualmente, parte del hilo conductor de este texto. Ello servirá de excusa para redimensionar a la distancia de los años la forma y las condiciones en las que surgieron algunas importantes investigaciones sobre cine y sus métodos, lo que se ejemplificará en Europa, a partir de precursores como el historiador francés Marc Ferro y en América Latina con las investigaciones del historiador mexicano Aurelio de los Reyes.

Sabemos que el conocimiento es una construcción social; no aparece en un solo lugar, ni se le ocurre a una sola persona: es resultado de procesos históricos, de las preocupaciones y reflexiones de una época o consecuencia de crisis sociales que afectan a generaciones enteras. Eric Hobsbawm se refiere a ello en su libro sobre la Historia del siglo XX,⁷ cuya primera parte se titula: *La era de las catástrofes*. (1995) En

⁷ Título original: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*.

él relata las consecuencias que tuvo la Primera Guerra Mundial en la generación de jóvenes ingleses que prácticamente desapareció a causa del conflicto bélico; de la misma forma recuerda la necesidad que hubo de inventar palabras para hechos terribles que no habían sucedido con anterioridad: genocidio, por ejemplo. Acontecimientos como este, políticas económicas globales e incluso fenómenos naturales, afectan a los pueblos de distintas maneras y niveles en diferentes partes del mundo y, como es obvio, se explican y estudian desde contextos y posibilidades específicas.

Durante la década de 1970, caracterizada por el estallido de movimientos sociales en todo el mundo, también aparecieron replanteamientos metodológicos en la forma de abordar los problemas, debido a influencias y tendencias académicas, filosóficas, pero también a las fuentes y las condiciones de investigación. En México y en Francia había la misma necesidad de documentar el fenómeno cinematográfico, pero el acercamiento fue distinto. Marc Ferro se enfocó en los filmes mientras que Aurelio de los Reyes lo hizo a través de la prensa. Había la necesidad de documentar y explicar el cine como parte del proceso histórico y social, pero ya no existían las películas. Es obligación del historiador interrogar a las fuentes históricas, construirlas; crear nuevos objetos de estudio, formas de acercarse a estos y así se hizo.

La historiografía del cine es muy amplia; sin embargo, cuando menciono la crítica que hizo la Escuela de Frankfurt me refiero a Walter Benjamin, Krakauer y Theodor Adorno porque de alguna manera esos filósofos dieron la pauta a su generación y a generaciones posteriores respecto a la forma de pensar y analizar el fenómeno fílmico desde que se construyó como espectáculo y como una exitosa industria hasta el punto en que las sociedades se apropiaron de él, haciéndolo parte de su vida cotidiana. Por principio, Benjamin lo puso en la mesa de discusión en su calidad (o no) de obra de arte en 1936 con su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mientras que Krakauer, a partir del psicoanálisis y de la filosofía, desentrañó aspectos psicológicos de la sociedad alemana y de la mentalidad de la posguerra en un libro que apareció por primera vez en 1947, *De Caligari a Hitler*. Para él, un film era el resultado de un trabajo colectivo que entretecía los intereses y los deseos de quienes estaban involucrados en la producción de las películas de la misma forma que de los espectadores. Adorno, por su

parte, al lado de Horkheimer, cuestionaron el cine mientras se configuraba como fenómeno artístico, social y económico durante los turbulentos tiempos de las guerras mundiales en que se volvió pieza fundamental de la “cultura de masas”, de la propaganda y de lo que serían las industrias culturales.

Entre los años de 1950 y 1970, se desarrolló la Semiótica como parte de la ciencia de la lingüística, su objetivo fue estudiar la vida de los signos en el seno de la vida social, —como definió Saussure—; en qué consisten y las leyes que los regulan, si bien lo importante en este caso, es que permitió reflexionar sobre el sentido, al proveer interesantes y útiles métodos de análisis de lo que se definió como “objeto semiótico”. Para este trabajo me centro en el enfoque de Julien Greimas quien bajo los parámetros de la antropología estructural y desde la base del método desarrollado por Vladimir Propp, se profundizó en el estudio de las estructuras de los discursos narrativos. Christian Metz, por su parte, utilizó tales paradigmas y analizó el cine desde la lingüística y el psicoanálisis considerándolo como parte de un proceso psicológico interpretado según la experiencia de cada individuo.

Como ya se mencionó, los nuevos tiempos reclamaban otras formas de ver y construir explicaciones. La *nueva ola francesa* hizo un cine más reflexivo, y por lo tanto, desde la crítica y el análisis fílmico había que hacer lo mismo.

I. El cine y su entorno social.

Por principio hay que decir que cada filme nos habla del discurso social de la época, es importante por lo que nos dice y transmite, más allá de su valor estético. En este trabajo no es importante si los filmes fueron considerados o no obras de arte de la historia de la cinematografía, sino el sentido y el significado que tuvieron como parte de la cultura visual del momento. Algunos Westerns clasificados como serie B, eran de bajo presupuesto y estaban dirigidos al gran público exclusivamente para el entretenimiento; no había historias complejas o profundas sino relatos fáciles de digerir. Tampoco obtuvieron premios importantes, sin embargo, todo el mundo las conocía gracias a personajes que se volvieron populares y que han permanecido vigentes durante generaciones enteras, es el caso de los héroes cowboy que aparecieron desde el siglo

XIX en historietas y novelas y que fueron trasladados con gran éxito a la pantalla. El objetivo, entonces, es recuperar el sentido social de las películas y desentrañar los significados adyacentes que puedan desprenderse de ellas, así como develar indicios que nos hablen de valores, imaginarios e ideologías que prevalecieron en esos tiempos. Una película exhibida en los circuitos industriales del cine estadounidense entraña innumerables implicaciones.

Se trata, por tanto, de seis películas que atraviesan la historia del cine mundial y la historia del cine estadounidense, pero sobre todo son el pretexto para sumergirse en el entorno social de aquellos tiempos. La selección del corpus, entonces, tiene que ver con que los filmes son producto, creación o consecuencia de las relaciones de interdependencia de las que habla Norbert Elias y de los engranajes que hay entre lo individual y lo social de cada contexto. Por lo tanto cualquier filme, estudiado en su especificidad, nos tiende lazos para comprender la sociedad que lo produjo.

Los indicios a los que me refiero son los detalles, las imágenes y el énfasis de los diferentes elementos que componen el lenguaje cinematográfico desde los cuales se busca explorar los posibles sentidos y significados de las películas. El historiador italiano Carlo Ginzburg (1994, 141) llamó a dicho método el paradigma indiciario. Desde tiempos remotos la intuición, los gestos, las miradas han penetrado y transmitido emociones o mensajes, y aunque a simple vista pasan inadvertidos dicen mucho de la época, de la sociedad y de los individuos que los producen y de quienes los reciben reapropiándose los y reinterpretándolos. A veces son los datos secundarios y marginales los que proporcionan la clave para acceder a las más elevadas realizaciones del espíritu humano: “Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud); indicios (en el caso de Sherlock Holmes); rasgos pictóricos (en el caso de Morelli)”. (Ginzburg 1994, 143) Las raíces de esos métodos son muy antiguas, nos recuerda Ginzburg, cuando recurre no sólo a los primeros cazadores representados en las pinturas rupestres para explicarnos el paradigma indiciario, sino también cuando acude a los cuentos de hadas que transmiten un eco tardío y deformado del conocimiento de esos tiempos; huellas a las que se les puede seguir la pista y que ayudan a descifrar ciertas señales: “pequeños hechos hablan de grandes cuestiones”, recuerda Geertz.

Las películas, son fuentes históricas que nos hablan de situaciones, tendencias, modas; que aún de forma indirecta y conjetural, desprenden conocimiento y explican una serie de cosas en apariencia obvias, que de tanto serlo, lo obvio es que vayan más allá de lo que a simple vista se ve. Cada grupo social tiene elementos que lo caracterizan y lo constituyen, y éstos varían según los discursos, tiempos y lugares; pero en dichos elementos hay signos de reconocimiento tanto construidos como impuestos. A partir del esclarecimiento de algunos indicios, las películas permitirán aclarar aspectos que tienen que ver más con la ideología, con la conformación de los imaginarios colectivos, o con el poder hegemónico, que con la mera diversión y el entretenimiento.

La interpretación es la manera de descubrir el entramado y las significaciones a las que se refiere Clifford Geertz cuando dice que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, “la cultura es esa urdimbre y el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”. (Geertz 1987, 21) Para ello es posible analizar los roles desempeñados por los actores, las imágenes y los demás elementos que son parte del filme, las relaciones internas, los sistemas de valores y la jerarquización dentro de la estructura social y del sistema simbólico que son representados, al mismo tiempo que se entrecruzan otro tipo de discursos que unas veces fortalecen, pero otras cuestionan lo dicho en la pantalla.

Es en el fluir de la conducta –o, más precisamente, de la acción social- donde las formas culturales encuentran articulación. Las encuentran también, por supuesto, en diversas clases de artefactos y en diversos estados de conciencia; pero éstos cobran su significación del papel que desempeñan (Wittgenstein diría de su “uso”) en una estructura operante de vida, y no de las relaciones intrínsecas que puedan guardar entre sí. (Geertz 1987, 30)

Las acciones sociales son algo más que ellas mismas, lo mismo que la vida colectiva se construye de sus dimensiones simbólicas –arte, religión, ideología, ciencia, moral, sentido común–. De tal modo que en la vida social se producen pequeños hechos que dicen mucho del mundo que habitamos, del entramado de relaciones y de la forma en que las personas se unen en su tiempo a través de hábitos sociales, costumbres, etc., En el cine tales situaciones se crean y se recrean a partir proceso social e histórico en que se reproducen.

El alma colectiva de una sociedad se constituye a partir de ideologías, culturas, imaginarios sociales, todo lo cual configura formas de ser y patrones de conducta. El tejido social se construye desde un orden simbólico, así como a partir de funciones interdependientes que determinan las relaciones de los hombres. Una conversación entre dos personas, por ejemplo, tiene ideas entrelazadas que avanzan y conforman algo más allá de la idea inicial. De la reconstrucción y apropiación que hace el espectador surge también la memoria colectiva y la creación y recreación de estereotipos, cuya reproducción es favorecida por el carácter colectivo del cine, mientras que la memoria colectiva surge de los recuerdos afectados por la organización social de la transmisión y de los medios empleados por ella.

La multiplicidad que posee el individuo, lo que produce y la forma en que se une y se relaciona con el otro, se entreteje por medio de la cultura y sus formas que sirven como una especie de pegamento flexible que los une y a la vez los distancia. Por ello otro de los tópicos fundamentales de esta reflexión es el que gira en torno a las transformaciones de la identidad, del comportamiento y de la sensibilidad recreados en las costumbres, en la historia y en el proceso social; mismas que no se mantienen inamovibles, cambian y se reproducen de acuerdo con el tiempo vivido, pero también según el tiempo heredado. Es ahí en donde se generan interacciones e interdependencias, cuya esencia en algunos casos permanece y en otros se transforma.

Historia y cine: Del viejo continente a Latinoamérica. Caso: México.

Un importante historiador que surgió de las instituciones académicas francesas y que hizo visible en Europa la discusión respecto a la importancia de la relación entre cine e historia es Marc Ferro, nacido en 1924, quien fuera director de Estudios en la Escuela de Altos Estudios de París y co-director de la revista *Annales* fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch en 1929, estos últimos, padres de la corriente historiográfica francesa del mismo nombre: Escuela de los *Annales*; Ferro fue también discípulo de Fernand Braudel. Dicha corriente dio un giro a los métodos de investigación emanados del positivismo de las primeras décadas del siglo XX. A partir de entonces se introdujeron la sociología y la antropología a la investigación histórica, y también se incorporaron nuevas fuentes para la historia que el positivismo tradicional no consideraba.

El proceso de renovación de la Escuela de los *Annales* no se detuvo, y desde las décadas que siguieron a su nacimiento hasta la fecha, se han introducido estudios sobre subjetividades, vida cotidiana, mentalidades, etc., por lo que era de esperar que tarde o temprano el cine se convirtiera en algo más que un espectáculo. En los años setenta dicha labor la realizó Marc Ferro, quien logró que los estudios de cine fueran considerados como objeto de estudio y como producto cultural en las universidades. En su momento, el historiador francés fue considerado uno de los principales exponentes de la llamada historia de las mentalidades.

La profundización en el estudio de las actitudes mentales, la visión colectiva de las cosas, los universos culturales, sentimientos y creencias de una sociedad o de una época determinada, fue parte de esa perspectiva. En ese contexto el cine cobró dimensiones distintas, el autor abundó en las flaquezas y críticas a su naturaleza como documento histórico y retomó la parte explicativa del fenómeno fílmico y su riqueza: “Un film es un testimonio”– afirma – “documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica”. (Ferro 1995, 38) Sus primeras observaciones surgieron de los noticiarios de la Gran Guerra, las imágenes transmitían cosas diferentes a los libros; las caras, expresiones y gestos tanto de los combatientes como de los civiles ofrecían una cara distinta del conflicto bélico. (Ferro 2009)

Las cuatro pautas para la investigación de cine propuestas por el historiador francés que se tomarán en consideración en este trabajo son las siguientes:

- 1- Como *agente de la historia*, que tiene que ver con el significado de las películas en su tiempo. El cine, nos recuerda el autor, también puede motivar una toma de conciencia e incluso, “crear el acontecimiento”. (Ferro 1995, 17) Los cineastas pueden estar al servicio de una causa y consciente o inconscientemente, unas veces con éxito y otras no, e influir en ella. Podemos decir respecto a esto que hoy día el acercamiento con la tecnología ha permitido que los espectadores también participen en la creación de imágenes, ya no sólo se ven reflejados en ellas, sino que tienen la posibilidad de revelar aspectos sociales del mundo en que se vive de manera cada vez más habitual.

- 2- De acuerdo con la eficacia y operatividad del cine, según la forma en que es expresado a través del lenguaje cinematográfico.
- 3- En función de las implicaciones sociales y del significado político y cultural que puedan tener las películas: “Eisenstein ya había observado que todas las sociedades acogen las imágenes en función de su propia cultura. La alegoría del matadero en *La huelga* funcionaba a la perfección en las ciudades, mientras que no ocurría lo mismo en los pueblos, donde dejaba indiferentes a los campesinos acostumbrados a esas sangrientas actividades.” (Ferro 1995, 25)
- 4- A través de lectura histórica del filme, y de la lectura fílmica de la historia, lo que tiene que ver con la forma de leer e interpretar el pasado y con la forma de analizar los filmes. Sabemos que en cada película hay intereses, intenciones e incluso “lapsus inconscientes”.

Mientras en Europa el libro de Ferro, *Cine e historia* fue publicado en 1976,⁸ en México ya había sido editado, desde 1972, un importante trabajo que abriría paso a los estudios sobre la historia del cine en el país. Se trata de *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, del historiador Aurelio de los Reyes, editado en la colección Lecturas Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. A diferencia del trabajo de Ferro que parte de las propias películas, este otro libro reconstruye los cambios en la sociedad mexicana desde la prensa cinematográfica. Muchas de las películas de esos años ya habían desaparecido, no así la hemerografía sobre ellas ni las historias que sucedieron alrededor de ese acontecimiento.

La relevancia de *Los orígenes del cine en México*, y la obra de Aurelio de los Reyes en general, se debe a que, además de recuperar la historia del cine mudo en México, hace

⁸ Marc Ferro también es autor de: *La Révolution de 1917* (1967), *La Grande Guerre, 1914-1918* (1968), *Cinéma et histoire* (1976), *L'Occident devant la révolution soviétique* (1980), *Suez* (1981), *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde* (1983), *L'histoire sous surveillance: science et conscience de l'histoire* (1985), *Pétain* (1987), *Les origines de la Perestroïka* (1990), *Questions sur la Deuxième Guerre Mondiale* (1993), *Histoire des colonisations, des conquêtes aux indépendances (XIIIe-XXe siècle)* (1994), *L'internationale* (1996); *Les sociétés malades du progrès* (1999), *Que transmettre à nos enfants* (con Philippe Jammet, 2000), *Les Tabous de l'histoire* (2002), *Histoire de France* (2003), *Le choc de l'Islam* (2003), *Le cinéma, une vision de l'histoire* (2003) y *Les individus face aux crises du XXe siècle* (2005). De sus libros, se han traducido al castellano, *Cine e historia* (1980), *Nicolás II* (1993), *Historia contemporánea y cine* (1995), *La Gran Guerra 1914-1918* (1998), *Historia de Francia* (2003) y *El conflicto del Islam* (2004)

posible conocer aspectos antes habituales, pero hoy día desconocidos, de la vida cotidiana de entonces. Se trata de un trabajo confeccionado principalmente por fuentes hemerográficas que permite la comprensión de toda una época, a través de la respuesta de los pobladores y de las autoridades civiles y eclesiásticas a las proyecciones; de la recuperación de la cartelera cinematográfica; de las exhibiciones y de las condiciones de exhibición y del gusto del público desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, pero, sobre todo se pudo profundizar en la vida social en torno al cine.

También dio a conocer la labor de los primeros camarógrafos, como Salvador Toscano o los hermanos Alva, precursores de la cinematografía en este país a quienes les debemos imágenes y secuencias de acontecimientos fundamentales para nuestra historia. A través de su investigación se pudo seguir la huella de las compañías cinematográficas extranjeras por todo el territorio nacional y ese trayecto a su vez nos permitió ir tras la pista de los camarógrafos que llegaron a México de Europa, como Gabriel Veyre, emisario de los hermanos Lumière, o de los enviados por el propio Edison que filmaron directamente en Durango y Zacatecas en 1898. (De los Reyes 2013)

Aurelio de los Reyes es un historiador del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde es investigador emérito. Su trabajo sobre la historia del cine ha sido reconocido a nivel nacional y recientemente en el extranjero. En 2006 la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, en Hollywood, distinguió su aportación a la historia del cine mexicano y en 2013 recibió en Italia el premio Jean Mitry otorgado por su aportación al cine mudo.⁹

La historia mundial de la cinematografía y los estudios sobre la misma nos permiten comprobar que en más de una ocasión los cineastas y académicos se han rebelado contra las formas tradicionales de monopolizar la cultura, buscando nuevas formas de creación y sus propias formas de apreciación. Por mencionar algunos ejemplos

⁹ Entre sus libros más importantes se encuentran: *Los orígenes del cine en México. 1896-1900*; *Vivir de sueños* cubre la historia del cine mudo en México de 1896 a 1920, mientras que *Bajo el cielo de México*, los años de 1920 a 1924; *Con Villa en México*, testimonios de los camarógrafos norteamericanos con Francisco Villa; *Medio siglo de cine mexicano, Manuel Gamio y el cine*; *Bibliografía del cine mudo mexicano. 1896-1932* en tres volúmenes. *El nacimiento de ¡Que viva México!*, *Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada*.

históricos, después de la Segunda Guerra Mundial, y debido a la crisis socioeconómica que se vivía, la cinematografía se preocupó por mostrar una sociedad introspectiva; fue el caso del *Neorealismo italiano*, cuyos representantes cansados del *star system*, de la falsedad de los estudios y de la retórica de la era fascista, buscaron centrarse en la realidad contemporánea de la gente común. (Parkinson 1998, 150)

En otras regiones, como Latinoamérica, las limitaciones técnicas de los años setenta se transformarían en soluciones expresivas que darían identidad y elementos de pertenencia al cine naciente, un cine *imperfecto* lo llamaron:

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Por lo que encuentra su temática en los problemas de éstos. La lucidez para el cine imperfecto está en aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, y que pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar revolucionariamente. (García Espinosa 1995, 27)

El conocimiento se construye de manera colectiva y las preocupaciones en ciertos momentos históricos son semejantes en distintas partes del mundo, si bien en cada lugar las herramientas, métodos y perspectivas pueden variar según las condiciones. En este trabajo se pretenden utilizar estas diferentes dimensiones del conocimiento que sirvan para aclarar un fenómeno que parece lejano, pero que en realidad ha formado parte de la construcción del imaginario y de las representaciones que aún hoy reconocemos y nos permean: la mirada de la frontera mexicana en el Western del periodo clásico de Hollywood.

Si bien Ferro proporcionó algunas bases del análisis en la relación cine-historia, es necesario tener en cuenta que hablamos de “representaciones de la realidad”, las cuales están mediadas por una serie de elementos que forman parte tanto del cine como del lenguaje, de la significación y del sentido que posee. La forma como estructura y expresa los hechos narrados y, por lo tanto, el contenido, está condicionado por el modo de comunicarlo y las condiciones históricas en que surgió. El Western es una valiosa fuente de investigación capaz de influir en la configuración de identidades colectivas que quizá de forma indirecta han intervenido en ciertas conductas, pero también, bajo el análisis crítico y la reflexión, se ha tomado conciencia y se ha puesto atención en ciertos problemas de la historia común y no común de ambos países, como el desigual

tratamiento a los pueblos no blancos.

II. Escuela de Frankfurt: Walter Benjamin.

En su texto de 1936, *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin mostró su preocupación por el cine desde una perspectiva marxista. Militante político, reflexiona sobre la producción del arte en su relación directa con los problemas técnicos y con la sociedad que rodea a la obra artística; a su vez, está convencido de la dimensión discursiva del medio y de su importancia política, “minimizar el carácter combativo de la obra de arte sería un error”, dice Benjamín, quien no sólo vivió de cerca los movimientos totalitarios de Europa, sino que lo hizo desde su interior, desde su propia crisis personal en un momento en que la historia del mundo se definía en Europa.

Filósofo marxista, ferviente defensor del comunismo, fue definido por Bolívar Echeverría de la siguiente manera: “El suyo no era el comunismo del ‘compañero de ruta’, del intelectual que simpatiza con el destino del proletariado explotado o que intenta incluso entrar en empatía con él, sino el comunismo del autor-productor judío, proletarizado él mismo, e incluso lumpen proletarizado, en la Alemania del indetenible ascenso del nazismo”. (B. Echeverría 2003, 17)

Ligado a la Escuela de Frankfurt desde la década de 1920, Benjamin cuestionó el vínculo entre los ámbitos económicos e históricos, psicológicos y culturales desde una visión global. Las investigaciones sociales de esa corriente filosófica tuvieron como eje central el estudio de la sociedad como un todo, comprendiéndola en su conjunto a través de los mecanismos de la sociedad industrial en gestación. Resulta necesario recordar que se trata del periodo de entreguerras y que temas como el nazismo, el fascismo, la tecnología, el psicoanálisis y las industrias culturales, entre otros, entrecruzaron cada una de sus consideraciones.

Los críticos emanados de la Escuela de Frankfurt consideraron las películas comerciales como mercancías producidas en masa mediante técnicas de montaje industrial. Sin embargo, el problema real para estos pensadores iba más allá, implicó también una esclavitud ideológica; en esos términos el cine era capaz de programar valores y de

legitimar comportamientos y actitudes: “las masas objeto de engaño están cautivadas hoy día por el mito del éxito, más aún que quienes han obtenido el éxito. De manera inquebrantable, insisten en esa ideología que las esclaviza”. (Stam 2001, 90) Su esencia democratizadora hizo a un lado la complejidad de las artes y las acercó al hombre común, aun si se perdió, dice Roland Barthes (1986, 286): “la interioridad, la intimidad, la soledad.” En este punto se centra la crítica que hizo la Escuela de Frankfurt: la necesidad de estar en una colectividad, de ser gregario, homogéneo, terminaría por hacer al hombre-masa.

Benjamin reflexionó sobre el arte y el compromiso revolucionario de los artistas, por lo que el cine, cuya importancia era cada vez mayor, no podía quedar fuera. Su carácter masivo y la velocidad con que las imágenes se presentaron ante el ojo humano, trajeron consigo cuestionamientos importantes. La reproductibilidad técnica hizo que la obra se independizara de su autor y por lo tanto, el significado de las imágenes también cambió. El “aquí y ahora” de la creación de una obra perdió importancia para privilegiar la actualidad de lo producido: “Dentro de grandes espacios de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modos y maneras en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente.” (Benjamin 1936, 5)

El filósofo percibió una metamorfosis en el arte del siglo XX y la profanación del “aura”, esa manifestación irrepetible del arte, se desmoronaba poco a poco en la cultura de masas a partir de su eterna aspiración por acercar las cosas, reproducirlas y por la inmanente necesidad de superar la singularidad que poseía; el acercamiento del producto artístico a la realidad se vuelve, así, un proceso ilimitado. Fue un momento en que las imágenes fílmicas aún no habían adquirido la importancia intelectual que tienen ahora, en especial las reproducidas por medios masivos. Durante los primeros años el cine fue considerado como un espectáculo para las clases populares o un medio propagandístico, en absoluto un referente de alta cultura.

Otro cuestionamiento interesante del filósofo que nos acercó a los nuevos dilemas del

arte fue el referente al trabajo de los actores y su diferencia con los actores de teatro. Con ese ejemplo expuso el recelo que le causó el cine y su imperante necesidad de entenderlo. Explica que mientras el actor de teatro se enfrentaba de forma directa al público y buscaba la manera de adaptarse a él; el actor de cine se enfrentaba a un mecanismo, es decir, a una serie de aparatos que ocupaban el lugar del público. Rudolf Arnheim afirmó que en el cine: “se trata al actor como a un accesorio escogido característicamente [...] al cual se coloca en un lugar adecuado.” (Benjamin 1936, 12).

Mientras que el actor de teatro conserva su personalidad, en el cine, el *star system* se encargaría de crearle una personalidad y una vida acorde a la moda de la época y a las expectativas de la sociedad. Benjamin detectó lo que nombró el *mal futuro* que se vislumbró como amenaza respecto a la pseudo-restauración del aura en el culto de las *estrellas* del cine hollywoodense:

En la antípoda de las masas proletarias soñadas por Benjamin, lo que ellos encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un estado autoritario, manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión. (B. Echeverría, Arte y Utopía 2003, 12).

La opción contraria fue recurrir al carácter revolucionario del cine y a sus posibilidades críticas, aunque no por ello dejó de censurar la propaganda que a su vez era social. En el cine soviético, o en el neorrealismo italiano, por ejemplo, muchos de los actores fueron gente común que desempeñó su propio papel; la aspiración del hombre de ser reproducido se presentó de forma diferente que en el cine de Hollywood, lo que Benjamin advirtió, pero no dejó de reprobar.

Bajo esta lógica hay que decir que tanto el actor como el espectador se compenetran; todo depende de la relación que se logre y del discurso transmitido, así como de la intención y de la manera de hacerlo. Sin embargo, “cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva”. (Benjamin 1936, 17), lo que sucede cuando el gran público deja de ser admirador del arte para convertirse en parte y producto del mercado. Entonces pasa de ser un “*arte aurático*, en el que predomina el *valor para el culto*, a convertirse en un arte plenamente

profano, en el que predomina, en cambio, un *valor para la exhibición o para la experiencia*". (B. Echeverría, Arte y Utopía 2003, 5)

En estos términos, es posible decir que el filósofo no sólo profundizó en el aspecto social del cine, sino también percibió la importancia del lenguaje cinematográfico y su evolución. Hay que recordar que las autoridades alemanas crearon la UFA o Universum Film AG desde 1917 y que fomentaron el hecho de ser una alternativa a la industria estadounidense, por lo que es obvio pensar que Benjamin tuvo familiaridad con la cultura cinematográfica alemana. Por ello tampoco es extraño que considere el lenguaje del cine cuando se refiere a la manera en que la cámara nos acercó a aspectos que sólo el inconsciente podía percibir mediante los movimientos y tomas realizados a través del lente: "Con el primer plano se ensanchó el espacio y bajo el retardador se alargó el movimiento. En una ampliación no sólo se trató de aclarar lo que de otra manera no se veía claro, sino que aparecieron formaciones estructurales del todo nuevas". (Benjamin 1936, 18)

Walter Benjamin hizo una fuerte crítica a las industrias culturales en tanto que hacían que la obra de arte perdiera el *aura*; sin embargo, se debe considerar la parte positiva que recuperó, y es que al dejar de ser único, el arte se hizo accesible, "de forma múltiple más allá de las fronteras del espacio y del tiempo". (1936) Fue así que el cine se convirtió en algo más que en un objeto ideológico; se transformó en un arte social y colectivo. La reproductibilidad destruyó el *aura*, pero al final este luminoso valor de culto de la obra de arte dejó de ser sólo nostalgia ilusoria; la importancia se centró por fin en el diálogo entre la obra y el espectador. (Stam 2001, 87)

Desde ese punto de vista las sociedades no son necesariamente esclavizadas o manipuladas en términos homogéneos, son más bien cinematografías nacionales que dependen de su propio contexto. En el caso del cine soviético se habla de las nuevas sociedades: del héroe colectivo a partir del cual se promueve una vía de reflexión. El cine de propaganda toma entonces otros matices; un ejemplo de ello es el filme *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov¹⁰, cuya protagonista es la gran ciudad, que se levanta

¹⁰ *Chelovek s Kino apparatom*

y se construye a partir de las acciones de cada uno, hombres y mujeres que trabajan, corren, nadan, etc. La filmografía de Serguei Eisenstein es otro caso, si recordamos su trilogía: *La huelga*¹¹ (1924), *Octubre*¹² (1927) y el *Acorazado Potemkin*¹³ (1925); en esta última, los represores no tienen cara, son botas y fusiles, mientras que las víctimas son las mujeres, los niños, que se rebelarán contra la represión.

A partir de esos filmes hubo notables avances en la experimentación técnica. A Eisenstein se le deben importantes aportaciones a la teoría del montaje utilizadas en todo el mundo. Lo mismo ocurrió con Vertov, cuyo filme es un muestrario de avances y experimentaciones en torno al lenguaje cinematográfico. Ambos directores fueron críticos en sus obras, las cuales se inscriben en el periodo del cine soviético, cuya Escuela Estatal de Cine de Moscú, fue fundada en 1920. Desde entonces se buscó la forma de reconciliar la creatividad de los autores, la eficacia política y la popularidad de las masas.

(Imagen. 06 hombre de la cámara)

Siegfried Kracauer.

Casi 10 años después, con el texto *De Caligari a Hitler*, publicado en 1947, Siegfried Kracauer profundizó en un ámbito en el que Benjamin, desde la Escuela de Frankfurt ya había configurado. Al hacer lo que denominó: una historia psicológica del cine alemán, señaló los rasgos que explican las condiciones en las que se encontraba la sociedad alemana y que facilitaron el ascenso del nazismo y por lo tanto de Hitler; el filósofo desentraña las tendencias que influyeron y que caracterizaron la conducta social de ese tiempo. El cine de ficción resultó una proyección de lo que ocurrió, de los problemas que se vivían y al mismo tiempo de la manera de evadirlos; pero un reflejo que re significaría dichos conflictos de acuerdo con la subjetividad, la forma de interiorizarlos y, por lo tanto, de representarlos. Lo que se hizo con la ayuda, desde luego, del novedoso uso de la cámara y de la iluminación, instrumentos que sirvieron para introducirse a sitios

¹¹ *Stachka*

¹² *Octyabr*

¹³ *Bronenosts Potemkin*. En México se estrena en el Imperial Cinema el 22 de abril de 1927 con el título *El crucero Potemkin*.

recónditos e insospechados del alma alemana y de la vida contemporánea que quedaron visibles en su totalidad.

Entre las razones por las cuales Krakauer recuperó la importancia de las películas para conocer la mentalidad de la nación alemana fueron: en primer lugar, el carácter colectivo de una obra de este tipo y su relación con la industria que la generó. Explica que cualquier unidad de producción cinematográfica podía corporizar una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas, es lógico, -decía- que el trabajo de equipo tienda a excluir el manejo arbitrario del material suprimiendo las peculiaridades individuales a favor de características comunes a todo equipo”. (Kracauer 1985, 13) En términos más directos: “lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos- corren por debajo de la dimensión consciente.” (Kracauer 1985, 14)

Y en segundo lugar el que las películas estuviesen dirigidas a lo que llamó “una multitud anónima” que reflejaba las necesidades y los deseos de las masas en donde el director también está inmerso. De no ser así sólo podría comprenderse por intenciones propagandísticas y en ciertos casos de manipulación. Lo que ejemplifica con el cine Hollywoodense, presentado frente a una actitud pasiva y dócil del público.

Cabe señalar que antes de 1920 el cine alemán no era conocido internacionalmente, hubo un boicot a raíz de las tensiones políticas a causa de la guerra, de modo que cuando se exhibió, el mundo quedó maravillado al ver por primera vez *El Gabinete del Dr. Caligari* de 1919,¹⁴ con lo que se dio a conocer lo que más adelante se denominaría: el Expresionismo alemán, del cual se dijo “que tenía el olor de la carne podrida y el gusto de cenizas en la boca”. (Kracauer 1985, 11)

(Imagen. 07 Dr Caligari)

El carácter “macabro, siniestro y mórbido” atribuido a este cine marcó un estilo distintivo con decorados, iluminación y juegos de sombras que sirvieron para transmitir al

¹⁴ En México se estrenó el 8 de diciembre de 1921. (IMDB)

espectador no sólo el arte cinematográfico sino el estado de ánimo del pueblo, sus miedos y emociones: “la dinámica invisible de las relaciones humanas es más o menos reveladora de la vida interior de la nación de que provienen las películas”, decía Krakauer (1985, 11) El aporte del autor al estudio de las mentalidades es invaluable, pues sentó un notable precedente en el desarrollo de los estudios relacionados con el cine y la historia, así como en la valoración del cine como documento social.

El filósofo reflexionó desde Alemania sobre las tendencias psicológicas profundas y la locura institucionalizada de la vida alemana. La razón por la que consideró que las películas reflejan la psique nacional fue precisamente su esencia colectiva, no individual. Movilizan a la sociedad a través de lo inconsciente y de los deseos impronunciados, no necesariamente de discursos directos y explícitos. Desde su punto de vista, el cine de Weimar “anunció la *caligaresca* demencia nazi.” (Stam 2001, 98)

Además de reconocer el poder de los medios durante la Alemania de Hitler, los valoró por su capacidad para registrar lo cotidiano, la mentalidad y la sensibilidad de la época. Una serie de filósofos, tanto de los años treinta, como posteriores a ese tiempo, han coincidido en que a través de las pantallas se revelan mundos, paisajes, pero también el ritmo de las masas, de la misma manera que lo hace con sus fantasías y sus deseos.

Para poder explicar la atracción del público por un texto o un medio debemos buscar no sólo el “efecto ideológico” que manipula a la gente en complicidad con las relaciones sociales existentes, sino también el núcleo de fantasía utópica que se encuentra más allá de estas relaciones, en virtud del cual el medio se constituye como realización proyectada de lo que se desea y está ausente del *status quo*. (Stam 2001, 353)

El cine como medio de comunicación y como arte de masas implica dos caras de una misma moneda. El primer caso se refiere a su condición de mercancía dentro de la industria cultural, cuando traspasó fronteras a través de la difusión y de la producción de artículos que crearon necesidades en la naciente sociedad con tendencias hacia la homogeneización a partir de las modas y estilos de vida con las que era seducida por el capitalismo. En el segundo caso, Hollywood fue fundamental; la pasividad es una construcción social que promueve un individuo acrítico, y el cine clásico, mediante el proceso que lo llevó a legitimarse como tal, incluyó una serie de características y convenciones en donde la propia narrativa tuvo mucho que decir, “la información es

presentada como necesaria, y parece dar cuenta de todas las posibilidades de interpretación de una realidad expuesta ante los espectadores sin ninguna clase de mediación.” (Yoel 2004, 198) Lo clásico es un concepto que, nos dice Gadamer, ha dominado el pensamiento pedagógico desde los tiempos del clasicismo alemán desde una perspectiva normativa e histórica. Por sí mismo va más allá de esta última, “es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va por delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de ésta” (Gadamer 2011) Lo que implica una advertencia aún mayor en el caso de este cine, que tiene tan establecida y asentada en la cultura popular su categoría de clásico.

El cine como medio de comunicación se inserta en un sistema de signos situados en múltiples entornos: ideológicos, socioeconómicos, culturales, religiosos, cada uno de los cuales lo percibe desde diferentes niveles a partir de su especificidad. (Stam 2001, 354) Asimismo, en cada película se identifican distintos tipos de públicos dependiendo del rol social, de la historia de vida y del contexto cultural. Todo el que asiste a una proyección fílmica reconoce y se reconoce de forma distinta, las operaciones psíquicas son individuales pero se configuran desde lo colectivo y se comparten en el imaginario social.

Theodor Adorno

Nació en Frankfurt del Main, Alemania en 1903 y murió en 1969. Músico, filósofo, sociólogo y ensayista literario, es conocido, entre otras cosas, por su extensa labor intelectual y crítica de los sistemas totalitarios de la Europa en la que le tocó vivir. Es conocido también, por su intensa defensa hacia el individuo y por sus tesis sobre las industrias culturales, surgidas en pleno auge de las tendencias propagandísticas y de mercado, las cuáles, desde el punto de vista de la corriente teórica que emanó de la Escuela de Frankfurt de la que él mismo fue cofundador, convertían a la cultura y al arte en mercancía.

Es importante retomar a grandes rasgos la postura de Adorno respecto a las industrias culturales por dos motivos, por un lado, por importancia que tuvieron dichas tesis escritas al lado de Horkheimer en un tiempo en que la propia industria se constituía como tal. Y

por otro, porque dicho trabajo se nutrió de la discusión del momento con teóricos como el propio Walter Benjamin, con quien Adorno, por cierto, difirió.

Adorno rechazó de forma terminante la uniformización y homogeneización vislumbrada desde las industrias culturales por considerarlas cómplices de una lógica de dominación y estandarización. Su rechazo a la cultura de masas, era absoluto. En ello iba de por medio el empobrecimiento del espíritu que sucesos como Auschwitz había hecho patentes. ¿Cómo pensar la poesía y el arte después de semejante barbarie?, para Adorno y Horkheimer se trataba de una crisis civilizatoria, por lo que los teóricos urgían sobre la necesidad de reflexionar sobre ello bajo el peligro de estar firmando la propia condena en caso contrario: “El análisis de la cultura de masas tiene la obligación de mostrar la interacción de ambos elementos: los potenciales estéticos del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual”. (Adorno y Horkheimer 2013, 100).

Luis Ignacio García, filósofo de la Universidad Nacional de Córdoba, en sus “notas marginales sobre Adorno y la industria cultural” (Adorno y Horkheimer 2013, 111), recuerda un reclamo terminante del autor, “la escisión entre el arte ligero y el arte serio”, en función de que tal *escisión* o ruptura, era lo que sostendría la distinción de clase y un sistema que despreciaba a las masas, de la misma forma se ponía en crisis la cultura en aras de intereses puramente capitalistas cuya intención era crear consumidores.

La crisis de la cultura, la emergencia de la industria cultural, no se debe al “retraso” de las masas ignatas que amenazan *desde abajo* la estabilidad a la civilización. El problema surge de la integración *desde arriba*, desde las cimas concentradas del capitalismo monopólico [...] “La industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba” (Adorno y Horkheimer 2013, 105)

La unión de ambas esferas resultaba perjudicial en ambos sentidos, dice Adorno, porque así como la primera perdía su seriedad, la segunda esfera, la *baja*, sería domesticada al diluir el sentido contestatario e independiente que podía tener. Ello nos habla de contradicciones irreconciliables para Adorno, tanto como lo son las tensiones del sistema capitalista. Algunas de las críticas al trabajo de ambos teóricos de Frankfurt fueron en torno a que no diseñaron alianzas entre ambas esferas, sino que se centraron en extrapolar las tensiones y llevarlas al extremo.

Desde otro punto de vista el objetivo de una industria más astuta, sugiere, Luis Ignacio García, sería promover una conciliación (cultural) de clases que integre lo “serio” y lo “popular”, “se trata de diseñar alianzas estratégicas entre momentos no-estandarizados de la cultura, “elevada” y “popular”, y no para buscar términos medios, sino por el contrario para radicalizar las tensiones y hacer explotar la mercancía cultural desde sus extremos”. (Adorno y Horkheimer 2013, 111-112)

Cabe recordar que hablamos de la primera mitad del siglo XX en que ya habían sucedido dos guerras mundiales, por lo que para Adorno el único camino posible estaba en el individuo autónomo y libre que hiciera frente a las mayorías. La reproductibilidad técnica a la que se refirió Benjamin era condenar al arte al simple entretenimiento al atar a los individuos a la industria de la cultura y de la razón instrumental. (Juanes 2010, 38) El “sujeto revolucionario colectivo” terminaría por alienarse, sentenciaba Adorno.

Adorno sostuvo una fuerte correspondencia con Benjamin en la que incluso lo acusó de su falta de reflexión sobre la técnica: “subestima usted la tecnicidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente; esa sería quizá mi objeción principal [...] el centro de la obra de arte autónoma no está en la parte mítica [...] El arte autónomo afirma el estado de la libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero [...] Sin duda la música de Schönberg no es aurática”.¹⁵ Para Adorno, además de que la obra de arte autónomo difiere por completo de la técnica industrial, su obligación es desmontar la alianza entre “la técnica y la metafísica del dominio”. La lógica del capitalismo, una vez que se adueña del tiempo productivo, lo hace también del tiempo libre al crear productos estandarizados concebidos para enajenar a las mayorías.

“Las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se les esclaviza”. Ni más ni menos. Se enajena a las mayorías buscando anular la tentación de pensar por cuenta propia: Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada [...] Se combate así al enemigo ya derrotado, el sujeto pensante” (Juanes 2010, 36-42)

Desde esa perspectiva la cultura tiene por objeto sugestionar y encaminar gustos, deseos y “satisfactores banales” con las industrias culturales como el mecanismo para

¹⁵ Carta del 18 de marzo de 1936, dirigida a Walter Benjamin, en *Theodor W. Adorno-Walter Benjamin. Correspondencia 1928-1940*

“homogeneizar” conciencias y estandarizar valores sociales, diluyendo las posibilidades creativas y reflexivas de la vida social.

III. Narratología y Estructuralismo francés.

El Estructuralismo francés, obtuvo sus cimientos del Movimiento formalista ruso (1915-1925). El estructuralismo se instituyó a partir del trabajo y de las discusiones de un grupo de estudiosos que durante la década de 1970 se dieron a la tarea de profundizar en aspectos relacionados con la narrativa, a su vez que enriquecieron los aportes de Vladimir Propp (1895-1962), uno de los máximos exponentes del movimiento formalista cuya aportación más reconocida fue analizar el esquema principal de la narración. Propp comenzó por estudiar los cuentos desligándolos de sus coordenadas históricas, si bien 20 años después retomó este tipo de aspectos.

La narratología, así mismo, es el estudio de los discursos narrativos y de sus características. Analiza el mecanismo de los relatos, sus estructuras, la manera en que se organizan las narraciones y los principios que las rigen. Su objetivo, por lo tanto, es entender la forma en que se producen los significados de acuerdo a la manera en que las historias son contadas. En este sentido se nos recuerda que no hay que perder de vista que la realidad precede el acto de narrar, por lo que no debemos de dejar de considerar que el mundo que nos rodea es el marco de referencia de cualquier narración, entendida como una forma discursiva con un cierto fin. La narratología examina lo que es común a los relatos, lo que los distingue uno de otro, y los efectos de sentido que van creando. Su estructura y leyes internas, forman parte de la dimensión pragmática de las historias.

Con nuevos métodos, los estructuralistas analizaron cuentos de hadas, novelas policiacas, mitos, textos bíblicos, etc.; además de aportar muchos de los conceptos teóricos que enriquecieron la narratología. Entre los teóricos más destacados se encuentran: Julien Greimas (1917-1992), Roland Barthes (1915-1980), Tzvetta Todorov (1939), Claude Bremond (1929) y Gérard Genette (1930). Como es obvio, de su orientación y reflexiones se desprenden distintos enfoques narrativos. Aquí esbozaré sólo algunos de ellos con el fin de comprender ciertas herramientas utilizadas en este trabajo. En este sentido, para el análisis de los hechos culturales se consideran dos

operaciones, una es la que hace posible descomponer el conjunto en partes con el fin de poder observar los fenómenos, y la segunda es la que finalmente permite hacer una recomposición, de donde surge un nuevo orden de las cosas.

La morfología que desarrolla Vladimir Propp tiene varios aspectos a considerar: es el estudio de las diferentes partes que componen un cuento y sus relaciones, de las estructuras y de los elementos invariables del relato. De la misma, forma profundiza teóricamente en las funciones y en los roles. Estos últimos se presentan en cada esfera de acción y corresponden a uno o más personajes. En su primera clasificación Propp determina 31 roles.

Julien Greimas, heredero directo de Propp, da a su análisis mayor profundidad. Completa el estudio de las estructuras y de los discursos narrativos con su teoría sobre el análisis semántico y semiótico de los textos narrativos, además, divide la estructura en dos categorías: la elemental y la profunda. Dicha diferenciación es muy importante porque, en efecto, hay formas exteriores de los enunciados que no coinciden necesariamente con su significado y estructura profunda o peor aún, la ambigüedad puede vaciar el significado o tergiversarlo.

Para comprender la teoría de Greimas, es necesario explicar algunos de los conceptos sobre los que se basa ese método de análisis. Comencemos por hablar del *enunciado narrativo*, el cual depende de la relación entre uno o más actantes.

En el enunciado narrativo hallamos: - un aspecto de *hacer y de actuar del sujeto*, o sea la *función* que realiza en vista de alguna tarea de transformación. A través del uso de los actos y acciones podemos “leer todo discurso narrativo como una búsqueda del sentido o de la significación atribuible a la acción humana; (con ello) el esquema narrativo se nos aparece entonces como la articulación organizadora de la actividad humana que erige a ésta en significación”.¹⁶ – un aspecto potencial del proceso que se llama *actante*. Corresponde al estado del sujeto antes de ser investido de función. Lo mismo que otros elementos actanciales, también los roles potenciales se definen a lo largo del proceso narrativo. “Según Greimas los actantes son los siguientes: *sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente, ayudante*. Las relaciones que se establecen entre ellos forman parte de un *modelo actancial*. (Zecchetto 2010, 291-292)

De esta manera el relato toma forma en la medida en que los sujetos asumen “roles actanciales con contenidos específicos,” mismos que corresponden a la posición

¹⁶ Greimas, 1980.

sintagmática que ocupan en la narrativa. En cada etapa, los actantes van a asumir determinados valores y acciones, y todo ello es lo que le dará forma al relato; cabe recordar que el actante será un lugar sintáctico dentro de una narración, no un objeto en particular. Por sintagma entendemos una combinación de signos en una misma cadena lineal. (Zecchetto 2010, 111).

Greimas explica que para comprender y definir la narratividad de un discurso es necesario determinar sus componentes y fases que son los que van a explicitar la dinámica del relato, por lo que divide los *roles actanciales* en tres pares a partir de los elementos que ya se mencionaron:

- *Sujeto-objeto*. Establece que toda narración está sustentada sobre la acción de un *sujeto* que desea establecer cierto tipo de relación con un *objeto*. El nexo para que esto suceda es el *deseo*. En este sentido habrá dos tipos de *sujeto*: de *estado* (cuya propiedad es unirse con el objeto deseado) y el sujeto de *hacer*, que es el que realizará transformaciones en los estados de otros sujetos u objetos o de sí mismo. El objeto, por su parte, es una cosa, una situación o un hecho. El algo que el sujeto desea alcanzar, conquistar o vencer con su hacer.
- *Destinador-destinatario*. En este caso los actantes están unidos por el nexo del mandato. El destinador es el que induce a otro a cumplir una misión, tiene la capacidad de mandar y está jerárquicamente por encima de los demás actantes particulares. Al recibir el mandato su rol se funde por lo general con el sujeto. Mientras que el destinatario puede ser entendido como el héroe.
- *Ayudante-oponente*. Este tiene dos esferas de actividad y al interior 2 tipos de funciones. Serán los que aportan ayuda operando en el sentido del deseo o creando obstáculos oponiéndose a la realización de tal deseo.

Con tales elementos la semiótica narrativa nos permite hacer un análisis descriptivo de los componentes del relato, que, ligado a la lógica de la significación hace posible producir y reconocer sentidos. (Zecchetto 2012, 192)

Christian Metz

Los años sesenta también dieron paso de la teoría cinematográfica clásica a la

semiología del cine; la discusión teórica trascendió hasta permeare las instituciones culturales y la infraestructura. En el caso de Francia se dieron acontecimientos como los siguientes:

La expansión de los estudios superiores y la creación de nuevos departamentos y nuevas formas de investigación: nuevas editoriales dispuestas a publicar libros transdisciplinarios, como *Mitologías* de Barthes; nuevas instituciones como la École Pratique des Hautes Études (donde ejercían como profesores Barthes, Metz, Genette y Greimas); y nuevas publicaciones como *Communications*. El número 4 de *Communications* en 1964 presentaba el modelo lingüístico estructural como el programa del futuro; en su interior, el ensayo de Barthes *Elementos de semiología* constituía el esquema preliminar de un amplio proyecto de investigación. Dos años más tarde, el número 8, dedicado al *análisis estructural del récit* (relato), formuló un proyecto narratológico que se desarrollaría durante décadas. (Stam 2001, 131)

En este contexto, los aportes de Christian Metz son innumerables y sumamente importantes en el ámbito de los estudios sobre cine. De ahí que haya sido reconocido como uno de los *fundadores de la discursividad*, de quien Foucault dijo que era uno de esos autores que tenían en particular no solamente sus obras y sus libros, sino el haber producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. (Jost 2002, 13).

Es importante apuntar su definición de *filme* por ser la herramienta de análisis y uno de los conceptos claves de este trabajo. Lo define como un discurso, un texto: el texto significativo; no el objeto físico ni el material del que está hecho, no la película ni el formato. La diferencia entre lo fílmico y lo cinematográfico estriba en que el primero se refiere meramente al texto cinematográfico, mientras que el segundo a la totalidad de filmes y sus rasgos. Para Metz, el filme es al cine lo que la novela es a la literatura o una estatua a la escultura. El cine, es entonces, una práctica significativa basada en la reelaboración de discursos que dispone la sociedad ligados de forma muy cercana a la percepción (Stam 2001, 220):

Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. (Barthes, S/Z 2006, 7)

Fue una época en que aparecieron nuevos conceptos y un nuevo lenguaje para explicar

los distintos fenómenos que se podían encontrar a través de la pantalla. En 1957, por ejemplo, Étienne Souriau introdujo la noción de *diégesis* para designar el universo de la ficción, concepto que Metz retomó y definió de la siguiente manera: “La diégesis es la instancia representada en el filme, es decir el conjunto de la denotación fílmica: el relato mismo, pero también el tiempo y el espacio ficcionales implicados en y a través de este relato, y entonces los personajes, los paisajes, los sucesos y otros elementos narrativos, en tanto son considerados en su estado denotado.” (Aumont y Michel 2001, 62)

Otra discusión interesante en la que Metz profundizó fue en torno a *la impresión de realidad* en el cine desde donde abordó los fenómenos llamados de *creencia*. (Casetti y Di Chio 1991, 236) En este sentido, se consideraron aspectos negativos y positivos respecto al fenómeno psicológico que implica ver un filme. Respecto a lo negativo, abordado por André Michotte y Henri Wallon, los teóricos se refirieron al momento en que el espectador fílmico, inmóvil, en una sala oscura, sin ser molestado ni agredido, es más susceptible de responder psicológicamente a lo que percibe e imagina. Mientras que lo positivo que menciona Metz se refiere a dos órdenes: 1. Indicios (perceptivos y psicológicos) de la realidad que tienen que ver con la fotografía y el movimiento, este último imposible de distinguir o diferenciar no solo a un nivel psicológico sino también fisiológico, lo que se refuerza con el volumen de los objetos y, 2. Los fenómenos de participación afectiva y perceptiva a la vez, que son favorecidos por la relativa irrealidad del material fílmico. (Aumont y Michel 2001, 124).

En todos los aspectos, la forma de mirar y de abordar el objeto de estudio se modificó y, por lo tanto, la forma de acercarse a él también, lo que de manera paradójica se hizo en sentido opuesto: distanciándose. Esto último respondió a la necesidad de alejarse y poner límites pese a la fascinación que ejercía y de la que a veces no resultaba nada fácil apartarse. Como sabemos, el dispositivo cinematográfico está dispuesto justo para cautivarnos, según Metz la forma de hacerlo es combinar la hiperpercepción visual con la mínima movilidad física, es decir, con un espectador inmóvil que lo absorba todo a través de sus ojos; (Stam 2001, 200) como se dijo con anterioridad, a través de la *impresión de realidad*.

A dicho alejamiento del objeto de estudio se le llamó distanciamiento brechtiano, una “oscilación entre el amor apasionado y la distancia crítica” (Stam 2001, 222), actitud a la que Casetti se refiere como emocional cuando habla de la reflexión psicoanalítica que Metz da a conocer en 1977 (Casetti y Di Chio 1991, 20). Otra aportación importante de Metz, es la incorporación del legado de los formalistas rusos en relación a la especificidad literaria, a la teoría del cine. En su libro *Lenguaje y cine*, publicado en 1971, sintetizó la tesis de la lingüística saussuriana y de la poética formalista.

El análisis desde la óptica de la semiología buscó incrementar, por un lado, “la sensibilidad respecto al significante fílmico y a los elementos formales específicamente cinematográficos, a diferencia del énfasis tradicional emplazado en personajes y tramas.” (Stam 2001, 221) Mientras que por otro, separó los múltiples significados del cine de las reglas combinatorias y procedimientos significantes básicos con el fin de entender la forma en que fueron articulados.

Las preguntas se dirigieron hacia el espectador y sus reacciones emocionales, a la empatía hacia las películas y a las reacciones del público. Era necesario entender el lugar donde se situaba y las razones o motivos de determinadas respuestas. Para Metz:

La institución cinematográfica [debía] ser entendida como un hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores al filme (infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología), posteriores al filme (distribución, exhibición impacto social o político del filme), así como hechos ajenos al filme (el espacio de la sala de proyección, el ritual social, asistir a ésta) (Stam 2001, 134)

Se trataba, por tanto, de diferenciar entre la película real y el placer o displacer generado en función de las fantasías del público. Por lo tanto, el significante imaginario del que nos habla el semiólogo opera en dos ámbitos igualmente importantes que hay que considerar. En primer lugar, en la institución cinematográfica; esto es, el cine como industria, como negocio, y en segundo lugar en torno a la maquinaria mental interiorizada por los espectadores. (Stam 2001, 199) Finalmente, otro de los conceptos clave del trabajo de Metz es la *Gran sintagmática*, que es una forma de ordenar el tiempo y el espacio a través del montaje dentro de los segmentos de un filme narrativo: “el filme organiza en todo momento su discurso sobre relaciones de co-ocurrencias visuales y sonoras, sobre todo en virtud del papel mayor que representa en él el montaje. (Aumont

y Michel 2001, 202- 203)

De estos antecedentes surgió, a fines de la década de 1980 y durante la de 1990, el trabajo de otros importantes teóricos franceses, el relevo generacional por llamarlo de algún modo, orientado a diferentes aspectos del discurso: los estudios de imagen de Aumont; los de narratología de Gaudreault y Jost; los de enunciación de Marc Vernet y los de sonido, de Michel Chion, entre otros: “se trataba de la *enunciación fílmica*, esto es, el conjunto de operaciones discursivas que convierten una intención autoral en un discurso textual, donde el texto fílmico es elaborado *por un productor para un espectador*.” (Morin 2001, 288)

Intertextualidad

Este trabajo atraviesa por diferentes discursos: cinematográficos, sociales e históricos, entre otros, por lo que es ineludible hablar de intertextualidad, entendida como la recíproca relación entre los discursos, entre los saberes y el conocimiento que conllevan. En este trabajo, la intertextualidad y la interdiscursividad son consideradas de la misma forma. Los textos y las referencias que se involucran en él traen consigo tradiciones, influencias e historias. Paul Ricouer se refiere a ello como la “ideología del texto absoluto”, que implica toda una serie de significantes, referentes e imaginarios. (Villalobos Alpízar 2003, 137-145)

Todo texto tiene la intención de decir algo, pero no sólo eso, sino también de decírselo a alguien y de determinada forma. Recordemos los discursos genéricos del cine:

El filme, ya sea “espejo” o “modelo” (o quizás ambas cosas a la vez), se abre al contexto que le rodea, vive con el ambiente que le ha dado vida; o mejor dicho, explicita los “modos de ser” de la sociedad en la que se sitúa. En este sentido, sus representaciones y sus relatos delatan siempre un cierto “espíritu de la época”. (Casetti y Di Chio 1991, 266)

Lo anterior queda más claro cuando pensamos en la noción de “cámara de ecos” a la que se refiere Roland Barthes cuando alude al texto que inserta otros textos, otras fuentes u otras influencias. Diferentes voces que formarán parte de él en su estructura y significado final, contruidos de la cultura, de los códigos sociales y del mundo en el que están inmersos. Cada autor (director, en el caso del cine) está construido de su mundo

psíquico pero también de su mundo social y cultural y todos estos son filtros que intervienen en su visión del mundo de la misma forma que sucede con el lector espectador. Las imágenes se vuelven información conceptual de la misma manera que sucede en un texto que en otro momento se convierte en imagen. (Yoel 2004, 153)

Todas estas alusiones serán parte de los recuerdos que quedarán en la mente del espectador bajo la forma de imágenes: “Después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado. Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies.” (G. Bachelard 1975, 15) La intención, entonces, es transmitir emociones e ideas que capten la atención y que permanezcan en la memoria configurando gustos y deseos, pero también fetiches, clichés y estereotipos. Para Barthes:

La intertextualidad, condición de todo texto, cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas conscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad). (Villalobos Alpízar 2003)

En el ámbito cinematográfico la evocación o el recuerdo se propician por el propio lenguaje de las imágenes. El *close up* transporta al espectador directamente al detalle que se pretende resaltar, al que va a impactarlo; las angulaciones de la cámara, por medio de la picada o de la contrapicada, le darán variedad a la perspectiva enfatizando y sorprendiendo durante la narración. Los símbolos o la exposición de contrarios van a hacer que se enfrenten valores humanos: los del héroe contra los del villano, el generoso contra el avaro, el sumiso contra el rebelde, es decir, las cualidades reconocidas culturalmente o las que se quieren fomentar de acuerdo con una ideología, intereses, etc. Si bien analizar un filme, abierto a distintos esquemas y orientaciones, no nos habla necesariamente de ideologías sino de discursos, en él hay un orden en los valores y su jerarquización dependerá de diversos factores. Todo ello se entrecruza en diferentes dimensiones que podemos focalizar gracias a las posibilidades que permite la intertextualidad desde donde se pueden analizar y leer con distintas ópticas.

En este sentido, Christian Metz se refiere al cine como *dispositivo*, lo que implica una organización compleja de imágenes, sonido, movimiento, además de los elementos mencionados con anterioridad. El concepto al que alude Metz para describir el dispositivo es a *la doble faz*: que, por un lado, es consecuencia de una tecnología definida por el modo que organiza la materialidad de sus productos. Y, por otro, el conocimiento social que da pie a que los espectadores sepan que hubo un contacto físico entre el objeto filmado y lo registrado por los objetivos fotográficos y cinematográficos. (Yoel 2004, 192) Este universo constituido define al cine como un medio pluricódigo que entrecruza: 1. códigos específicamente cinematográficos, es decir, que sólo aparecen en el cine y, 2. códigos no específicos, los que comparte con otros lenguajes. (Stam 2001, 144)

En términos del semiólogo, la historia del cine tiene la obligación de analizar el papel que desempeña la competencia entre los distintos subcódigos, “así como las incorporaciones y exclusiones que tengan lugar respecto a éstos”. (Stam 2001, 145) Cada uno de los códigos y subcódigos tienen funciones, características y significados específicos, tanto en lo que intentan transmitir como en la forma de utilizarlos dentro de la obra fílmica. Su uso, desde luego, conlleva una serie de normas y convenciones, tal como sucederá con los géneros cinematográficos y como se verá ejemplificado con el Western:

Todas las películas son, para Metz, lugares de mezcla; todas ellas emplean códigos cinematográficos y no cinematográficos. No existe ninguna película construida únicamente a partir de códigos cinematográficos; las películas siempre hablan de algo, incluso en los casos en que sucede con gran parte del cine de vanguardia, sólo hablen del propio dispositivo o de la experiencia cinematográfica o de nuestras expectativas convencionales respecto a dicha experiencia. (Aumont 1996, 220)

Para diferenciar los códigos de los subcódigos, Stam menciona algunos ejemplos que vale la pena mencionar con el fin de diferenciarlos. En el caso del expresionismo alemán se hablaría de la iluminación como un subcódigo, lo mismo que el montaje eisensteniano que habla de una intencionalidad específica. Ambos pueden ser confrontados o cuestionados en su uso, al contrario de los códigos que no entran en competencia o que son, por decirlo de alguna manera, determinantes.

Los objetos, los colores, las formas, remitirán a la nostalgia, a la felicidad; propiciarán odios o solidaridades, así como vínculos y conexiones. A veces los discursos no estarán

presentes de forma evidente, pero al inspirar otros que sí lo están, su presencia es determinante. Esta figura a veces ni siquiera es consciente, forma parte natural del bagaje cultural del director, pero, aun así, ahí está y su objetivo es transmitir ideas y emociones, entre otras cosas.

1.2 Cine, lenguaje y análisis cinematográfico.

Metz nos dijo que el cine es un hecho lingüístico producido en un tiempo histórico determinado. Desde este sitio, el razonamiento que se presenta a continuación, va en torno a su naturaleza como lenguaje y desde la historicidad de los propios filmes, de acuerdo con su contexto, a la forma de ser narrado y las características que el propio lenguaje cinematográfico plantea. Tal como se mencionó, el cine produce una forma de percibir y de entender a través de imágenes, sonidos, ruidos, diálogos, etc., y todo esto constituye una *impresión de realidad* en función de la intención que se desea comunicar. En estos términos se puede afirmar que una manera de hacerlo es a través de la *forma*, manifestada por medio de los géneros cinematográficos, que son cierto tipo de discursos que producen, a partir de sus características, una serie de significados específicos que recibe y reinterpreta el espectador.

Si bien los géneros están atravesados por el propósito y el sentido que tuvo en mente el director y, desde luego, por los elementos que utilizó para hacer creíble el filme, pues “una obra fantástica sólo es fantástica en la medida en que convence”, dice Metz (2002), es claro que poseen una compleja configuración que utiliza, entre muchas otras cosas, elementos reconocidos socialmente, “no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato”. (Verón 1972, 11)

El discurso fílmico, por lo tanto se sustenta en lo *verosímil* que a su vez viene dado por la época. En este sentido, los géneros plantean dos niveles que los teóricos de lo *verosímil* nos han mencionado:¹⁷ lo *verosímil* como ley discursiva, absoluta e inevitable, y lo *verosímil* como máscara, como sistema de procedimientos retóricos. (Verón 1972,

¹⁷ Barthes, Kristeva. Metz, Genette, Todorov, entre otros.

14) A su vez, es importante recordar que los estilos y los géneros no son un experimento de los estudios de cine, sino que se desarrollan al ritmo de nuestra forma de vida, gustos, modas e imaginarios, es decir, del espíritu de los tiempos. (Balázs 1948, 86). De esta manera, las condiciones de producción están inmersas también en determinantes históricos, en tanto que suministran diferentes formas de representar los procesos sociales y culturales, elementos que a su vez, van a *estructurar la expresividad*. (S. Eisenstein 1994, 41)

Cuando se habla de *expresividad* en el cine, y más cuando se habla de lenguaje cinematográfico, no nos referimos a las palabras como si fueran imágenes, pues cada imagen podría significar una frase, sino a la imagen como *habla* a partir de su creación, cada imagen implica por sí misma una necesidad artística y un medio de expresión. El lenguaje fílmico expresa diferentes mensajes según la forma y las herramientas que utiliza. En términos lingüísticos, se puede decir que se conforma tanto de la existencia del sentido como del significante, el cual Eisenstein explica desde un punto de vista “ideológico”, en tanto que Metz lo hace desde la imagen, cuyo significado se localiza en *lo* que la imagen representa. (Metz 2002, 101)

Wittgenstein recurre a las imágenes en un sentido más amplio al referirse al modo en que se nos muestran elementos que comunican desde diversos sentidos: auditivo, visual, cultural, emocional. Si nos referimos al aprendizaje cultural, el cine ha sido pieza fundamental para la creación de la cultura de masas tal como la conocemos debido a que apela a diferentes aspectos de nuestra psique, pero también de nuestras emociones. No es casual que la cinematografía soviética fuese la primera en reconocerse como generadora de ideologías y educadora de generaciones. “El aprendizaje del lenguaje no es aquí una explicación sino un adiestramiento”, dice Wittgenstein, pues se lleva a cabo a partir de la forma en que se narra, según lo que se elige transmitir, los códigos visuales y culturales y las formas de representación. Ello nos lleva a pensar en la evolución del lenguaje en función del proceso histórico y evolutivo de las formas de narrar.

En el cine, el lenguaje ha evolucionado no solo en función de los avances técnicos, sino también de las necesidades sociales y artísticas. Hoy día tenemos cine en tercera, en

cuarta dimensión, e incluso cine interactivo. Se puede afirmar, entonces, que el lenguaje es una representación de la realidad mediante la cual los actores sociales elaboran representaciones de los hechos que les significan.

Wittgenstein también afirma que “la forma de representación es aquello que la representación debe de tener en común con la realidad, para poderla representar exacta o equivocadamente según su propia manera”.¹⁸ La narración del propio filme está permeada por símbolos y códigos mediante los cuales la sociedad se identifica, igual que las operaciones lingüísticas serán las que nos lleven a conocer distintas prácticas culturales y sociales. Las formas más simples se expresan en lo cotidiano, en el lenguaje que utilizamos en la vida diaria, con el que llevamos a cabo actividades y mediante el cual se dan a conocer universos.

El “hombre ordinario” nos provee discursos con los que se puede generalizar un conocimiento particular y garantizar su validez en la historia: “estas trivialidades que ya no señalan el objeto del discurso, sino su sitio”. (De Certau 2000, 9) El cine, por lo tanto, retoma las narraciones del hombre común, y nos permite profundizar en su pensamiento y sensibilidad. La realidad del lenguaje define una “historicidad” que, bajo el modo de lo *ordinario*, expresa su sentido: “Tratar el lenguaje ‘dentro’ del lenguaje ordinario, sin poder ‘dominarlo con la mirada’, sin visibilidad a partir de un lugar distante, es tomarlo como un conjunto de prácticas en las que se halla implicado y mediante las cuales trabaja la prosa mundo.” (De Certau 2000, 16)

I. Formas de desarmar rompecabezas cinematográficos y armar sentidos fronterizos.

Existen varios niveles, dimensiones y objetivos del análisis cinematográfico, así como discusiones teóricas al respecto, generadas en diferentes momentos y con distintas intenciones. A continuación expondré las perspectivas de dos autores con el fin de esclarecer ciertos parámetros teórico-metodológicos utilizados en este trabajo: Francesco Casetti y Christian Metz.

Es importante considerar la perspectiva de ambos porque en determinado momento, al

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. (Reale 2002)

profundizar en distintas capas y niveles de análisis y significación, se complementan y entrecruzan. Sus enfoques e inquietudes son diferentes, más no necesariamente contradictorios.

Desarticular un filme para construir una explicación, no es un trabajo que se haga de forma arbitraria, pues tanto la película, como el lenguaje cinematográfico poseen leyes de composición cuya lógica es preciso tomar en cuenta. No obstante lo anterior, el *descomponerlo* y *recomponerlo* en sus elementos será necesario para profundizar en su dinámica, en su construcción y en sus significados.

Casetti propuso una serie de principios básicos que nos conducen a un mejor conocimiento del objeto investigado, es decir, al análisis textual del filme. Lo fundamental, dice Casetti, es que aun cuando se requiere de descomponerlo, también es necesario entenderlo en su conjunto y, desde luego, en su contexto.

Los matices del lenguaje y el estilo van más allá de la historia que se narra. Se captan de diferente manera según la intención. En el cine no hay participación activa del espectador, no se hojea y se regresa a él como en los libros, el ritmo que tiene la película produce emociones y reacciones de las que sólo distanciándonos nos podemos abstraer. La película “se vive”, dice Casetti, y es alejándonos de ella como podremos identificar y reconocer lo que aparece. La forma en que nos acercamos y la comprendemos depende del propio marco de conocimiento.

Analizar es recorrer una serie de elementos e interpretarlos en un permanente diálogo: “La descripción triunfa en la fase de la descomposición del texto, mientras que la interpretación emerge sobre todo en la fase de la recomposición de los datos”. (Casetti y Di Chio 1991, 24). Aplicar un particular punto de vista debe estar justificado por el propio texto fílmico y por la interpretación fundamentada que se hace de él. Dicha “lectura”, solo puede ser llevada a cabo a través del reconocimiento de cada uno de los elementos, según la decisión personal del observador.

En función de las necesidades de la propia investigación, Casetti nos da la opción de retomar un grupo de filmes, un grupo de secuencias de cada filme o quizá sólo ciertas

imágenes. Lo que importa es la posibilidad de subrayar la singularidad o la posibilidad de comparar diferentes partes. En dado caso, la justificación de cada elección es lo que le dará congruencia al análisis, para el cual es viable usar elementos de la semiótica, considerando al filme como texto; de la sociología, retomándolo como una representación compleja del mundo en que vivimos; del psicoanálisis, indagando en los complejos, sueños y motivaciones de los personajes o tal vez del propio director; o de la historia, considerándolo como parte de la cultura visual de una época. Los aspectos estilísticos y la dimensión narrativa, la elección de los instrumentos y su jerarquización es parte del análisis, de la postura y de la construcción del objeto de investigación.

“Romper la unidad en fragmentos”, “desmembrar” el objeto y segmentarlo, permitirá reconocer individualmente los componentes con los que se podrán recuperar y captar los diversos elementos en juego. Es indispensable penetrar en la lógica del filme para más adelante recomponerlo intentando entender su funcionamiento, así como los códigos utilizados, que pueden ser culturales, sociales o políticos, entre otros. De ahí que el análisis fílmico implique también una valoración. Además de la necesidad de fragmentar, es necesario determinar la complejidad de cada fragmento y su lógica.

Existen varias formas de dividir un filme:

- Episodios: representan la división más amplia al interior de una historia. Se puede identificar con un salto en el ambiente o con los denominados *cambios de escena*.
- Secuencias: Son unidades de contenido menos articuladas y menos delimitadas que los episodios. Se utiliza el fundido o la apertura en negro para diferenciar los cambios de escena o de acción.
- Encuadres: Son una subdivisión de las secuencias, segmentos de películas rodados en continuidad. Lo que no siempre corresponde con verdaderas unidades de contenido.
- Imágenes (sub-encuadre): Casetti dice que si habláramos de texto se referirían a los enunciados simples. En ellas se ponen en escena visiones, situaciones.

En cada uno de estos segmentos es necesario identificar los elementos de que se componen como valores, tiempos, acciones, música, etc. Cada uno de ellos tendrá un sentido temático, estilístico y narrativo, que atravesará el filme de modo transversal. Las variaciones, oposiciones, etc., articularán la historia y los personajes.

Una vez estudiadas las partes, las recurrencias, regularidades, etc., la explicación de la estructura descubrirá su lógica y significado expresivo respecto a la forma en que fue construida la cinta. El análisis, por su parte, debe ser capaz de descubrir la esencia más profunda del filme, lo que lo motiva y, por lo tanto, explica su existencia de manera clara y válida en la búsqueda de conocimiento. En este caso lo que se busca es entender el sentido de la *frontera* en las secuencias y los significados que se desprenden de su representación. El lenguaje le da significado a las cosas, expresa ideas y comunica de determinada forma.

El cine, en sus múltiples formas de expresarse es definido como lenguaje, usa signos y recursos de otras áreas expresivas. No en vano Ricciotto Canudo, al definirlo como el *séptimo arte* a principios del siglo XX, describe cómo se concilió con otras artes expresivas (Romaguera I Ramio 1993); de ahí la relación de múltiples códigos operantes en el flujo fílmico.

Es necesario entender de forma ordenada los componentes que entrelazan dichos signos: significantes, visuales y sonoros. Los primeros recurren a la vista, al juego de luces y sombras; tienen que ver con lo que se ve, pero también con lo que se lee a través de la pantalla. Mientras que los significantes sonoros se refieren a todo lo que se escucha, voces, ruidos y música. Cada uno de ellos, mezclados y articulados, dan forma a algo totalmente novedoso y original.

Casetti explica los signos al referirse no a los soportes físicos sino a los modos en que se organizan; es decir, a la relación que se genera entre significados y significantes. De ahí que el centro de atención vaya más allá del significado. El índice, por su parte, es un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a describirlo. El icono es un signo que reproduce, mientras que el símbolo es un signo convencional que se basa en una correspondencia codificada, es

decir en una “ley”. Cada elemento se mezcla con el otro, en ello reside la dificultad, pero al mismo tiempo la riqueza de definirlo.

Por otro lado, hablar de códigos, equivale a mencionar un conjunto de leyes o de normas de comportamiento, cada uno con valores específicos que se entrecruzan permanentemente. Lo valioso será determinar sus características e implicaciones.

Si hablamos de códigos tecnológicos, nos podemos referir, por ejemplo, al tipo de soporte, es decir a la sensibilidad de la película, a las condiciones de luz o al formato, lo que tendrá efectos específicos en la realización y en la *realidad* representada.

Los tipos de deslizamiento del soporte de la cámara tendrán efecto en el registro y en el tipo de movimiento, mientras que la misma luminosidad de la pantalla, así como su amplitud influirá en la forma de percibir las imágenes. Cada código, articula, reproduce y regula una determinada forma de aprehender el mundo, lo mismo que las distintas maneras de organizarse al interior del texto fílmico, a su vez que ciertos estilos permiten reconocer personalidades e idiosincrasias de quienes han participado en él.

II. Expresión y discurso cinematográfico.

La preocupación de Christian Metz, entre otras cosas, se centra en las narrativas y en su configuración. Las formas de concebir los discursos cinematográficos han ido a la par de la historia del cine; los pioneros, “hombres de denotación” como los llama Metz, querían contar historias de manera objetiva. Las articulaciones que usaron en la construcción de sus discursos fueron muy rudimentarias en un inicio, sin embargo, poco a poco se experimentó con nuevas variantes que generaron métodos más complejos de expresión. Recordemos el cine-verdad, cuyo objetivo era hacer un cine sin mediación, en donde los hechos dictasen la forma; a esto Metz le llamó *historie* en contraposición a *discurso*; (Stam 2001, 94). En el discurso, por el contrario, intervienen cosas, elementos móviles, etc., manipulados y organizados de manera continua en forma de narración, “generando de este modo, un corpus de procedimientos significantes”. (Altman 2000, 138)

Para entender y profundizar en la manera en que toman forma y se configuran los discursos cinematográficos, abordaré sus tesis sobre cine y lenguaje, las cuales, están

mediadas por corrientes estructuralistas y posestructuralistas, asociadas éstas últimas a Derrida y Kristeva. “Metz tendía a oscilar entre una noción ‘estructuralista’ más bien neutral del texto entendido como cualquier discurso finito y organizado, por una parte, y una percepción del texto más programática, deconstruccionista y vanguardista, por otra.” (Stam 2001, 214)

En este trabajo, será necesario, si no deconstruir, sí tomar unidades o fragmentos del discurso fílmico que nos permitan interpretar determinadas significaciones. Los fragmentos, nombrados *Lexias*, según la definición de Barthes, serán unidades de lectura, a veces arbitrarias, cuya elección no implica ninguna responsabilidad metodológica, en tanto que el análisis recae sobre los significados:

La *lexia* comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases; será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente al ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos del texto. (Barthes, S/Z 2006, 9)

Para Barthes, la *lexia* es un “banquete de sentidos” multifacético que podrá ser una palabra, un grupo de palabras, una frase o un párrafo, el lenguaje mismo. En este caso, la *lexia* serán las imágenes, las secuencias, los encuadres o los episodios de los que nos hablaba Casetti, pero también la voz, los silencios, la banda sonora, los diálogos, las miradas o una simple presencia, sin que estos elementos tengan que pertenecer a una secuencia completa. Tal vez será solo un fragmento el que dará la pauta o el sentido a la problemática y a lo plural que se desprende de la frontera, que es el objetivo principal. El trabajo consiste, entonces, en “maltratar el texto, en *cortarle la palabra*. [Aunque] en realidad lo que se niega no es la calidad del texto (en este caso incomparable), sino de su ‘naturalidad’ ” (Barthes, S/Z 2006, 11)

Metz, por su parte, nos da la pauta para realizar el análisis que se acaba de plantear con cierto orden y congruencia a través de la manera que ideó para hacerlo: *La Gran sintagmática*. Por medio de ésta intentó aislar las ordenaciones espacio—temporales del cine narrativo frente a lo que le pareció eran imprecisiones de la terminología cinematográfica utilizada hasta ese momento: escena, plano o secuencia, ya que según nos dice, en cada uno de ellos el enfoque *sintagmático* puede ser distinto. Más que hablar de planos, Metz se refiere a *bloques de realidad*, o dicho de otra forma, a unidades de

significación que son precisamente a las que Barthes se refirió. Sin bien el lenguaje escrito y el visual son dos cosas distintas, ambos autores coinciden en que el texto no es inamovible y cerrado, sino por el contrario, un espacio plural de donde la lectura también debe serlo.

La literatura y la crítica literaria comparten el mismo vehículo: las palabras. No sucede lo mismo, en cambio, con el cine y el análisis cinematográfico. El medio cinematográfico despliega las cinco pistas metzianas (imagen, diálogo, ruidos, música, materiales escritos); el análisis del cine se hace con palabras. El lenguaje crítico, por lo tanto, es inadecuado para su objeto; el cine siempre escapa a ese lenguaje que trata de construirlo. (Stam 2001, 219)

Metz apostó por un vocabulario técnico emanado de la lingüística y de la narratología que incluyó términos como: diégesis, paradigma o sintagma. La diégesis, como ya se mencionó, se refiere a lo que cuenta el filme y “todo lo que ello supone”, es decir, el significado del relato. El concepto de paradigma, el autor lo relacionó con el funcionamiento de la metáfora en retórica (que asocia dos unidades, una de las cuales está ausente) y el trabajo de condensación tal como analiza Sigmund Freud en el sueño. Mientras que el sintagma es el eje de la combinación y la disposición de las unidades, “el film organiza en todo momento su discurso sobre relaciones de co-ocurrencias visuales y sonoras, sobre todo en virtud del papel mayor que representa en el montaje”.

La Gran sintagmática también puede ser definida como el estudio de la continuidad de las unidades presentes en la cadena audiovisual. (Aumont y Michel 2001) Metz sostiene que existen unidades discretas “que tienen la propiedad de no valer más que por su presencia o ausencia, de ser forzosamente parecidas o diferentes”. (Aumont 1996, 183) Esto quiere decir que el vacío también significa, así como los silencios o lo no dicho, que es lo que se presupone o se sobre entiende que ocurre cuando una imagen sucede a otra.

1.3 Construcción del imaginario, conformación de la ideología y configuración de la identidad a través del cine.

Como ya se ha explicado, desde que el cine se configuró como medio de comunicación masiva, las discusiones en torno a él se manifestaron desde diferentes vertientes. Se mencionó tanto su influencia, como su posibilidad de propagar gustos, actitudes y

sentimientos sociales. Un ejemplo que cabe recuperar respecto al temor expresado a inicios del siglo XX es la reseña publicada en la famosa revista de época *American Magazine*, en 1913, en donde se mencionó su peligrosa influencia en la sociedad:

No existen barreras idiomáticas para los extranjeros o los ignorantes... A cambio de un simple níquel, el hombre extenuado... ve a gentes distintas y empieza a entender cuánto se le asemejan; ve el coraje, la ambición, la agonía y empieza a entenderse a sí mismo. Empieza a sentirse como un hermano en una raza guiada por múltiples sueños. (Aumont 1996, 41)

Robert Stam también rescató en su libro *Teorías del cine* opiniones similares, por ejemplo la del dramaturgo alemán Herbert Jhering, que habló del cine americano como más nocivo, incluso, que el militarismo prusiano: “incita a millones de personas a participar del gusto americano; se las iguala, se las uniformiza” (Stam 2001, 85). Tanto las corrientes de izquierda como de derecha vieron el problema en la pasividad colectiva de los espectadores una vez apagada la luz e iniciada la proyección. En la oscuridad, a merced de las emociones y de la historia, el inconsciente se queda desprotegido y es así que se conforma el culto a la personalidad o a un estilo de vida particular.

Ya se ha mencionado también que uno de los aspectos que más llamó la atención de los críticos y de los primeros cineastas fue la intervención y el uso de lo cotidiano. Desde épocas tempranas, Bela Balázs concluyó que los pilares que sostuvieron el impacto producido en el público fueron los elementos de identificación y los aspiracionales que se proyectaban en la personalidad de los protagonistas que serían admirados e imitados. El *Star system* fue creado como tal durante las primeras décadas del siglo XX, y el glamour alrededor de las películas y de los actores, generó gustos, modas y formas de vida que la sociedad intentó reproducir, pero de las que, al mismo tiempo, el cine abrevó.

Como se ha mostrado, el cine ha dado mucho que pensar desde su origen, tanto en el aspecto técnico como en sus implicaciones sociales. “El más íntimo acontecimiento humano puede ser una consecuencia y un reflejo de hechos históricos.”, dijo Balázs (1948, 225) en su momento, es en ese pequeño suceso extraído de la vida cotidiana, que se puede comprender el entorno social.

Pocos años después de la publicación del libro de Kracauer y del de Balázs, en los años

de 1950, artistas del Instituto de Artes Contemporáneas de Londres se dieron a la tarea de abogar por lo que conocemos como cultura popular: cómics, películas, ciencia ficción, música pop. La aceptación de este tipo de manifestaciones de la cultura como arte, en cuanto a su sentido estético, estaba todavía por verse, pero al interesarse por ellos, dice Barthes, forzaron las puertas de arte, que en manos de los artistas norteamericanos terminaron por convertirse en obras de arte (Barthes 1986, 203), de tal modo que todos los ámbitos la cultura popular irían tomando poco a poco un lugar distinto.

Alain Badiou dice al respecto:

Un arte es de masas cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación. Agregar "en el momento mismo de la creación" es muy importante, porque sabemos que puede ser un efecto de pasado [...] Hablo del amor por algo, por una creación, en el momento mismo de su creación, y de millones de personas que aman esa obra de arte en el momento en que aparece. (Yoel 2004, 29)

Como en todas las artes que abarcan la propia idea artística y el medio de expresión, el cine abarca el contenido de la película, pero también el formato y los aspectos técnicos que lo hacen parte de una industria de masas. En este punto: arte y masas da la intersección que hace de él un arte democrático. (Yoel 2004, 29) Asistir a ver una película es por sí mismo un hecho cinematográfico. La sala de cine, el espacio y la práctica cultural de asistir construyen la forma como se generó el gusto por el cine y desde ahí se propagaron modas, valores, etc. Es un arte de masas debido a la fascinación que ejerce respecto a la fabricación de una apariencia real: "es la perfección del arte de la identificación". (Yoel 2004, 31) En este trabajo veremos que el cine es ambas cosas, unas veces un medio de masas y, en otro momento, un arte democrático.

Es importante mencionar algunos elementos que funcionan como andamios; por ejemplo, el cine se transforma en percepción que lo vuelve visible y vivible y crea una "emoción de tiempo"; en otras ocasiones la emoción "fácil" lo hace "vulgar". Es entonces cuando se crean estereotipos, prejuicios sociales, cosas carentes de interés, imágenes innecesarias u opiniones ordinarias. No obstante, lo "fácil" también es lo que lo hace universal, lo que permite su comprensión y hace que llegue al imaginario, que cree ideologías y participe de la construcción de identidades. Explora el borde del arte, aunque

“siempre está a punto de pasar al otro lado”, dice Badiou, (Yoel 2004, 30-34), y entre tanto puede servir para la alienación política o para hacer un cine crítico con la ventaja de que puede llegar a un público mayor e invitar a la reflexión.

A continuación, se describirán tres elementos que forman parte de los andamios referidos por medio de los cuales se entretajan y se configura el trasfondo y el entramado de los discursos cinematográficos: el imaginario social, la ideología y la identidad.

I. Principios del imaginario.

El imaginario es un concepto polisémico que ha tenido infinidad de usos, su naturaleza depende del lugar desde el cual se inscribe, de las palabras utilizadas para definirlo, del momento histórico en que se utiliza, pero también del concepto y del significado que conlleva. Ello nos hace diferenciar entre el significado de las palabras y lo que ellas significan cuando nos referimos a éste (Belinsky 2007, 12); un ejemplo lo tenemos precisamente en la frontera mexicana, la cual, ha tenido diferentes significados en el imaginario social que hoy podemos encontrar vigentes.

Hubo un tiempo, durante el poblamiento de Texas cuando era territorio mexicano en el siglo XIX, en que las autoridades limitaron la migración de los “anglos” por considerarlo negativo para los intereses del país. Resultaba muy complicado controlar un territorio tan lejano en un país centralista y se buscaba protegerlo de la mejor manera posible; entre los requisitos a los colonos anglosajones se pedía que fueran católicos y que aportaran algo a la joven nación. (Olveda 1990). De la misma forma, durante la invasión estadounidense a México en 1847, los litografistas de ese país, como parte de las estrategias de guerra y la justificación del expansionismo, crearon imágenes de ambos bandos que se difundieron en los medios impresos con la intención de crear ciertas predisposiciones (Rocha 1997). La guerra no sólo fue a través de las armas sino también por medio de las imágenes y, por lo tanto, de la conformación del imaginario social entre unos y otros.

(Imagen. 08 Mexican Treacheries and cruelties)

El imaginario de la sociedad de la época alrededor de la frontera fue muy distinto para

norteamericanos y para mexicanos; en el caso de los colonos del norte que pretendían asentarse y que buscaban una nueva vida, la expansión de los límites de la Unión Americana era el grano de arena que aportaban a su país y conquistar la frontera, era el motor que los hacía ir cada vez más lejos. Mientras que, para el gobierno centralista mexicano, la frontera, aun cuando era importante, implicaba un territorio difícil de controlar por su distancia del centro del país y por los conflictos con los indios que habitaban esas tierras. Lo que unos veían como una promesa, para otros era una dificultad y un territorio inhóspito. Recordemos que México hacía pocas décadas que había alcanzado su independencia y que apenas se organizaba como nación libre y soberana.

Con el ejemplo anterior podemos entender algunos de los motivos por los que el imaginario ha sido una preocupación constante para filósofos, poetas, políticos e historiadores, entre otros. No son suficientes los hechos o los acontecimientos concretos en las sociedades; es necesario que se sustenten en la imaginación y en los deseos de las personas y se compartan. Si bien el término como tal aparece hasta el siglo XV, su utilización en el sentido que lo conocemos en la actualidad es reciente y significa “dominio de la imaginación”, que es la que nos permite evocar objetos, o individuos, así como crear, inventar o fantasear con situaciones y proyectos a futuro.

Para Aristóteles, la imaginación fue la continuidad de los sentidos en la ausencia del objeto o de la persona, mientras que para Platón era una de las tres realidades existentes, “sólo pensable por un razonamiento híbrido que participa y no participa a la vez de lo inteligible y de lo sensible”. Por ello, cuando una facultad tan personal, capaz de producir sueños e ilusiones se vuelve colectiva y es compartida, las cosas adquieren una dimensión distinta, irrumpe lo “serio” y lo “real” y se potencializa la subjetividad como “energía de movimiento”. (Belinsky 2007)

Con el surgimiento del estructuralismo, el *imaginario* adquirió un nuevo sentido al introducir lo *simbólico* —fundamento de la estructura—, que se encarnó tanto en las imágenes como en la realidad: “los símbolos son más reales que lo real que simbolizan” dijo Lévi-Strauss. (Belinsky 2007, 23) Esta fórmula fue fundamental, porque vinculó lo

imaginario con la ideología, con el pensamiento, pero sobre todo con las acciones de los hombres: “En cuanto a lo imaginario, se limitará a reflejar los sistemas de creencias a través de los cuales los hombres se explican su hacer, lo que poco o nada tiene que ver con lo que realmente hacen y, sobre todo, con lo que verdaderamente *los* hace.” (Belinsky 2007, 24)

En este trabajo veremos la forma en que el uno abreva del otro en una red infinita de conexiones y sentidos. En la década de 1970 las reflexiones sobre lo imaginario dieron todavía un paso adelante, Castoriadis y Legoff tuvieron el acierto de considerar lo imaginario en función de lo social sin dejar de incorporar, por supuesto, lo simbólico, pero otorgándole dinamismo y poder de transformación:

Según Castoriadis, lo imaginario no es nunca mero reflejo o imagen de algo o de alguien. Se trate de lo individual o de lo social, lo imaginario es creación incesante y esencialmente indeterminada de formas, de figuras, de imágenes; y lo que denominamos *racionalidad y realidad* es, en gran parte, su consecuencia. (Belinsky 2007, 69)

Para Castoriadis, pensar es una forma de hacer; indica acción, por lo que cuando se reflexiona o se concibe algo, al mismo tiempo se está actuando. El imaginario social no nos habla sólo de creencias compartidas, sino de consecuencias en lo social, “es una instancia creadora de sentidos” (Belinsky 2007, 73) que utiliza lo simbólico, con lo cual se pasa a hechos concretos: “Castoriadis devuelve al agente colectivo su fuerza creadora” (Belinsky 2007, 76), que es el motor de la crítica y de la transformación.

Retomando la esfera de lo cinematográfico, para Metz el imaginario pertenece al espacio de los *pequeños milagros* que surgen cuando compartimos fantasías producidas por las imágenes y recreadas en él, pero que además funcionan como catalizadores de proyecciones y emociones: “se trata de esa alegría particular de recibir, desde el mundo exterior, imágenes que suelen ser internas... de verlas inscritas en un espacio físico (la pantalla), descubriendo, de este modo, algo casi realizable en ellas”. (Citado por Stam 2001, 197) Su naturaleza, entonces, tiene un doble sentido en función de lo que representa y de las posibilidades de identificación que genera a través de la imaginación, lo que en el cine se materializa mediante una serie de trucos y métodos.

Herramientas cinematográficas del imaginario social.

Edgar Morin nos explica algunas de las herramientas que utiliza el cine para configurar el imaginario social y hacerlo visible desde la pantalla. La ubicuidad de la cámara, por ejemplo, es el fundamento de la magia, de la razón y del entendimiento que se crea en los espectadores, lo mismo para el cine fantástico, como para el documental o para el cine político. A continuación, mencionaré sólo algunos de estos elementos.

La cámara, por su parte, aísla formas, transmite mensajes o crea sentimientos. A través de sus movimientos, de sus encuadres o de los planos que se sucederán uno a otro, el elemento afectivo se materializa. Enfatiza, navega e intensifica las emociones, y al *remedar* los pasos de nuestra percepción visual, crea sentidos y configura otras sensaciones que serán parte de ese mundo subjetivo construido, concibiendo eso que los teóricos llamaron: “impresión de realidad”, que no es otra cosa que la proyección de formas aparentes, que a pesar de serlo pretenden ser fieles a la realidad y son devueltas a la mirada a través de la gama infinita de movimientos de cámara que serán los que van a aportar la corporalidad, unas veces real y otras artificial: “la cámara, al movilizar al espectador, le descubre nuevos efectos de voluminosidad y de vacío que concurren en una impresión cada vez más viva de profundidad o tridimensionalidad” (Morin 2001, 127). En ese instante se conforma el “alma latente” del cine cuyo fundamento es el movimiento, que con ayuda del uso diferente del tiempo y del espacio le dará a la cámara el don de la ubicuidad: “El movimiento aportó la dimensión del tiempo: el filme se desarrolla, dura. Al mismo tiempo, las cosas en movimiento realizan el espacio que recorren y atraviesan, y sobre todo se realizan en el espacio” (Morin 2001, 61).

El movimiento en el cine ha sido motivo de profundas reflexiones filosóficas, hoy sabemos que va mucho más allá de la movilidad de la cámara y de su desarrollo tecnológico. Deleuze realizó una nueva síntesis a partir de él, que le permitió hacer el cine *realidad*, yendo mucho más allá de una mera representación: “si la imagen y el movimiento son lo mismo –dijo– la imagen no es la representación del movimiento, es *imagen-movimiento* y, por ende, el cine no es más una representación, podrá ser una creación, la creación de imagen-movimiento y la creación de imagen-tiempo” (Yoel 2004, 60). Tal concepto implica la posibilidad de gestar y propagar nuevas ideas desde la

esencia del cine con ayuda de elementos como la velocidad por mencionar alguno, por medio de la cual la cámara jugará. La lentitud genera ansiedad o soledad mientras que otro tipo de velocidad nos puede causar risa y quizá empatía, que bien nos puede llevar a la predisposición.

Los planos en detalle, el primer plano o incluso el plano americano, van a borrar lo que en apariencia no es importante o no está ligado a la acción, y cada uno de ellos, al ser ligados uno a otro, darán fluidez y continuidad a la historia. Los planos son llamados también bloques de realidad.

Todo plano de detalle es propiamente una abstracción, elimina del campo una parte más o menos grande de la escena representada. Además, el primero plano e incluso el plano americano borran deliberadamente la profundidad de campo; lo vaporoso detrás de los objetos, rostros y cuerpos aproximados, desdibuja la perspectiva. La cámara realiza, pues, una selección tanto en superficie como en profundidad con el fin de eliminar todo lo que no está significativamente ligado a la acción. (Morin 2001, 156)

El plano, a su vez, a través de sus distintas combinaciones, se va a convertir en un símbolo particular que va a ir más allá de la imagen, de forma que en la sucesión de uno, tras otro, se irá conformando un discurso en el que los planos serán la materia prima de las distintas combinaciones simbólicas.

Los objetos, los rostros, los cuerpos o los paisajes, proyectados con pretensiones de objetividad, crearán el signo, es decir: lo que representa, lo que sustituye y lo que nos transmitirá un significado universal o un código ampliamente aceptado. Los objetos se captarán desde ángulos impensados y producirán significados específicos; su tamaño, cercanía o lejanía transmitirán también un efecto determinado: “Las propias técnicas de la cámara y del montaje, los propios planos cargados de afectividad, tienden hacia el signo (fundido, encadenado, sobreimpresión) el ciclo perfecto, el desarrollo integral que va de la metamorfosis fantástica al signo gramatical” (Morin 2001, 154).

Este signo creado del objeto es el lugar donde quedará plasmado lo colectivo. La elección de un objeto tiene una intención y la artificialidad con que es plasmado un objetivo, que se vuelve colectivo cuando identifica o produce reconocimiento.

Recordemos que en el cine mudo se demostró que el silencio creaba una experiencia gracias al primer plano que nació del acercamiento de la cámara al objeto. También nos

hizo descubrir de cerca el rostro cuando lo develó como un paisaje expresivo que en ocasiones dijo mucho más que las palabras, o que incluso las negó cuando llegó el cine sonoro. Más adelante el color aportó sus matices y poco a poco se hizo necesario. Las imágenes que surgen de los diferentes tipos de planos que vemos en el cine no son por sí mismos códigos que se transmiten de forma directa: “la imagen no es la expresión de un código, es la variación de una labor de codificación: no es el depósito de un sistema, sino la generación de los sistemas”. (Barthes 1986, 154) Esos sistemas complejos son los que conforman, precisamente, los imaginarios sociales.

El cine también aportó la dimensión de la metamorfosis que surgió parte accidente, parte experimentación técnica y que dio lugar al trucaje: “Como un ‘truco arrastra a otro’, Méliès busca y encuentra nuevos procedimientos y solamente entonces utiliza la maquinaria y la prestidigitación del teatro ‘Robert-Houdin’ y de la linterna mágica. Siguiendo sus objetivos fantásticos, inventará el fundido-encadenado y el *travelling*” (Morin 2001, 55). Las imágenes, construidas con estos elementos unas veces serán un tipo de instrumentos gramaticales y en otras ocasiones instrumentos retóricos, que, dice el filósofo, finalmente se conjurarán en el montaje, que es en donde todos los recursos técnicos se unen y terminan por dar el sentido y la subjetividad a las imágenes.

Otros elementos importantes son, por ejemplo, la banda sonora o el *flash-back* que ya de entrada evocan lo que Morin llama imágenes-recuerdos. Aquellas que permitirán la simultaneidad, la reiteración, la intensidad, y por supuesto, la fluidez; lo que, sumado al movimiento, va a imprimir potencia a las cosas y a la vida que al parecer éstas tienen. Por su parte, la banda sonora implica la música, los ruidos y el sonido, que van a interactuar simultáneamente con la imagen y que van a formar parte del lenguaje cinematográfico y, por lo tanto, de las herramientas que el cine utilizará para construir o fortalecer los imaginarios sociales.

Un científico social que profundizó en los estudios sobre los imaginarios sociales es Bronislaw Baczko, quien en su texto *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, escrito en 1984, tuvo el acierto de llamar *ideas-imágenes*, a aquellas que lo van a configurar. Dichas *ideas-imágenes* surgen como una necesidad colectiva al interior de la sociedad y tienen una dinámica cultural propia. Entre sus funciones se menciona,

por ejemplo, la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico, importante porque en el tiempo colectivo se produce la cohesión entre las generaciones y la transmisión de ciertos preceptos o costumbres.

Como es obvio, a lo largo de la historia es posible ver numerosos ejemplos de cómo los Estados han pretendido apropiarse de tales imaginarios colectivos, y de no ser esto posible, han buscado censurarlos o manipularlos, tendencia que implica reducirlo a un “real deformado”, es decir, la imposición de ideologías; si bien recuerda Baczkó que la sociedad siempre ha tenido sus propias válvulas de escape. (2005, 9) Es importante mencionarlo porque las ciencias humanísticas siempre pusieron en evidencia la necesidad de las representaciones colectivas para el ejercicio del poder:

La gran mutación política de los tiempos modernos, el advenimiento del Estado-Nación, no podía ocurrir sin ciertas condiciones simbólicas, a saber, sin las representaciones que disuelven la exterioridad del fundamento del poder, que fundan al Estado sobre su propio principio y que, por consiguiente, suponen la autosuficiencia de la sociedad. (Baczkó 2005, 15)

Con ello se explica la necesidad de todo poder de monopolizar y controlar, “cuando no dirigir la costumbre de otros” (Baczkó 2005, 16); busca la forma de pasar por el imaginario colectivo o, por lo menos, intentarlo a través del poder simbólico con el fin de legitimarse. Ello sirve, nos dice el autor, para reforzar la dominación efectiva por medio de la apropiación de símbolos a los que les llamó “emblemas de poder”, que formarán parte del dispositivo social en su función de articuladores de las representaciones colectivas, o creadores de los complejos sistemas que conforman los mitos y las ideologías.

Los imaginarios sociales, por lo tanto, serán referencias al sistema simbólico y a la forma en que las sociedades se representarán a sí mismas, con lo que, por su parte, será un elemento para la configuración de la identidad. Permite también la distribución de roles sociales y la expresión de ideas comunes: el valiente, el héroe, la mujer buena, la mujer mala; referencias que el cine ayuda a construir.

El control del imaginario social, de su reproducción, de su difusión y de su manejo asegura, en distintos niveles un impacto sobre las conductas y actividades individuales y colectivas, permite canalizar las energías influir en las elecciones colectivas en situaciones cuyas salidas son tan inciertas como imprevisibles. Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico. (Baczkó 2005, 30)

II. Bajo el influjo de la ideología.

Hoy día el concepto de ideología está muy desprestigiado, más si consideramos que vivimos en una época en que se habla justo del “fin de las ideologías”. La sola palabra se considera dogmática, cerrada e incluso remite a otro momento histórico; sin embargo, es necesario examinar a grandes rasgos qué significa para no caer, precisamente, en *prejuicios ideológicos*.

Por principio, se debe de tomar en cuenta que las representaciones cambian en función de la época, del contexto, pero también de las ideologías: “el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, *alético*) es un valor de representación, no de producción (la ideología no trabaja, *refleja*)”. Barthes la llamará subjetividad *amañada* (Barthes 2006, 1) por ser a través de una serie de elementos y códigos personales con los que daremos sentido al texto.

La subjetividad es una imagen plena, con la que se supone que sobrecarga el texto, pero cuya plenitud, amañada, no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen, de manera que mi subjetividad tiene finalmente la misma generalidad de los estereotipos. La objetividad es un relleno del mismo orden: es un sistema imaginario como los otros (aunque en él el gesto castrador se señale más ferozmente), una imagen que sirve para hacerme designar ventajosamente, para darme a conocer para conocerme mal. (Barthes 1986, 7)

La lectura dogmática de la *objetividad* se realiza cuando se le imprime a la vida cotidiana y a los valores un conjunto de ideas que van a legitimar un determinado poder dominante. Ideas que pueden ser consideradas como falsas o deformadas pero que, si se adoptan, justifican posiciones.

Otros significados de la ideología que forman parte de dicha lectura son la ilusión socialmente necesaria, la unión de discurso y poder; el medio por el que los agentes sociales dan sentido a su mundo de manera consciente; el medio por el que las personas expresan en su vida sus relaciones, en determinada estructura social; o el proceso por el cual la vida social se convierte en una realidad natural (Eagleton 2005, 14). Se puede aceptar o no que hablamos de formas de simplificar el mundo a través de esquemas o estereotipos, pero en ningún momento se puede dudar que se trata de cuestiones que tienen que ver con el poder y con la forma de ejercerlo.

John B. Thompson escribió que analizar la ideología era “estudiar las formas en que el significado (o la significación) sirve para sustentar relaciones de dominio”; mientras que Foucault afirmó que el poder no estaba limitado a los ejércitos o a los parlamentos, sino que era una red de fuerza penetrante e intangible entrelazada con nuestros más ligeros gestos y nuestras manifestaciones más íntimas (Eagleton 2005, 24-27). A simple vista se puede pensar que *todo* es ideológico, y es justo ahí donde se debe poner atención, de lo contrario el término se vacía de significado. Así, uno de los aspectos importantes de entender es que una de las funciones del estudio de la ideología es denotar “las formas en que se aprehenden los procesos del poder en el ámbito de la significación” (Eagleton 2005, 32) y, entonces en esos términos, nuestro objetivo es descubrirla a través del cine.

Otro importante filósofo que trabajó con profundidad el significado del concepto de ideología en la década de 1970 fue Louis Althusser, quien fundamentó la necesidad de introducir el análisis de la relación afectiva, consciente e inconsciente con el mundo, a la discusión teórica en tanto que se “expresa un deseo, una esperanza o una nostalgia, más que la descripción de la realidad” (Eagleton 2005, 41). Lo afectivo conlleva a lo emocional que mistifica pero también distorsiona aquello en lo que creemos o que admiramos. El héroe del Western es un claro ejemplo que permite cuestionar el significado ideológico de los personajes, sobre todo si recordamos que el cine construye ideas y creencias que actúan como símbolos de un modo de vida significativo o que pretende hacerse significativo:

Las ideologías, si bien se esfuerzan por homogeneizar, rara vez, son homogéneas; suelen ser formaciones internamente complejas y diferenciadas, con conflictos entre sus diversos elementos que tienen que renegociarse y resolverse continuamente. Lo que llamamos ideología dominante es habitualmente la de un bloque social dominante, compuesto por clases y fracciones cuyos intereses no son siempre coincidentes; y estos compromisos y divisiones se reflejarán en la propia ideología. (Eagleton 2005, 71)

A lo largo de la historia, comprobamos que las ideologías se nutren de ideas e imaginarios que bien pudieron haber surgido de diferentes lugares o grupos sociales. Lo interesante y necesario es descubrir cómo lograron adquirir coherencia y hacer visibles las alianzas que surgieron a partir de ellas.

La forma en que las ideologías se han utilizado y los mecanismos mediante los cuales se aceptan en el ámbito de lo social, son diversos. Por un lado, ha servido al poder para legitimar creencias y valores, así como para excluir formas contrarias de pensamiento. Por otro, se debe decir que no todas las ideologías están necesariamente asociadas al poder dominante, además que el solo hecho de reconocer un *engaño ideológico* habla de una *pretensión emancipatoria*, como la denomina Eagleton. Este autor también nos recuerda que nadie está completamente engañado, y que las ideologías actúan en función de su contexto social, de la misma forma que la variedad de significados que tienen hace que su efecto varíe. Por ejemplo, algunas representaciones, imágenes, ideas o fragmentos de discursos, pueden ser ideológicos en un contexto pero en otros no; es útil, en dado caso, tener claro quién dice las cosas y cuál es su finalidad.

No todas las ideologías tendrían que ser negativas; en un sentido completamente imparcial se pueden entender como un proceso material de producción de ideas, creencias y valores, definición muy cercana al término cultura que no es un concepto negativo o peyorativo; si se objeta es por la *ilusión social masiva* que produce: “Una ideología dominante de éxito [...] debe sintonizar de manera significativa con deseos, necesidades y anhelos genuinos; pero éste es también su talón de Aquiles, que le obliga a reconocer *otro* respecto a sí mismo y a inscribir esta *otredad* como fuerza potencialmente dislocada en sus propias formas.” (Eagleton 2005, 71)

El problema es entonces, la distorsión. Las ideologías deben ser más que imposiciones, falsas ilusiones o transmisión de incongruencias; por el contrario, tendrían que ser capaces de sentar las bases de una identidad coherente con la realidad y, en dado caso, ayudar a explicar el mundo social y a motivar acciones que sirvan para transformarlo de forma positiva.

Mecanismos ideológicos del cine.

No es posible discutir el concepto de la ideología en el cine sin tomar en cuenta la importancia y *conveniencia* del propio género cinematográfico, en especial cuando hablamos del Western. Rick Altman (2000, 143); menciona que los géneros disfrazan los intereses y las actividades de sus autores y de los consumidores, por lo que la tarea es

descubrir y precisar qué hace la diferencia con los otros géneros: “los géneros equilibran a los espectadores con la máquina ideológica, tecnológica, significativa e ideológica del cine” (Altman 2000, 35). Con estas palabras da por hecho que hay una intención más allá de los contenidos, de la trama y de los paisajes. “Los géneros parten del uso simbólico de las imágenes, sonidos y situaciones clave”, dijo Balázs (1948, 49) desde que empezó a teorizar sobre cine. Años después se afirmó que provocaban adormecimiento ideológico de la misma forma que lo hacían las canciones de cuna con los niños.

El uso ideológico del arte ha estado patente la mayor parte del tiempo, Eric Bentley disertó sobre ello al referirse a la propaganda en la literatura; se supondría que la literatura no debería tener intenciones ideológicas, por lo menos en un sentido negativo, sin embargo, sabemos que todo arte puede ser propaganda. Es innegable que los creadores buscan persuadir y el delgado hilo que separa la persuasión de la propaganda se hace visible en la diferencia que hay entre sugerir o seducir, muy distante de impeler por la fuerza. (Bentley 1985, 112) Para otros autores con una tendencia tal vez más radical, el cine industrial reproduce, aun de forma ambigua, la ideología dominante a través del todo el proceso de producción. (Stam 2001, 170). Lo contrario a ello es el cine crítico que invita a la reflexión.

El mensaje ideológico no puede negarse y el significado depende tanto de la estructura, como del contexto, la historia y los contenidos, “la ideología está indudablemente relacionada con la estructura y la dinámica de un texto, sin duda nace de una cierta disposición de los elementos, de ciertas formas de representación, de la elección de ciertas líneas narrativas, del uso de ciertos estilos de comunicación.” (Barthes 1986, 266)

Si pensamos en términos estructurales, vemos que la esencia de la ideología la encontramos también en los discursos hegemónicos difundidos a través del poderoso monopolio de la producción, distribución y exhibición, mediante el cual se ha difundido una visión de la historia a todo el mundo: La politización de la estética, como la llama Robert Stam.

Como ya se ha mencionado, el género por sí mismo tiene un mensaje propiamente ideológico, o bien, como lo llaman algunos autores: letárgico. Tanto Barthes, como

Theodor Adorno se refirieron a los textos populares como aquellos que adormecen al público; la razón, se dijo, es que *hacen la lectura* en su lugar. No dan paso a la crítica, a la reflexión o a la interpretación, sino que hay una serie de situaciones clave que se dan por sentadas y poco a poco se aceptan y se arraigan sin cuestionarlas cultural y socialmente.

El hecho de que en el Western “los malos” sean los indios o los mexicanos responde a la necesidad de que alguien “tenía que serlo”. El problema es que las imágenes tienen un uso simbólico con muchas más repercusiones de las que podemos imaginar. Nada es inocente; existe una realidad subjetiva construida por el director que depende fundamentalmente de la mirada que se plasma con aparente objetividad y con una intención: “El emisor y el receptor nos conducen a los modos de producción y a las formas de consumo del filme [...] estas figuras, aun actuando fuera del filme, sobre el terreno afectivo de la acción que representan el escenario o la sala, en ciertos aspectos se traspasan y se proponen en el interior del texto”. En esta cita, Casetti nos habla de una relación dialéctica entre la sociedad que se produce entre el filme y la propia película de género poseedora de ciertas convenciones (Casetti y Di Chio 1991, 224), pero que se apoya de los elementos que utiliza el lenguaje del filme para dar énfasis a ciertos discursos que bien pueden ser ideológicos: música, ruidos, iluminación, etc., motivo por el cual Metz llamó a las películas lugares de mezcla, que sabemos, siempre van en una dirección y contienen lo que Casetti llamó el *latido de la realidad*.

Balazs hizo una interesante descripción de una escena del *Acorazado Potemkin* (S. Eisenstein 1925), en donde el director ejemplifica el uso ideológico del montaje:

Cuando el acorazado *Potemkin* marcha a todo vapor hacia su última batalla, vemos ruedas y ejes de sus máquinas en grandes primeros planos, montados con otros primeros planos de rostros de los marineros. En esta alternancia y repetición se hace visible el propósito del director de crear paralelismos. Los paralelos visuales provocan asociaciones interiores y los rostros exaltados, decididos coléricos de los marineros, colorean las fisionomías de las ruedas y los ejes. Luchan juntos en una batalla común. La expresión de una pasión casi humana se percibe en las fisionomías de las rugientes máquinas del barco, que están al límite de su número de revoluciones y el movimiento de los engranajes se transforma en el gesto de la << camarada máquina >>. (Balázs 1948, 92)

El paralelismo habla de una relación antagónica que remarca identidades que se contraponen. El objetivo es sacar chispas en el pensamiento por medio de las imágenes. En cada uno de los elementos que componen el lenguaje cinematográfico, se ve plasmada la ideología.

El que unas cosas se muestren y otras no, el punto de vista y las referencias, llevan consigo una ideología de fondo. La cara, por ejemplo, se ha considerado el espejo del alma, por lo que filmarla en primer plano y con ayuda de la dramaturgia, puede expresar una serie de valores con ayuda de la comunicación gestual y corporal. La expresión de los ojos nos puede persuadir y hacer empáticos hacia ciertos personajes en determinadas situaciones y, por lo tanto, generar ciertas lecturas. Así es como se crean los héroes; de ahí la admiración que pueden generar.

La encarnación del espíritu del héroe o de la heroína es la belleza, que expresa exactamente la ideología y la añoranza de aquellos pueblos y clases que se extasían con ella. Debemos aprender a “leer” la belleza como cualquier otra expresión del rostro. Las bellezas que les admiran delatan mejor los deseos políticos de ciertos estratos que el mismo programa político. Un análisis científico del *sex-appeal* enriquecía en gran medida el conocimiento psicológico de la sociedad y de sus ideologías. (Balázs 1948, 235)

Cada época y cada contexto admirará determinado tipo de héroe, o aspirará a alguna forma especial de belleza, tendrá horizontes discursivos, culturales e ideológicos específicos, y la industria capitalista siempre buscará obtener el máximo beneficio de ello; a veces complacerá a las masas, nos dice Morin, pero sin abandonar sus intereses y, sobre todo, fomentando aquello que le beneficie.

No hay que olvidar, desde luego, las corrientes *subversivas* que atraviesan el cine convencional. De ello hablaron Jean-Louis Comolli y Jean Narboni en 1969 en su artículo “Cine / Ideología / Crítica” en la revista *Cahiers du Cinema*. Es posible encontrarlas en los huecos y fisuras de cine, que son un respiro, pero también una vía de escape a los discursos ideológicos dirigidos. (Stam 2001, 170) Otra vía es la autorreflexión y el criterio mediante el cual se construye el punto de vista, que a fin de cuentas será el “modo concreto de captar y de comportarse, de pensar y de juzgar”. (Casetti y Di Chio 1991, 237). El cine produce conceptos, en ellos es en los que hay que poner atención. Deleuze decía que lo importante no era la idea sino la posibilidad de determinar si sería potente o no.

III. Como resultado: ¿la identidad?

El significado y la construcción de la identidad es un tema que ha permeado la historia de la humanidad, desde la filosofía se pueden encontrar rastros en la antigua Grecia desde el año 500 año A de C, cuando Parménides de Elea estudió cómo se constituía el ser desde su unicidad y su pureza. (Nebreda 2000, 151). Si nos remontamos a los orígenes de la tradición occidental, durante la consolidación del cristianismo, tenemos que uno de los elementos que definió la *unicidad* fue el monoteísmo. Las religiones politeístas fueron sojuzgadas y los dioses de otras tradiciones culturales fueron muchas veces destruidos o, por lo menos, esa fue la intención. Por ello, es casi una consecuencia obvia que las culturas indígenas y todo lo que no perteneciera a las culturas hegemónicas de Occidente se encontraran uno o varios escalones debajo de la tradición anglosajona. En este sentido la historia política de los países europeos influyó de forma directa, basta recordar las guerras y rivalidades de Francia, España o Inglaterra.¹⁹ Así, el catolicismo, que se permitió adorar numerosos santos, estaba por debajo de la Iglesia anglicana, desde su perspectiva, y entonces el *otro* se construyó no sólo como diferente, sino también como opuesto e inferior, más aún cuando se mostraba inaprehensible o desconocido.

En el siglo XVIII se pretendió explicar las identidades tipificando las razas. La antropología física nació con ese enfoque valiéndose de la descripción de rasgos observables, mediciones antropocéntricas y de clasificaciones que iban desde la explicación local hasta la continental, con lo que se llegó al enfoque evolucionista que permeó los siglos XIX y XX, e incluso hoy continúan este tipo de aseveraciones.²⁰ La forma de conceptualizar las diferencias ha cambiado; desde mediados del siglo XX se escucha hablar de etnias, que entre muchas definiciones se definen como colectivos humanos cuyas características son resultado de un proceso histórico. (Gómez García 1998) En todos los casos, tal vez sería necesario y más útil pensar en reivindicaciones, derechos o cultura, en lugar de cuestiones genéticas o excluyentes.

¹⁹ En el Capítulo II se ampliará ese tema.

²⁰ Cabe recordar el Prefacio de este trabajo que demuestra que durante toda la historia de la humanidad se ha buscado fortalecer la hegemonía racial de un grupo sobre otro.

Hoy sabemos que los seres humanos no somos únicos, sino que estamos permeados por distintas tradiciones y culturas, y que las migraciones y los distintos procesos históricos nos han obligado a reconfigurar nuestra identidad una y otra vez. “Tenemos conciencia del presente y sólo del presente” (G. Bachelard 1999, 12), lo que sucede día a día nos afecta y hace que todo el tiempo replanteemos, en cierto sentido, nuestra existencia. El problema radica en que eso implica la relación con nuestro entorno, y que la diferencia con el *otro*, presente por diversos motivos, muchas veces se ve como amenaza. El extranjero es alguien distinto y eso naturalmente genera desconfianza y hostilidad; caemos en la comparación y, dependiendo del lugar que se ocupe en la estructura social, las identidades se afirman unas veces con guerras y otras con distintas formas de sometimiento.

Los medios de comunicación contribuyen a fortalecer ideas y características de grupo o a crear modelos e imágenes ideales que devienen en estereotipos que a su vez terminan por simplificar las identidades colectivas y crear prejuicios. Es posible afirmar que las identidades se configuran de forma permanente y activa dependiendo de la estructura social en la que nos hallamos inmersos, a partir de distintos dispositivos que se usan para construirla; en el cine esto se realiza a través de la narrativa visual, de la identidad del personaje y de la forma como se conforma y sintetiza lo heterogéneo.

Hablar de identidad es referirse a lo que tienen en común los grupos sociales, lo que comparten y lo que define lo semejante de lo diferente. El problema es que en ese terreno tan movedizo, los defectos se extrapolan o se inventan, se hacen generalizaciones con fines hegemónicos y entonces se construyen tipos falsos que pasan a ser estereotipos negativos; los cuales dependen de la forma en que se dan las interacciones, lo que a su vez está subordinado a factores ideológicos, culturales políticos y económicos, entre otros: “carece de sentido concebir una identidad sustancial, cuando sólo hay conjuntos múltiples de elementos que forman síntesis, más o menos establemente organizadas, cuyo ser depende de las interacciones”. (Gómez García 1998)

El actor y el director, por su parte, establecen una relación dialéctica con el espectador: “el arte de narrar es el arte de intercambiar experiencias, esto es, el ejercicio popular de

la sabiduría práctica” dijo Walter Benjamin.²¹ En ese intercambio las tramas y las historias crean relaciones y afinidades que complementan las vidas de los individuos desde la ficción literaria o cinematográfica. Hay en ello una ética que transmite sentidos a las personas. Lo ideal sería que los vínculos e ideas sobre los cuales se conforma la identidad sirvieran para sensibilizarnos hacia el *otro* y comprenderlo, no para fortalecer identidades tribales que construyen fascismos, marginación, exclusión e intolerancia. Cada individuo, si bien es único, pertenece a muchos mundos, tradiciones y culturas que, más que oponerse se enriquecen unos a otros.

Al pensar en los intercambios es necesario recordar que todos ocupamos un lugar distinto en los procesos históricos y que, por lo tanto, tenemos por delante un largo y complejo proceso de formación. No es posible reivindicar a los grupos sociales en su componente biológico o excluyente; debe entenderse cómo se configuran las identidades en su sentido histórico, político y cultural, y ha de aceptarse el hecho de que cada quien explica su identidad de forma distinta, según sus propios parámetros, sin olvidar que las sociedades no se transforman de manera homogénea y que los cambios dependen de muchos factores.

La vida, las influencias, las apropiaciones culturales, modifican los modos en que representarnos nuestra realidad, lo cual está sujeto a la percepción que tenemos del mundo y de uno mismo: “la identidad debe comprenderse, básicamente, como el mecanismo por el cual los seres humanos se hacen la idea de la realidad y de su posición en ella que les permita sobrevivir eficazmente con unas condiciones materiales dadas” (Hernando 2002, 10). El problema es que la desigualdad de las condiciones materiales, da pie a la configuración de identidades individuales tal vez negativas, o bien, al fortalecimiento de ciertas identidades colectivas excluyentes; todo depende del lugar que se ocupe en el mundo. La antropóloga española Almudena Hernando explica cómo se legitimaron posiciones durante la explotación colonialista: “El mismo hecho de detentar el poder y los instrumentos cognitivos y materiales que permitían que la explotación se

²¹ Citado por Nebreda, 2000, p. 171.

diera en un sentido y no en otro, parecía un argumento más que convincente de la superioridad de los explotadores. (Hernando 2002, 21)

La autora nos recuerda también la importancia del individualismo como otro factor fundamental en la transformación de las identidades: al hacer patente los deseos y la diferencia respecto al otro, los grupos sociales establecieron su identidad, concretando su satisfacción y manifestando las diferencias. Los deseos dependen de la subjetividad de cada individuo, por ello es importante no sólo considerarla sino entender cómo llega a conformarse dicha identidad. Tanto la intuición como las emociones se configuran culturalmente y en ello el cine tiene mucho que decir; la tonalidad, el énfasis o desarrollo de las emociones, depende por completo de la sociedad en la que se actúa.

Como sabemos, la modernidad dio prioridad a la razón; es hasta después de la Primera Guerra Mundial que se rescata lo subjetivo en las Ciencias Sociales y que se da un viraje hacia el entendimiento de las interrelaciones y los vínculos entre las personas. Es ahí, por lo tanto, donde podemos reconstruir las características de los grupos humanos y su cultura, sin olvidar el papel de los procesos económicos, políticos y sociales que influyen en su configuración. La lógica interna de tales procesos, los intereses ocultos y las intencionalidades implícitas en la manera en que se configura la identidad son parte de un complejo proceso que debe develarse con el fin de entender lo específico de las identidades de uno y otro lado, lo cual tiene que ver no sólo con la manera en que los individuos o los grupos humanos se construyen sino también en la idea que nos formamos del *otro*:

Desde comienzos de los años 90, I. Hodder comenzó a reclamar explícitamente la utilización de una filosofía hermenéutica para la interpretación del pasado, basándose en el hecho de que “cómo pensamos sobre el pensamiento de otra gente, cómo damos significado a sus significados y cómo escribimos sus símbolos está inserto en las circunstancias históricas particulares en las que nosotros trabajamos” (Hernando 2002, 39)

El problema de la modernidad devino precisamente de la dificultad de entender a ese *otro* en sus propios términos, al observarlo desde nuestras propias necesidades hay una tendencia a desvirtuarlo; por el contrario, entender su lógica global y su forma de comprender y posicionarse en el mundo implica desentrañar sus códigos, subjetividades,

emociones, pero sobre todo la forma en que se constituyen como seres humanos, como perciben el mundo y lo estructuran.

En estos términos la identidad se entiende como un proceso en donde cada individuo se formará una idea de sí mismo, de la gente que lo rodea y de la realidad que le pertenece, así como de los vínculos que fortalecerá o ignorará respecto al mundo histórico, político y social en el que vive. (Hernando 2002, 50) La forma de hacerlo tiene que ver con la apropiación material del mundo, con el significado que le damos a lo que nos rodea, con la manera de interpretar la realidad y representarla. La mente necesita ordenar y jerarquizar su entorno para comprenderlo y explicárselo, así como representarlo según sus percepciones.

Entre los recursos para hacerlo están la apropiación y designación de símbolos que nos ayudan a aprehender el mundo, así como la creación de metáforas; ambos serán muy útiles para representar la realidad, en especial en las artes y desde luego en el cine: “Lakoff y Johnson se pronunciaban en contra de la tradición clásica al afirmar que, lejos de un recurso retórico poético, un agente del subjetivismo, las metáforas han sido esenciales como un mecanismo para crear nuevos significados y nuevas realidades en nuestras vidas”. (Hernando 2002, 55) Tales elementos son fundamentales para la construcción de las identidades colectivas porque son los que nos van a vincular con los demás, con el grupo al que pertenecemos o al que deseamos pertenecer. Ser parte de un grupo social genera seguridad y protección, lo mismo que los espacios que habitamos.

La naturaleza, el lugar en el que vivimos y nacemos, es otro factor para fortalecer la identidad, además, implica una relación emocional y compleja por la cantidad de significados que posee. La frontera de una nación es más que un espacio, es también un concepto que sintetiza muchas de las nociones mencionadas por su esencia y su vínculo con lo sensible. Para referirnos a ella deben tomarse en cuenta dos nociones el tiempo y el espacio, el modo como entendemos y percibimos la realidad nos va a llevar a actuar de determinada manera sobre ella:

En nuestra cultura, tiempo y espacio refieren los hechos que se ordenan a modelos pensables en sí mismos, como entidades distintas de la realidad que se ordena: así, el

tiempo utiliza relojes o calendarios como referencias de orden de movimiento recurrente, respecto de las cuales poner en relación hechos de la experiencia, y el espacio utiliza escalas, mapas, delimitaciones político-administrativas, etc., como referencia de orden. (Hernando 2002, 66)

Nos relacionamos con la realidad a través de sus representaciones, “basta añadir o retirar algún signo de representación para readaptar nuestra sensación de orientación”, dice Hernando. El cine puede hacer justo eso, (des)orientarnos espacialmente, ordenar nuestras referencias y formarnos ciertas imágenes mentales de las cosas.

Otra cuestión importante a considerar en cuanto al espacio es que conforme las sociedades se complejizan, a la par de los procesos históricos, los espacios se vuelven conceptos. La historia de la frontera es un claro ejemplo de ello. En el siglo XIX, después de la guerra con Texas, los mexicanos que ahí habitaban se enfrentaron contra los anglosajones y su afán expansionista; entonces, el territorio, el espacio, el paisaje se transformaron en identidad, permeados de sentido y significado por el contenido emocional.

A partir de ese momento se comenzaron a crear una serie de mitos tanto de uno como del otro lado: *Remember the Alamo*, el corrido de Gregorio Cortés,²² entre otros. Los mitos son representaciones imaginarias necesarias para explicar y justificar ciertas acciones o sucesos que carecen de lógica:

Los mitos ayudan a un grupo humano a evitar la frustración y el desamparo, la desorientación profunda que provocaría la percepción de un mundo desordenado, sin lógica (porque no se ha descifrado), pero poderoso y brutal. En resumen, el mito es la forma en que los grupos humanos conjuran su angustia hacia lo desconocido a través de la creación social de una realidad basada en parámetros de tiempo y espacio representados metonímicamente. (Hernando 2002, 89)

Esta definición es importante porque el Western en el cine se construye para responder en parte a la necesidad de crear el mito fundador de la identidad estadounidense. Aprender la realidad, entenderla, formarnos una idea de quiénes somos a partir de ella, implica hacer uso de muchas estrategias que orienten y legitimen el mundo que habitamos.

²² Más adelante se abundará sobre ellos.

De cómo fue que la pantalla cinematográfica irrumpió la identidad.

Pensar en cómo el cine influye en la configuración de la identidad implica considerar una serie de relaciones complejas que abarcan distintos ámbitos: el que se refiere propiamente a los mecanismos del lenguaje cinematográfico; el que tiene que ver con la forma en que lo cinematográfico actúa en el espectador, en lo individual y el que se refiere a la construcción de las identidades colectivas.

En primera instancia cabe considerar algunos elementos que el lenguaje cinematográfico utiliza en la narración y que van a ser los que harán que quien asiste a una sala de cine se vea a sí mismo, se reconozca en lo que tiene frente a sí y se active esa: “capacidad del espectador para identificarse con el sujeto de la visión, con el ojo de la cámara que ha visto antes que él”, decía Metz (Stam 2001, 64). En ello influye, desde luego, el director y su punto de vista, las representaciones, los códigos utilizados y la intencionalidad; así como la misma película y la identidad genérica que transmite mensajes codificados a los espectadores.

Ya se ha mencionado que los géneros tienen una historicidad que actúa de acuerdo a la época. Un ejemplo que recuerda Robert Altman, es cuando en los años veinte la mayoría de las películas se consideraban melodramas o comedias, mientras que en los cuarentas se emplearon designaciones más elaboradas o complejas como: comedia-juvenil, melodrama histórico, entre otros. Ello va directamente relacionado con la evolución del cine y con las determinantes sociales. Más adelante, en los años sesenta apareció el *road movie*, en donde muchas veces el viaje por carretera se conectaba con el viaje interno del individuo, introspección que en la mitología puede relacionarse con el viaje iniciático del héroe; estos elementos en múltiples ocasiones están en función de las crisis y de las transformaciones sociales del momento, de tal modo que el énfasis debemos hacerlo en el tipo de mensajes transmitidos, en la forma en que se codifican y se produce, por tanto, la identificación.

El “mensaje cinematográfico total” pone en juego cinco grandes niveles de codificación, de los que cada uno es una especie de articulación: la percepción en la medida en que constituye ya un sistema de inteligibilidad adquirido, y variable según las culturas; el reconocimiento y la identificación de los objetivos visuales y sonoros que aparecen en la pantalla; el conjunto de “simbolismos” y connotaciones de diverso orden que se da a los objetos (o a la relación de objetos) fuera de los filmes, es decir en la cultura; el conjunto

de sistemas propiamente cinematográficos que vienen a organizar en un discurso de tipo específico los diversos elementos dados al espectador por las cuatro instancias precedentes (y que constituyen en un sentido estricto el “lenguaje cinematográfico”). (Barthes 1986, 184)

Para Francesco Casetti, el mensaje cinematográfico y la manera en que llega a las personas involucra el propio comunicar del texto, que va mucho más allá de un simple intercambio. Esto se presenta mediante asociaciones de segmentos en donde una imagen lleva a otra: “entran en juego nexos de *identidad* (una imagen retoma lo representado en la otra), de *transitividad* (una imagen completa lo representado por la otra) y de *proximidad* (una imagen presenta algo que está al lado de lo representado por la otra)” (Casetti y Di Chio 1991, 109) Los elementos se reconocen al conectarse unos con otros para llegar a formar ideas comprensibles que serán construidas a partir de todo lo que se integra en la pantalla. Unas veces se utilizarán paralelismos, otras contradicciones y algunas más metáforas, fundadas en elementos y símbolos que son parte de la identidad, de la cultura, de los imaginarios y de las ideologías.

Morin nos recuerda que el sentimiento de alteridad-identidad es claramente perceptible a través de la reacción del espectador cuando se reconoce en la pantalla; dichas reacciones pueden ser: enojo, sorpresa, risa, admiración, vergüenza, ironía, orgullo, molestia o extrañeza. Deleuze también se refiere a ello, aunque desde otro punto de vista, cuando habla de la *indiscernibilidad* de lo imaginario y de lo real que tienen las imágenes, y que en ocasiones, como consecuencia, produce un intercambio de roles entre la imagen y el espectador: “Es como si una imagen en espejo, una foto, una postal, se animaran, se independizaran y pasaran a lo actual, con el riesgo de que la imagen actual retorne al espejo, retome su lugar en la postal o en la foto, según el doble movimiento de liberación y captura” (Yoel 2004, 106).

Bela Balazs (1948, 21) habló de lo mismo en la década de 1940 cuando hizo la diferenciación entre el reconocimiento y la comprensión en la pantalla. El primero estaba relacionado con la capacidad de ligar lo que se veía en el cuadro, mientras que la comprensión se refería a la integración de los elementos identificados con el mundo representado y sus motivos. Las asociaciones bien pueden ser por identificación, analogía, metáfora o contraste, entre otros; lo que se realiza a través del montaje y

mediante el uso, por ejemplo, de paralelismos, así como de una serie de estrategias narrativas: “la metáfora no es más que la explotación de una identidad, o sea, una tautología (los dientes son los dientes), que se ha limitado a deslizarse, a cambiar de punto de apoyo (de contexto). (Barthes 1986, 143). De tal modo, el universo cinematográfico va a adquirir sentido, lo mismo que los símbolos y los códigos inscritos en el mundo construido.

El segundo aspecto que se mencionó es el modo en que el cine actúa en la conformación de la identidad individual. Como ya se ha dicho, hay una serie de elementos que configuran el dispositivo cinematográfico y que influyen en el espectador: el género, la estructura, el reconocimiento, etc.

Para empezar, se puede mencionar el sugestivo ejemplo que dio Eric Bentley al referirse a la forma en que la comedia construye o destruye identidades.

La comedia ha hecho clásico el tema del error de identidades. Y si estar equivocados con respecto a algo es un fenómeno pasivo, no deja de tener su contrario activo. No sólo estamos equivocados nosotros, sino que inducimos en el error a los demás hombres. Al engañarnos a nosotros mismos, engañamos a nuestros conocidos. El arte de la comedia, entonces, es un arte desengañador, que nos ayuda a emanciparnos de errores, que desenmascara; un arte si se quiere, de desenredo, o de “desatadura” (Bentley 1985, 286)

Los contrarios evidencian, y la broma y el humor dicen lo que de otra forma no se podría decir: Freud desarrolló ampliamente este punto en su *libro El chiste y su relación con el inconsciente*. La broma ayuda a elaborar conceptos que serán aceptados por el espectador.

La identidad, entonces, surge de estas asignaciones relacionadas con aspectos como el género, la raza, la preferencia sexual, la religión, la ideología, la generación, los roles, entre otros. (Stam 2001, 270)

Igual que la matemática se estructura alrededor de nada —el cero— y cierta música polirítmica africana se estructura precisamente en torno al compás que no se oye, la vida psíquica se estructura en torno a un objeto de deseo que se cree en posesión del Otro, una compensación por el vacío en el centro del ser, la carencia irreductible que impide que la subjetividad alcance una identidad plena. (Aumont 1996, 290)

El problema es cuando nos centramos en el *tipo*, en el personaje como rol, más que en el personaje como persona, dice Casetti. Centrarse en el *tipo* implica hacer a un lado los

matices de su personalidad poniendo en relieve los géneros de gestos que asume, más que el abanico de sus comportamientos o el tipo de acciones que lleva a cabo. (Casetti y Di Chio 1991, 179)

Todo ello abreva para la construcción de estereotipos, clichés y manipulación de identidades. Ya se nos dijo que el espectador es relacional y que las comunidades se identifican en función de su proximidad o de su enemigo común, “las posiciones del espectador son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo y en lo político, y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican”. (Stam 2001, 271) En estos términos se construyen las identidades colectivas y adquieren trascendencia los discursos genéricos, configurados por la identidad del hablante y del espectador: “los estudios de Hollywood no son entidades aisladas con un discurso uniforme. Por el contrario, los estudios hablan con múltiples voces”. (Altman 2000, 146)

En los géneros la identidad cultural se construye socialmente. Se trata un espectáculo institucionalizado y así es como debe analizarse. En este terreno los clichés y los estereotipos, que es como muchas veces se construye al *otro*, son aspectos que no deben pasarse por alto, ya que es ahí donde los individuos y los grupos sociales se reconocen.

CAPÍTULO II. Miradas en torno a la frontera entre México y Estados Unidos.

Pero ¿Qué es el Mediterráneo? Mil cosas a la vez. No un paisaje sino innumerables paisajes. No un mar sino una sucesión de mares. No una civilización, sino civilizaciones amontonadas unas sobre otras.

Fernand Braudel, El Mediterráneo

2.1 La Frontera norte más allá del espacio geográfico.

Pensar en el término *frontera* nos remite a la obra de Fernand Braudel, *El Mediterráneo*, donde se refirió a la posibilidad que proporciona un espacio geográfico para sumergirnos en infinidad de mundos, modos de vida y trashumancias. Nombrarla ofrece significados distintos que dependen del punto de vista y de la intención con la que se observe. Es un límite, un destino o una huida. Todo depende de quién la cruce y de cómo se realice la travesía. En *El Mediterráneo*, Braudel nos recuerda un proverbio griego: “El que cruza el cabo Maleo abandona su patria”. El cabo Maleo es el sur del Peloponeso, la puerta a Occidente, “el último hito antes del espacio sin límites del oeste” (Braudel 1989, 47).

Como ya se explicó, en este trabajo, la historia, el cine y algunos conceptos de las ciencias sociales nos permiten reflexionar y analizar una problemática compartida entre México y Estados Unidos: la que surge a través de la frontera. Sobre estos campos de conocimiento, se sostendrá el andamiaje a partir del cual se busca desentrañar y entender algunos de los elementos y continuidades que subyacen en las representaciones cinematográficas de la línea fronteriza.

La frontera de la que aquí se habla ha sido históricamente similar al cabo Maleo mencionado por Braudel: una puerta, un dique o, actualmente, el encuentro con la muerte; pero también un espacio cuya propia historicidad nos da la pauta para comprenderla de manera compleja y desde los sentidos, imaginarios, estereotipos y significados que nos legó y que aún hoy se siguen construyendo y reconstruyendo. De tal forma, muchos de los miedos, esperanzas, valores culturales o normas sociales que se vislumbran a través de las películas y que hoy han sido reinterpretados, también nos

hablan de constantes que los grupos sociales han asumido. Por fortuna, hoy podemos revalorar muchas de estas continuidades con nuevas herramientas y tendencias de las Ciencias Sociales y entonces lo que hoy perdura, tiene sentido o cuando menos explicación; es claro que si los prejuicios y estereotipos permanecen y en no pocas ocasiones se han visto fortalecidos es porque han cumplido una función; de la misma manera que hoy nos confrontan y cuestionan.

Es necesario volver al texto de Frederick Jackson Turner (1893), “El significado de la frontera en la historia americana”, porque fue el parteaguas de las interpretaciones de la Historia del Oeste. A pesar de ser criticado por las nuevas generaciones que hoy nos ofrecen perspectivas más realistas del pasado a través de la corriente historiográfica conocida como el *New American West*, la referencia a Turner es imprescindible. Sus críticos son historiadores jóvenes menos comprometidos con la historiografía tradicional que se refieren a actores sociales que Turner no tomó en cuenta: las mujeres y los indios, por ejemplo; dichas ausencias produjeron una visión parcial de la historia de la frontera por ser estos elementos fundamentales para entenderla. Se ha dicho que la Historia del Oeste es una construcción desde lo masculino y desde la concepción de una sociedad patriarcal.

En el libro *Does the frontier experience make America exceptional?*, el editor, Richard W Etulain, compiló en 1999 una serie de ensayos e interpretaciones acerca de la frontera y del Oeste, que toma a Turner como el punto de partida de esas perspectivas por la importancia que tuvo. No hay que olvidar que sus argumentos de por qué la frontera hizo excepcional la historia americana permearon el imaginario colectivo estadounidense e incluso fueron tomadas en un sentido ideológico, aun cuando podemos encontrar explicaciones históricas siglos atrás.

Lo primero que quiso desentrañar Turner fueron los factores que conformaron una identidad que distinguió a los estadounidenses del resto del mundo. La cultura que emergió del Nuevo Mundo tendría, por fuerza, que ser otra que la de Europa Occidental, por lo que el *hombre nuevo* se configuraría de la identificación de elementos distintivos que se complementaron a lo largo del tiempo: en el siglo XVIII una de las respuestas fue

la necesidad de los pioneros de fortalecer un espíritu independiente e individualista para lograr sobrevivir día a día en un territorio adverso; medio siglo después Alexis de Tocqueville apuntó a la igualdad de clases como la clave del éxito de los estadounidenses, así como en el siglo XIX otros pensadores señalaron al puritanismo, a las instituciones democráticas o a la riqueza generada por la esclavitud. (Etulain 1999)

Con todo y que muchas de esas ideas fueron aceptadas y tuvieron numerosos adeptos, la declaración más exitosa fue la pronunciada por Turner en Chicago cuando era todavía un joven profesor de la Universidad de Wisconsin. Su ensayo explicaba que la identidad americana había sido el resultado del desplazamiento de las fronteras y del avance de la Costa Atlántica al Pacífico. En ese momento ni la audiencia ni los otros historiadores hicieron eco de sus ideas; a quienes gustó la declaración, fue a los periodistas. A fines de la primera década de 1900 su tesis empezó a dominar el pensamiento y las nuevas interpretaciones de la historia estadounidense, especialmente las que se referían a la frontera y al oeste. Finalmente, cuando el historiador se hallaba en la cima de su carrera y presidía la American Historical Association, empezó a ejercer influencia en los historiadores de su país; entonces, los métodos para explicar los pilares sobre los que descansaba la identidad y la interpretación de la frontera y del Oeste Americano, tomaron un nuevo rumbo.

El interés natural de Turner en torno a la frontera tiene que ver con haber nacido en 1861 en Portage, Wisconsin. Se trataba de una comunidad fronteriza dedicada a la exploración y a la búsqueda de espacios para consolidar nuevos asentamientos. Su biógrafo definió a Portage como un pueblo “bursting with optimism and cockily confident of the future” (Etulain 1999, 5) La fuerza de la frontera, decía Turner, reforzó la democracia, la autonomía, el individualismo y el capitalismo; de la misma forma que moldeó el pasado estadounidense. Aunque reconoce la labor de los exploradores, de los cazadores, de quienes construyeron el ferrocarril y de los ganaderos, los agricultores (*farmers*), desde su punto de vista, fueron las figuras centrales de la historia de la frontera, en tanto que hicieron suyo el espacio, conquistaron las tierras y se las apropiaron.

Todos estos elementos cobraron forma en el imaginario colectivo que celebró

apostadores, forajidos, aventureros, prostitutas y románticos exploradores retratados en cientos de *dime novels* (novelas baratas) que dramatizaban la vida de todos esos personajes: exploradores, vaqueros, colonos, “salvajes” y en más de una ocasión de los mexicanos que también habitaron el lejano oeste.

Más adelante, esas historias pasaron al cine y a la televisión. En este sentido, no debe dejar de mencionarse la influencia de Turner en los shows de “Buffalo Bill”²³ que fueron internacionalmente famosos a fines del siglo XIX y principios del XX, donde se mezclaron elementos como la audacia, el conflicto y la violencia en la dramatización de la narrativa del Oeste. Entre las críticas más importantes a Turner por su tesis de la frontera destacaron las inexactitudes señaladas por revisionistas como el historiador Charles Beard. Sus argumentos fueron que al poner tanto énfasis en la frontera, desestimó la importancia de las determinantes económicas como la esclavitud, el sistema de plantaciones, la industrialización o los conflictos obreros surgidos durante la época.

En 1920 uno de sus discípulos, Herbert Eugene Bolton, escribió: *Spanish Borderlands: A Chronicle of Old Florida and the Southwest*, donde difiere de su maestro y explica que para entender la historia de los Estados Unidos es necesario entender la historia de las otras naciones, por lo que abunda en la historia de la Florida a California en el periodo del Imperio español.

En 1933, el historiador Frederic Logan Paxsons realizó una revisión historiográfica titulada *A Generation of the Frontier Hypothesis: 1893-1932*, en la que demostró el poder de permanencia de tales interpretaciones sin considerar demasiado las debilidades que ya se habían aceptado.

Pese a las limitaciones, la tesis de Turner sigue llena de vitalidad y su influencia tiende a aumentar y a extenderse. En 1930, el estudio de la expansión de los Boers en África Austral empieza a hacerse sobre ciertos paralelismos con la de los pioneros norteamericanos. A partir de 1940, el concepto de frontera al modo de Turner se insinúa en los trabajos de la historia de Australia. Y no mucho después, la hipótesis de la frontera

²³ William Frederick Cody, 1845-1917. Soldado estadounidense cazador de bisontes y hombre de espectáculos.

es aplicada por Webb a todo el mundo occidental moderno.²⁴ (Turner 1960, 15)

Más adelante, Walter Prescott Webb, nacido en Texas en 1888, escribió *The Great Plains* (1931). Esta obra —que ganó popularidad después de los años sesenta— llamó la atención porque recuperó elementos hasta entonces ignorados por los historiadores: el significado del suelo, la aridez, la escasez de árboles, el medio ambiente y, en general, la construcción del paisaje. Ni Bolton ni Webb fueron especialmente críticos de Turner y de su tesis de la frontera, más bien defendieron las interpretaciones alternativas a la frontera y sugirieron que ésta no era la única fuente posible del expansionismo estadounidense.

En la década de 1970 aparecieron otro tipo de críticas, y los ataques a la tesis de Turner fueron más directos, hasta que finalmente en los noventa la teoría se declaró muerta; no obstante, tal vez por convicción o por nostalgia, hubo quien continuó considerándola aceptable. (Etulain 1999) Otras reflexiones fueron realizadas desde distintos ángulos, sin embargo, las más destacadas fueron las que pusieron énfasis en la falta de reconocimiento a las minorías étnicas y, sobre todo, como fue el caso del trabajo de la historiadora Glenda Riley, a la indiferencia hacia la participación de las mujeres en la construcción de la historia del Oeste.

En 1989, en un Congreso en Santa Fe, se habló por primera vez de la ya mencionada *New Western History*, definida en un manifiesto, hoy multicitado, como una nueva interpretación de la frontera a través de perspectivas que integren la complejidad de la región y que investiguen problemáticas de género, étnicas, de estudios de las migraciones, racismo, medio ambiente, etc., así como las determinantes económicas del pasado.

Una serie de posturas historiográficas e interpretaciones han dividido a los historiadores respecto a la Historia de la frontera y del Oeste Americano, *el New Western History* es, por tanto, considerado un tipo de historia más realista y multicultural, enfocada en la vida

²⁴ David M. Potter, *People of Plenty. Economic Abundance and the American Character*. University of Chicago Press, Chicago, 1954; W. K. Hancock, *Survey of British Commonwealth Affairs*. Oxford University Press, London, 1940; Fred Alexander, *Moving Frontiers*. University Press Melbourne, 1947; Walter Prescott Webb, *The Great Frontier*. The Riverside Press, Cambridge, Mass, 1952.

cotidiana, en la complejidad de la frontera, en los imaginarios y en las distintas perspectivas que de ahí se desprenden.

A partir de finales de la década de 1980 aparecieron en Estados Unidos una serie de libros que modificaron el debate respecto al significado de la frontera, demostraron su porosidad y sus innegables consecuencias en la cultura y en la identidad. Algunos de estos trabajos son: el escrito de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987); el de Renato Rosaldo, traducido como *Cultura y verdad: la reconfiguración del análisis social* (1991); el de D. Emily Hicks, *Border Writing* (1991) y la compilación de Calderón y Saldívar, *Criticism in the Borderlands* (1991). (Grimson 2003, 15)

En estos textos el mundo moderno y el premoderno son distintos, los grupos culturales de ambos lados se visualizan separados, mientras que en el mundo moderno hay un entrecruzamiento cultural. Un punto a tomar en cuenta es la necesidad de conservar el elemento indígena por ser a partir del cual se va a “desconstruir” al sujeto fronterizo tal como lo hace Anzaldúa. Se explica el resultado del contacto de ambos mundos, pero también las consecuencias de reforzar las fronteras, a las que desde su origen histórico se les puede considerar un espacio de conflicto, y hoy son un espacio de estigmatización. Se dio paso de lo simbólico que implican los estereotipos construidos desde la cultura de masas durante las primeras décadas del siglo XX, a la construcción de una zona de guerra a partir del fortalecimiento militar. Esta representación empezó a configurarse en el imaginario social a través de los Westerns de los primeros tiempos en donde ciertas fronteras, durante el siglo XIX, eran representadas por fuertes militares, construidos para protegerse de los indios. (Ford 1950)

Actualmente se han producido un sinnúmero de estudios sobre la *Teoría de la frontera*, donde se analiza la construcción de fronteras simbólicas e imaginarias y se hace énfasis en los diferentes tipos que existen, pero sobre todo se intenta, en términos de Jacques Derrida: deconstruir la frontera, es decir, desentrañar los procesos históricos y los límites de su configuración. Los desplazamientos se refieren a la importancia de explorarla como un flujo y un laboratorio de distinciones, pero también de resistencias y de exclusiones.

Las más recientes interpretaciones pretenden ir más allá de la perspectiva etnocéntrica mediante la cual “se miraban a sí mismos como centros empíricos y conceptuales de las fronteras del mundo”. (Grimson 2003, 17) Se trata de analizar el problema mediante el rastreo de distintas condiciones y de la exploración de nuevos límites.

Calderón y Saldivar, dos estudiosos del tema, situaron las zonas fronterizas en la cultura sudoeste de los Estados Unidos, es decir en los Estudios Chicanos: “En resumidas cuentas, las zonas fronterizas pertenecen a la cultura chicana, a la expresión propia y cultural de los chicanos. Se trata, pues, de un derecho de propiedad.” (Michelsen y Johnson 2003, 39) Ser chicano es una toma de posición, pero también implica haber nacido en determinado lugar. La elección entraña resistencia.

Casi todos los que trabajan este tópico coinciden en que la frontera mexicana tiene implicaciones de desigualdad, culturales, de género, de clase y de etnicidad. Por su parte, los estudios chicanos, que desde la década de 1960 tomaron fuerza y se visibilizaron de forma notable, han examinado la problemática con la exclusión como eje: en lo geográfico, en lo étnico y en lo teórico. El objetivo final de ese tipo de estudios es contemplar un futuro que reconozca fronteras culturales no diferenciando, sino confundiéndolas, relacionándolas y mezclándolas.

Otro término que se ha utilizado es el de “desterritorialización” de la cultura que se refiere justamente a eso, a salvar la subjetividad y la individualidad a favor del reconocimiento y de la toma de conciencia de los cruces psicológicos y lingüísticos que de por sí existen, y si las culturas se logran fundir o fusionar gradualmente con el fin de conservar cada una de las partes, resultaría mejor. (Michelsen y Johnson 2003, 27)

Un objetivo más, entonces, es replantear el lugar de la frontera mediante el cuestionamiento de los discursos tradicionales, y destacar las zonas fronterizas como espacios de una nueva producción cultural: “de un nuevo *mestizaje*” más tolerante. El límite deja de ser el político-geográfico, para abrirse a todo tipo de teorización. Se vuelve, por tanto, una herramienta conceptual, un índice cultural. Se trata de replantearla, releerla y de tomar en cuenta las múltiples identidades que transitan por ella. (Michelsen y Johnson 2003, 52)

Podemos analizar lo anterior de forma directa en el Western, pues retomar las películas desde su construcción fílmica histórica e ideológica, permite, profundizar y reinterpretar puntos de vista maniqueos, racistas e imperialistas; no es gratuito que los críticos de la frontera hablen de esquematización, de la narrativa víctima/villano, y de trayectorias étnicas y raciales. En este caso se intenta dar una perspectiva crítica y multidisciplinaria analizando algunos de los elementos representados.

Imagen: 09 Timothy H O Sullivan

2.2 La frontera como forjadora de la nacionalidad e identidad estadounidense.

En las Islas Canarias se levantaba una enorme estatua de bronce, de un caballero que señalaba, con su espada, el Oeste. En el pedestal estaba escrito: "Volveos. A mis espaldas no hay nada."

R.F. Bruton, 1001 nights.

Ya se dijo que la frontera entre México y Estados Unidos, es hoy un espacio que trasciende lo geográfico, es una frontera porosa por la cual se filtran, transitan y se mezclan culturas, imágenes, sonidos, identidades con miles de deseos y necesidades que cambian y se transforman permanentemente. En este contexto, es importante considerar el significado construido dentro de la historia de los Estados Unidos en el proceso social e histórico cotidiano.

En todo momento se deja ver cierta transversalidad que no deja nada fuera, sino que reintegra y reincorpora formas y contenidos para dar origen a otros. Otra de las razones por la cual este análisis parte del Western de la primera parte del siglo XX, es porque ahí se cimientan muchos de los estereotipos sobre los mexicanos a través de la cultura de masas que, como se mostrará, se fueron forjando desde la colonización inglesa en América y data de los conflictos entre los Imperios europeos durante las luchas entre las Iglesias católica y protestantes. La contienda y el arrebató de la riqueza americana por el expansionismo europeo primero, y más adelante el capitalismo norteamericano, hizo del continente un bien muy preciado por su riqueza económica, entre otros. Los naturales

del lugar no fueron considerados como iguales y las naciones comerciales que se establecieron tampoco lo hicieron en términos de equidad. Para fundamentar tales diferencias había que construir mitos y estereotipos, pero sobre todo que superaran el hecho mismo: “en las mentalidades, la mitología nacida de un acontecimiento a menudo prevalece sobre el acontecimiento mismo.” (Baczko 2005, 12)

Los Estados tienden a considerar que sus posesiones territoriales les corresponden por naturaleza. En el caso estadounidense, el significado de la frontera va más allá, el propio Estado construyó su identidad a partir de ella, en cierto momento histórico. Si fue forjadora de nacionalidad y justificó el expansionismo, es porque, como dijo Turner, es un lugar que se desplaza hacia el Oeste y que hay que alcanzar. Para el imaginario norteamericano esto fue México: una enorme extensión de tierra que ofrecía promesas de bonanza y fertilidad. También, forjó patria y nacionalidad: *el espíritu de la frontera* le nombraban, era áspero, audaz y móvil. Había que vencerlo como el paisaje y, sobre todo, tenía que expandirse.

Por otra parte, la fundamentación del *Destino Manifiesto* es un punto recurrente que está en el trasfondo de tales argumentos; desde ahí se pueden justificar el poder, la nacionalidad y el predestinado imperialismo estadounidense como un destino cuyos orígenes se remontan a la discriminatoria teología puritana:

En la conformación norteamericana de la doctrina del Destino Manifiesto tuvo parte principalísima el terrible peso de la tradición antiespañola; por consiguiente, cuando en las manos políticas estadounidenses se enarboló la doctrina contra nosotros, la crudeza de su aplicación reflejaba simplemente la ingente montaña de prejuicios adquiridos. (J. Ortega y Medina 1989, 11)

Prejuicios y fundamentos legitimadores que han sido transmitidos desde los diferentes medios de masas, y que a través de la ideología han persuadido y dado validez a hombres y mujeres de varias generaciones respecto a la superioridad y a la legitimidad del poder de los estadounidenses.

La construcción de la nación estadounidense tuvo sus bases en la colonización del Gran Oeste desde el siglo XVII, cuando las Trece Colonias, posesiones de Gran Bretaña, se establecieron en Norteamérica. Se puede decir que desde entonces muchos de los

rasgos de la *frontera* se fueron constituyendo como prototipo. La primera frontera fue Massachusetts, situada al borde del país indio con miras a ir siempre hacia adelante.

La ocupación de tierras salvajes hizo de ciertas cualidades militares, psicológicas y morales una necesidad. De la defensa común y de la unidad de los habitantes dependió en buena parte la consolidación de los territorios, lo mismo que de la creación de las instituciones de los pueblos. También hay que mencionar que las poblaciones fronterizas fueron consideradas por los representantes del Este como lugares indeseables: “La tentación de considerar a la frontera como campo de inversiones le parecía al clero un peligro para las «instituciones de Dios». La *frontera* era «el lado malo de la Valla»”. (Turner 1960, 67)

El significado de la *frontera* ha sido contradictorio desde sus orígenes. Por un lado, es un lugar hasta cierto punto negativo por ser el límite de todo: de la civilización, en especial, pero también es un lugar desde donde se conquistan las tierras salvajes con el fin de hacer frente a la política expansionista de un país. Ya lo dijo Calhoun, un congresista del siglo XIX: “Somos grandes y –casi me da miedo decirlo–, ¡crecemos rápidamente!”. (Turner 1960, 21)

La *frontera*, siempre en movimiento, se desplazaba, lo que implicó no sólo un desplazamiento geográfico o político-militar, como fue el caso de la guerra de Texas en 1848; sino también la línea divisoria entre la civilización y la barbarie que, por supuesto, abría paso a la expansión y promesas de mejor vida.

El Oeste era la tierra virgen donde las oportunidades se hacían realidad, donde el colono se forjaría a sí mismo como estadounidense; el lugar donde se construiría la nación en todos los aspectos: político, social y espiritual. En un primer momento, se trató de sitios aislados a los que sólo se podía llegar en carreta o caballo, mucho después, tras muchas penurias, serían unidos por el ferrocarril.

En *The Pilgrim / El Peregrino* (Chaplin 1923), se muestra justamente el límite del ferrocarril. La nación se forjaría a partir del dominio de la naturaleza y de la guerra con las diferentes etnias indias, los primeros con quienes se establecieron relaciones

comerciales y aunque tardó en reconocerse, mestizajes.²⁵

Los inmigrantes que llegaron a poblar el Gran Oeste fueron desde los pioneros que lucharon contra la naturaleza y los indios “salvajes”, hasta los hombres de negocios que compraron tierras e industrializaron la región, construyeron molinos, abrieron tiendas, juzgados, o los aventureros que simplemente despojaron de sus tierras a quienes ahí habitaban. Cabe recordar la naturalidad con que esta situación se representó en el cine, *Red river / Río rojo* (1948) de Howard Hawks, es un ejemplo. Al inicio de la película, John Wayne se apropia de un amplio territorio y mata a quien intenta quitárselo, aún si se muestran títulos de propiedad validados por la Corona española.

Estos personajes “valientes y aventurados” son interpretados por John Wayne, ya mencionado,²⁶ o Anthony Queen,²⁷ por ejemplo. La motivación de todos ellos fue casi siempre “la demanda de tierras y el amor de la libertad ofrecida por las tierras vírgenes [que] llevaba la *frontera* cada vez más hacia adelante” (Turner 1960, 35), dejando de ser ingleses, o lo que fueran. Fue el lugar dónde los inmigrantes se “americanizaron” para forjar una nueva patria que construirían desde el principio:

Mientras existe tierra libre, existe también la oportunidad de competencia, y el poder económico asegura el poder político. Pero la democracia nacida en una tierra libre, en donde se manifiestan fuertemente el individualismo y el interés personal y que se muestra intolerante ante la educación y la experiencia administrativa, y que impulsa la libertad individual más allá de los debidos límites, presenta peligros junto a las ventajas. (Turner 1960, 43)

Los Westerns de bajo presupuesto que se analizan en este trabajo resultan interesantes porque recuperan personajes secundarios: de bajo perfil con historias aparentemente simples, que precisamente por serlo dicen mucho sobre el imaginario de los estadounidenses.

El Este pone sus ojos en el Oeste como una prueba a pasar, hace esfuerzos por regular la *frontera* a través de actividades religiosas y educativas –ya se verá en *The Pilgrim / El*

²⁵ Ver: Gary B. Nash, *Pieles rojas, blancas y negras. Tres culturas en la formación de los Estados Unidos*. México, FCE, 1989.

²⁶ Otros ejemplos son: *Río Bravo* (Hawks 1950), *Río Grande* (Ford 1950).

²⁷ *The ride back* (A. H. Miner 1957).

Peregrino o en *The Ride Back / El retorno del forajido* —, a través de emigración interestatal y de sociedades organizadas. El tema de la Ley y su aplicación es todo un reto. La heterogeneidad de la *frontera*, su dispersión, su lejanía hicieron de la rudeza una necesidad que generó agudeza y curiosidad:

Esa disposición práctica es inventiva, y rápida en hallar expedientes; esa magistral captación de las cosas materiales, privada de sentido artístico pero poderosamente eficaz para conseguir grandes fines; esa incansable y nerviosa energía, ese dominante individualismo que labora para el bien y para el mal, y al mismo tiempo esa alegría vivaracha y esa exuberancia que acompañan a la libertad, esos son los rasgos de la frontera o aquellos producidos en otros sitios como consecuencia de la existencia de la frontera. (Turner 1960, 47)

Lo que el mar Mediterráneo fue para los griegos, un espacio de nuevas experiencias y aventuras, la *frontera* lo fue para Estados Unidos, dice Turner. Frontera que se expandió desde la fundación de las Trece Colonias, donde se promovió desde el principio un espíritu violento y agresivo que no se detuviera ante nada: “Y para animar a nuestras tropas que salgan o vayan a salir contra el enemigo, ésta Asamblea pagará cinco libras del tesoro público por cada cuero cabelludo de hombre enemigo muerto en esta Colonia”. (Turner 1960, 52)²⁸

El Western, por lo tanto, es lo que hay más allá; es el hombre expansivo a toda costa, que va imponiendo las leyes y construyéndolas al mismo tiempo. Los valores e ideales del Este se trasladaron al Oeste. Esto permitió generar disposiciones para reservar tierras dentro de las zonas a colonizar, establecer escuelas, universidades, etc. Como ya se mencionó, la primera *frontera* se construyó en Massachusetts en el siglo XVII y de ahí se generó el prototipo para las posteriores.

Es necesario ubicarnos en el tiempo y en la historia para entender cómo se concibió y construyó el concepto del: «Viejo Oeste». Para muchos, fue la costa del Atlántico que requirió un siglo de lucha con los indios para extenderse al interior del país. Mientras que, en otros casos, como lo escribió el presidente Theodore Roosevelt en *Winning of the West*, publicada entre 1894 y 1896, iba de la región localizada de los bosques Allegheny al Océano Pacífico. Para Roosevelt, era un espacio natural en donde hubo

²⁸ «Connecticut Records», IV, pp. 463-464.

enfrentamientos con los españoles, franceses e indios en torno a guarniciones o «marcas de frontera», como se les llamó.

En ellas permeaba una férrea disciplina militar y no podían ser abandonadas. (Ford 1950) Esta imagen nos remite a las películas de John Wayne, como *Río Grande*, por ejemplo, que se sitúa durante la segunda mitad del siglo XIX. Vista de esta forma, la frontera es una zona de guerra, que entre otras cosas, vuelve a los hombres rudos.

No se aprecia completamente la influencia de ese sistema hasta que no se llega a la cabaña de un campesino solitario en el Oeste. En tal situación, incluso un hombre procedente del Este adquiere los modales de un patán, sus hijos crecen sin educación alguna, el sábado es algo desconocido y la religión y sus obligaciones dejan de ejercer control sobre el corazón y la vida. (Turner 1960, 73)

La cita anterior se refiere al primer periodo de la vida de las colonias, cuando prevalecían la comunidad y el ideal puritano; se trataba de imponer en nuevos territorios conquistados la educación, la moralidad y la urbanidad pese a las dificultades, y si se tenían que perder era por una real necesidad y siempre con miras a recuperarse.

Escritores como el reverendo irlandés, Francis Makemie, considerado uno de los fundadores de la Iglesia Presbiteriana de los Estados Unidos, hizo declaraciones en el siglo XVIII con miras a transformar la percepción de los colonos y de sembrar la curiosidad entre ellos: “la parte mejor, más rica, y saludable de vuestro país está todavía sin habitar, más allá de las cascadas, de todos los ríos, hacia las montañas.” (Turner 1960, 83)²⁹ Todo esto llevó a la conformación de una nueva sociedad, diferente a la de los primeros colonos: una sociedad democrática, autosuficiente, primitiva y agrícola.

El desarrollo del mercado nacional hacia el interior fue otro elemento que permitió la disminución de la dependencia colonial respecto a Europa, lo que coadyuvó a plantear la cuestión del nacionalismo. Si bien en un primer momento hubo reticencia, si se sigue con detenimiento la historia de la frontera se puede comprobar que las nuevas instituciones, la democracia y algunas medidas revolucionarias provienen de la influencia del Viejo Oeste por ser un lugar donde germinaron las ideas y donde tuvo que construirse

²⁹ Makemie, *Plain and friendly persuasion*, 1705.

necesariamente la Unión Americana partiendo de ceros. Desde ahí los «pioneros» cruzaron montañas y ríos para fundar nuevos Estados, y tuvieron que gobernarse a sí mismos.

Por otra parte, el espíritu de colonización individual produjo la pérdida de control, de ahí que no era difícil que se cometieran abusos ni que se impusiera la ley del más fuerte. En *Border Patrol* (1942), Hopalong lucha contra el abuso sobre los débiles que en ese caso son los trabajadores ilegales mexicanos a los que se tiene en un estado de esclavitud.

Una región importante a diferenciar es el “Medio Oeste”, que se pobló hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX. Está formado por los estados de Ohio, Indiana, Illinois, Michigan y Wisconsin. Turner describe la sociedad del Medio Oeste como simple y poco diferenciada, donde las familias constituían una entidad autosuficiente. En esta región la libertad y la igualdad florecieron como en ningún otro lugar por la libre competencia en circunstancias más o menos similares:

[...] tanto el colono nativo como el inmigrante europeo vieron en ese movimiento libre y de competencia que se daba en la frontera la posibilidad de romper la esclavitud del orden social y de elevarse a un plano superior de existencia. El *pioneer* deseaba apasionadamente conseguir para él y para su familia un lugar favorable en medio de las grandes, libres, aunque fugaces oportunidades que se le ofrecían. (Turner 1960, 131)

Cada región tuvo una relación específica con lo que fue el significado de su propia frontera de acuerdo con su situación geográfica, histórica y política. Debido al aislamiento y a las grandes distancias entre las regiones en ciertos lugares se generaron resistencias o se enfocaron en sus aspiraciones y en sus propias necesidades. De ahí surgieron movimientos nacionalistas basados en las historias y en el desarrollo regional. Diferencias que tuvieron que reconocerse para encontrar puntos y experiencias coincidentes que les permitiera constituirse en nación.

En este contexto surge la necesidad de independizarse de Inglaterra, pero también se entiende ese impulso expansionista que ha permeado prácticamente toda la historia de los Estados Unidos: “la anexión de Texas y de la Costa del Pacífico no fue en un auténtico sentido más que la consecuencia del mismo movimiento de expansión.” (Turner 1960, 43)

Así, el Oeste debe ser entendido como algo más que una región geográfica, “una forma de sociedad” (Turner 1960, 170), que creará un nuevo orden social y estatal con las ventajas y deficiencias que esto implica. El destino del *nuevo americano*, es definido por un viajero de esa primera época: “América es como un inmenso taller, sobre cuya puerta se lee en caracteres llameantes ‘Prohibido el paso como no sea para tratar de negocios” (Turner 1960, 175).³⁰

Por estas razones el tema del ejercicio de la ley y de la construcción de la legalidad a partir de su falta fue fundamental. Era necesario mantener el orden en un espacio construido día a día social e históricamente, aunque fuera de forma más fáctica que institucional, de ahí que carácter personal de la ley fuese comprensible en tales condiciones: “un crimen era más una ofensa contra la víctima que una violación de la ley del país [...] si había que actuar, lo mejor era hacerlo del modo más rudo, inmediato y efectivo”. (Turner 1960, 176) Este método, directo y eficaz, no toleraba demasiado las formas complejas del Este; prefería elegir a un hombre del pueblo que se hubiera ganado el respeto de la comunidad a las elaboradas instituciones gubernamentales de los habitantes del Este, “el premio era para el más astuto o para el más fuerte” (Turner 1960, 224):

Para la nueva democracia del Oeste, los cargos públicos constituían una oportunidad para ejercitar los derechos naturales como ciudadano de la comunidad, en pie de igualdad. La rotación de los cargos públicos servía no sólo para permitir al hombre que obtenía éxito castigar a sus enemigos y recompensar a sus amigos, sino que también proporcionaba un entrenamiento práctico en la conducta efectiva de los asuntos públicos, cosa a la que todo americano pretendía tener derecho por el solo hecho de haber nacido. (Turner 1960, 220)

Toda esta situación se fundamentó en el *Destino Manifiesto* y en el idealismo de estos hombres y mujeres que se lanzaron hacia adelante dejando atrás los rancios y caducos preceptos europeos. En el Oeste prevalecería el ideal de igualdad, entre ellos, los migrantes europeos. Sin embargo, los indios, los españoles, los negros y los mexicanos no formaban parte de esta sociedad. Incluso el ideal de prosperidad del individuo, subordinó los derechos y obligaciones de la nación al “desarrollo” del país y a que los habitantes de este Nuevo mundo continuaran su carrera ascendente con la menor

³⁰ Andrew Jackson.

interferencia posible. (Turner 1960, 226)

La democracia estadounidense fue el resultado de dichas condiciones, al igual que el ideal de libertad que proporcionó al individuo la oportunidad de mejorar su vida dentro de ciertas circunstancias de movilidad social y espacial; los principios y las formas de actuar fueron parte de su construcción como sujetos históricos y sociales. Lo mismo que sus experiencias, su capacidad de resolución y el manejo de ciertas situaciones.

El paradigma de conquista permeó el pensamiento de los primeros colonos, utilizado como baluarte para futuras generaciones y reproducido en el imaginario y en la cultura popular de los estadounidenses. El *pioneer*, como es nombrado, “creía en la sencillez, en la frugalidad y en el Gobierno del pueblo”. (Turner 1960, 226) Ésta democracia es descrita como su religión. La regulación de la ley, por lo tanto, partía del individualismo.

Los prejuicios entre los propios inmigrantes, dependiendo del lugar de Europa de donde provenían, acentuaron las diferencias de clase, por lo que la democracia se vio perturbada; sin embargo todos tenían la idea de que América era la tierra de la libertad y de las oportunidades y así se construyó la nación y lo que se llegó a llamar el: *tipo americano*: “un tipo por el cual [se] lucharía contra aquellos que lo desafiaran con las armas y por el cual [se] haría sacrificios en tiempo de guerra, incluso el sacrificio temporal de la libertad individual y de la vida, para que tal libertad no se perdiera para siempre.” (Turner 1960, 294)

Este tipo se reprodujo en innumerables *Westerns*: en *Rio Grande*, dirigida por John Ford, John Wayne, el protagonista, deja a su familia 15 años con el solo mandato de ir a defender la frontera sur de los indios. No ve crecer a su hijo, con el que se reencuentra cuando éste es un soldado de la Unión Americana y llega al fuerte bajo sus órdenes; a su esposa tampoco la vuelve a ver, sin embargo, no hay ningún reproche porque su deber es sacrificarse por la patria que se construye día a día.

2.3 El Destino Manifiesto: piedra fundacional y legitimadora del modo de ser estadounidense

El río Grande había sido providencialmente designado por la mano de los cielos como frontera entre dos grandes naciones que perseguían objetivos distintos.

Albert K, Weinberg³¹

Es imposible hacer un análisis de la representación de la frontera mexicana en el Western sin entender el origen histórico y teológico del *Destino Manifiesto*. Ahí, justamente, se encuentran los fundamentos ideológicos y espirituales de numerosos elementos que configuran el imaginario social de los estadounidenses y su identidad. Su rivalidad con los españoles se remonta a las rencillas entre Inglaterra y España surgidas en el siglo XVI. Desde su particular punto de vista, el mestizaje se hizo a partir de lo peor de los españoles y los indios, cuyo resultado fueron los mexicanos.

Las empresas coloniales inglesa y española en América en realidad no fueron muy distintas entre sí; incluso, se puede decir que su desarrollo fue paralelo. La diferencia residió más bien en las tareas y en las formas de adoctrinamiento. El ideal norteamericano data de las primeras colonias, definido por Ortega y Medina (1989) como una época de episodios sangrientos y contradictorios: “Los Estados Unidos no descendieron directamente del Edén” aunque en 1583 se aseguraba que “todas las acciones o decisiones humanas eran la resultante natural del misterioso y, no obstante, evidente *calling* o llamado con el que Dios, el anglicano por supuesto, favorecía a sus elegidos”. (J. Ortega y Medina 1989, 13)

Los ingleses argüían que tenían derecho a tomar todo tipo de represalias contra los indios por razones de seguridad. El uso de la guerra era totalmente legítimo, lo mismo que resistir violencia con violencia. También consideraban legal, tras conquistar a los indios,

³¹ Albert K. Weinberg, *Manifest Destiny. A Study of Nationalist Expansion in America History*, The Johns Hopkins Press, Boston, 1935, p. 57. Citado en: (J. Ortega y Medina 1989, 29)

apropiarse de sus tierras.

Las expediciones coloniales eran patrocinadas por comerciantes ricos, empresarios, entre otros, que hacían aportaciones en metal o en especie, (barcos, armamento, etc.), por lo que la colonización se formalizaba como una empresa o asociación de accionistas autorizada por el Estado, que era quien nombraba al gobernador y a los demás funcionarios. Los llamados *aventureros* (en realidad, inversionistas) recibían más adelante los dividendos que les correspondían, sin olvidar que les estaba permitida la piratería, que constituía una especie de seguro contra las pérdidas económicas o, cuando menos, contrarrestar los riesgos. Para ello estaban los galeones españoles cargados de riquezas por todo el mar abierto; J. Ortega y Medina (1989, 53) cita al historiador inglés D.B. Quinn:

Puesto que el costo de equipar una expedición y suministrar medios de vida a una colonia no podía ser inmediatamente reembolsado mediante el beneficio comercial obtenido en Norteamérica, fue necesario encontrar un objetivo que procurase rápidamente a los inversionistas una recuperación. Éste se encontró en la piratería.³²

Por otro, tanto para los ingleses, como para los indios pieles roja, el comercio era muy importante y estaban dispuestos a ser recíprocos siempre y cuando las circunstancias lo permitieran.³³ El medio de persuadir de los ingleses fue, desde luego, la guerra, pero también lo hicieron a través del comercio. “Los ingleses pueden muy bien comprar las perlas de la tierra y vender las perlas del cielo.”³⁴ La colonización inglesa no fue diferente de la española; en ambos casos se “vendía” un beneficio espiritual-material. Las colonias inglesas se arraigaron en América hasta el siglo XVII, cuando hicieron del tabaco el producto de exportación por excelencia, pues era de fácil obtención y muy demandado en Europa. Este hecho se dio en Virginia, mientras que en Nueva Inglaterra sucedió lo

³² David B. Quinn, *Raleigh and the British Empire*, Hoddler & Stoughton Limited, London, 1947, p. 63. (J. Ortega y Medina 1989, 54)

³³ “Me esforzare —escribe Peckham— en demostrar, y espero lograrlo con toda seguridad gracias a la asistencia divina, dado que mis conocimientos y habilidades son simples, que el viaje últimamente emprendido con objeto de comerciar, traficar y colonizar a América [el de Humphrey Gilbert] es una actividad que no solo promueve el incremento legal de las posesiones de Su Majestad, sino que también ha de resultar beneficioso para todo el reino en general y en particular para los inversionistas. Y así mismo benéfica para los salvajes, además de que se trata de un asunto que puede lograrse sin mayores peligros ni dificultades”. Citado por Ortega y Medina. (J. Ortega y Medina 1989, 18-19)

³⁴ *Declaración de Virginia* (1610). (J. Ortega y Medina 1989, 19)

mismo con las pieles.

Es importante mencionar tales condiciones geográficas y económicas porque están entre los elementos que dieron legitimidad ideológica al *Destino Manifiesto*. Tampoco se puede pasar por alto la cuestión religiosa que tiene sus antecedentes en el siglo XVI, en el conflicto entre la contrarreforma española y la moderna reforma anglicana. Los norteamericanos recuperaron muchos de estos elementos conflictivos al construir una doctrina que justificaba su poder, su superioridad y su predestinado imperialismo. La herencia histórico-religiosa pasó casi íntegra a las colonias americanas:

Con la independencia los colonos secularizarán al máximo la doctrina, que acabará siendo lo que conocemos como destino patente o evidente (*manifest*); es decir, un destino preordinado como correspondía a la vieja teología puritana, tan discriminatoria, que estableció la tajante división entre hombres (*también razas y naciones*) *elegidos* y hombre *réprobos*. (J. Ortega y Medina 1989, 10)

En este universo los católicos hispanoamericanos se cuentan entre los seres réprobos. Con todo y que la empresa inglesa tuvo tintes ciertamente espirituales, la luz no podía ser dada por Dios, con facilidad, a cualquiera, afirma un inglés del siglo XVI: “Dios no ha querido que una gracia tan abundante como lo es la luz de Su palabra y conocimiento sea revelada a aquellos infieles antes del tiempo acordado para ello”. (J. Ortega y Medina 1989, 15) No sabemos cuándo sería exactamente el tiempo acordado pero la llegada de los ingleses al Nuevo Continente, era desde esta perspectiva, el primer paso hacia el reconocimiento del Dios verdadero, lo que significó también “la derrota de Satanás”. Los ingleses afirmaban haber recibido “recibido un misterioso mensaje, o mejor encargo, exteriorizado en la idea de un destino evidente, patente, ineluctable; es decir un destino manifiesto”. (J. Ortega y Medina 1989, 29)

Tales argumentos no sólo fueron usados contra indios, españoles o hispanos, sino también contra los franceses. La apropiación de los territorios estuvo en la cima de los deseos de los Imperios europeos. No puede decirse que Francia fuera una amenaza real, pues sus guerras internas y pugnas contra España, su rival histórico, mantuvieron a ese país fuera de la jugada. Bajo esta lógica, Francia tampoco era favorecida por Dios.

Sobre la relación con los indios hay que decir que aun cuando los primeros colonos

dependieron de ellos para su alimentación, más tarde fueron acusados de haraganería de la misma forma que se hizo con los irlandeses para justificar la violencia por parte de Inglaterra. Las mujeres pieles roja ejecutaban las labores agrícolas mientras los hombres cazaban, pescaban y defendían permanentemente a su pueblo contra las tribus enemigas. Los campesinos europeos tenían ritmos y formas de trabajo diferentes a las de los indios, lo que no quiere decir que unos fuesen mejores que los otros. Los colonos ingleses sólo entendían el trabajo desde el punto de vista del hombre protestante, el cual era ofrecido como panacea: “convivir bajo el sano yugo de la sociedad económicamente activa, competitiva y por supuesto cristiana [...] el error de los indios consistía en su dispersión social.”

Admito que los indios tienen el conocimiento de cómo obtener cierto fruto de su tierra; sin embargo, se les puede hacer ver su ignorancia, se les puede pues arrancar de ella y atraerlos hacia la civilización y el conocimiento. Y tendremos que hacerlo de modo que les hagamos entender que la décima parte de su tierra puede ser trabajada y empleada para que rinda más provecho de lo que ahora rinde el uso y beneficio de la vida humana. Creo que Dios creó la tierra a fin de que por medio del cultivo y labor se produzcan las cosas que son necesarias para la vida del hombre.³⁵

La misión, vista así, recuerda a las cruzadas, si se piensa en la aparente negativa de los indios a la cristianización o al trato con los blancos: al *puritan American way of life*, (J. Ortega y Medina 1989, 112), depositario de la libertad y el progreso, cuyo propósito más bien fue justificar y defender los intereses norteamericanos en el mundo.

En 1830 los indios cheroquis ya civilizados y participantes del *American way of life* fueron obligados a dejar sus tierras y poblados y cruzar el Misisipí ante la violenta presión de los colonos y aventureros blancos; es decir, “los hombres más groseros y sin ley que uno pueda imaginarse y como jamás se haya visto”, quienes constituían una masa humana prodigiosa y corrompida como nunca antes se había congregado en cualquier otra parte del mundo. Las autoridades de Georgia, por un lado, y, por el otro, la actitud incalificable del presidente Jackson conspirando de consuno en el criminal proyecto de expulsar a los indios, sin hacer caso de la resolución justiciera a favor de estos por parte de la Corte Suprema de Justicia (J. Marshall). El argumento del gobernador de Georgia, George M. Troup, fue que, en efecto, la posesión de la tierra se legitimaba mediante el cultivo de la misma (cosa que efectivamente realizaban extensiva e intensivamente los pieles rojas, poniendo en ello gran esfuerzo y celo); pero que en este caso la providencia divina había decretado que los cultivadores no debían ser labradores rojos cristianizados sino colonos

³⁵ Citado por J. A. Ortega y Medina. (1989, 77)

blancos cristianos.³⁶

En 1847, tras perder la guerra con Estados Unidos, México perdió también parte de sus territorios, el argumento fue muy similar. No era importante que los imperialistas estadounidenses no tuviesen claro el origen de las tesis generadas en el siglo XVI, los razonamientos se reutilizaron cada vez que las circunstancias lo requirieron: “curiosa, sino es que sospechosa coincidencia o herencia histórica” –dice Ortega y Medina.

Las características que atribuían a los indios tampoco ayudaron demasiado. Las crónicas publicadas en ultramar los describían como “gente de suyo diabólica”, perezosos, traicioneros y crueles. Adjetivos que propiciaban que nadie tuviera cargo de conciencia alguno tras quitarles sus tierras (J. Ortega y Medina 1989, 75). En especial, los norteamericanos llevaron tales prácticas y premisas teóricas a los más absolutos extremos. La predestinación se fundamentó en “el eterno decreto con que su Majestad determinó lo que quiere hacer de cada uno de los hombres: porque él no los cría a todos en la misma condición y estado; mas ordena los unos á vida eterna; los otros á perpetua condenación”.³⁷ Al secularizarse, este determinismo marcó el comienzo de la discriminación en la edad moderna y trajo, a su vez, la propagación de los problemas interreligiosos e interraciales.

El despojo de los territorios mexicanos de Texas, Nuevo México y California se operó a través de ventas obligadas a precios bajísimos, expropiaciones ilegales, asaltos a mano armada, entre otras muchas tropelías, argumentándose, además, “que los mexicanos no obtenían de tales tierras el debido rendimiento.” (J. Ortega y Medina 1989, 113) En los archivos coloniales y poscoloniales de los siglos XVII y XVIII se encuentran con frecuencia argumentos como el siguiente: “si los norteamericanos habían engañado siempre a los indios y si los mexicanos no eran mejores que los Piel roja, no veía razón por qué no seguir con aquellos el mismo procedimiento para quitarles sus tierras (1848).” (J. Ortega y Medina 1989, 81) Hacia la segunda parte del siglo XIX y principios del XX, dichos argumentos fueron sustentados teóricamente en el darwinismo social, uno de

³⁶ W. Brandon, *The American Heritage Book of Indians*, New York, Dell Publishing Co. Inc., 1961, p. 272. Citado en (J. Ortega y Medina 1989, 113)

³⁷ Calvino, *Institución religiosa* (traducción de Zipriano de Valera), Imprenta de J. López Cuesta, Madrid, 1858, 3^o XXI, p. 637. Citado en (J. Ortega y Medina 1989, 81)

cuyos principales exponentes fue Herbert Spencer. Se debe decir que no todos los estadounidenses estaban de acuerdo en asimilar a todo México; una buena parte de los Congresistas que se oponían tenían argumentos como el siguiente:

La idea de unir los destinos de esta libre y gran república a los de un país como México es sorprendente y debe llenar de alarma al espíritu de cualquier persona reflexiva... ¿En qué otro país de la tierra podemos encontrar todos los males de raza, gobierno, religión y moral? Y si es que existen otros males, seguramente también se encontrarán allí. (Vázquez de Knauth 1972, 25)

No obstante apropiarse de minas de oro y plata, tesoros prehispánicos y eclesiásticos, mano de obra barata, entre otros; resultaba un atractivo y jugoso aliciente para un pueblo industrial. Sin contar con el hecho de que así cumplían la misión regeneradora de un pueblo incivilizado. En 1847, en plena guerra, el *Daily Union*, de Washington, publicó una carta de un pennsilvanés que calificaba la guerra entre México y los Estados Unidos como: “la realización religiosa de nuestra gloriosa nacional bajo la guía de la providencia divina, para poder así civilizar, cristianizar y levantar de la anarquía y degradación a un pueblo de lo más ignorante, indolente, malvado y desgraciado.” (J. Ortega y Medina 1989, 125)

De esta manera, el hombre puritano se autoconstruyó como el elegido, con una confianza absoluta en estar destinado a ser el dueño del mundo, poder que Dios le dio *casi* personalmente:

La doctrina calvinista, al dejar totalmente desamparado al hombre frente a Dios (*sevum arbitrium*) y al hacerlo juguete, por decirlo así, del inescrutable e inmutable decreto divino (*predestinado*) permite que los nuevos hombres, la nueva clase (terratenientes, comerciantes, industriales, inversionistas, rentistas modestos, artesanos progresistas y aventureros de toda laya) se apoyen solidariamente en el fervor nacionalista que, bajo la fórmula religiosa, se transforma en un credo original y desafiante: nacionalismo anglicano-puritano. (J. Ortega y Medina 1989, 91)

Esta perspectiva permitió que el deseo de obtener riquezas fuera visto como una forma de vida válida, desprovista del sentido suntuario tan criticado en los españoles, por el solo hecho de estar al servicio de alguien que pudiera acrecentarla a beneficio de sus legítimos intereses individuales y de la nueva sociedad. La riqueza y la acumulación de bienes serían, sobre todo, *prueba de su salvación*. A ello se enfocó la vida social, el progreso y la modernidad de esos tiempos. La doctrina puritana sentó las bases de lo

que serían los Estados Unidos guiados por el *destino manifiesto* que por mandato divino le correspondía. La visión religiosa permeó así la vida social y política, al igual que las ideas de libertad, igualdad e individualismo:

En la raíz de todo puritano auténtico se halla la fuerza indomable de la futura libertad y democracia políticas. El puritanismo fue una renovación, una adaptación de la antigua moral cristiana a las nuevas exigencias burguesas: la economía tradicional fundada en la virtud cede ante la nueva economía fundada en la necesidad, la especulación y la ganancia [...] el mismo hombre puritano considerará el retroceso, el fracaso y la imperfección como estigmas que evidencian la condena. (J. Ortega y Medina 1989, 98)

La superioridad racial y nacional, fueron instrumentos del mandato divino, que fundamentó el imperialismo estadounidense y su supremacía en el mundo. El *llamado* de Dios fue el pilar en el que se sustentaron las cualidades del *modo de ser* “americano”.

Los recién nacidos Estados Unidos hicieron de la austeridad, energía, autoconfianza, frugalidad, previsión e industria puritanas los resortes impulsores e imprescindibles para la multiplicación y desarrollo de la riqueza. En la semilla puritana se contenía ya toda la futura grandeza de la democracia norteamericana; también todo su futuro, exclusivo electo y providencial *destino manifiesto*. (J. Ortega y Medina 1989, 108)

El *destino manifiesto* se adaptó a las necesidades y a los procesos históricos. Los estadounidenses consideraban tener el “derecho a la tierra incultivada o mal cultivada” lo que se atribuyó inicialmente a la incapacidad de los Pieleros rojos y de los mexicanos, terminó por aplicarse en el mundo entero. Se le puede llamar también la herencia de un *designio providencial*. En términos teóricos, estos argumentos formaron parte de la filosofía burguesa en el proceso de crecimiento político y económico de esa nación. Sirvió también como justificación para intervenir en países cuya situación lo hiciera necesario, de hecho fue una de las explicaciones en que se basó la intervención norteamericana en México. (J. Ortega y Medina 1989, 141) Otra razón fue el antihispanismo de siglos atrás.

En los primeros años de la colonización, los discursos de los expedicionarios ingleses aludían a la necesidad de arruinar el comercio español de Indias y de recristianizar a los indios evangelizados *falsamente* por los españoles. (J. Ortega y Medina 1989, 17) Se mencionaba que las pocas ocasiones en que se lograron establecer buenas relaciones entre los ingleses y los indios fue por la aversión que sentían ambos contra los españoles. Los ingleses conquistaron a los indios y se relacionaron con ellos como pueblos independientes; mientras que los españoles los hicieron súbditos de la Corona española,

si bien hay que recordar que esto protegió a los indios legalmente; mientras que el sistema inglés y, más adelante el norteamericano obstruyó las relaciones, eliminó la coparticipación y limitó el mestizaje. (J. Ortega y Medina 1989, 21)

Hay que recordar también el fracaso de los españoles para instalarse en la Florida, en contraste con lo ocurrido en el sur del continente, donde los esfuerzos fueron generalmente exitosos: “Todo parece como si Dios hubiese puesto límites fijos a la nación española, los cuales ella no debería ni podría traspasar”.³⁸ Todos estos argumentos están sustentados en fuentes coloniales que ven en la corrupción del sistema español, “perverso y depravado”, una salida y la salvación del sistema inglés. Es decir, luchar contra dicho sistema le hizo ganar por derecho propio, ser el pueblo elegido en América. Los argumentos del fraile Bartolomé de Las Casas también fueron utilizados como testimonios contra España, pues ponían al descubierto la crueldad y las extorsiones de los españoles sobre los indios. Además de desacreditar a los españoles, permitía a los estadounidenses construir el derecho de socavar el derecho español a las Indias y ponderar sus propias virtudes. (J. Ortega y Medina 1989, 48-55)

El conflicto hispano — inglés del siglo XVI significa, por tanto, desde el punto de vista anglosajón: “el enfrentamiento de la libertad inglesa contra la tiranía española; es decir, lo que en el siglo XIX norteamericano se planteará, según se dijo, como el esfuerzo pugnaz por extender el área de la libertad en las regiones tiranizadas de Hispanoamérica.” (J. Ortega y Medina 1989, 66) En todos los casos se trataba de subrayar el significado de la *misión* anglosajona contra la falsedad de la *antimisión* hispánica, contrastando la racionalidad de sistema angloamericano contra la irracionalidad del hispanoamericano.

La identidad estadounidense, se sustentó desde su origen en motivos ideológicos que construían a un norteamericano triunfador y capaz. Las historias de las grandes fortunas, los comerciantes exitosos, los banqueros triunfadores, resaltaron tales características, invisibilizando la explotación, la apropiación y el despojo de tierras. Bajo el argumento de la predestinación, el error y la falta habrían sido perder la oportunidad de lograr su

³⁸ Hayes, “Informe”, p. 3. (J. Ortega y Medina 1989, 31)

empresa.

Si se intenta explicar en términos ideológicos la materialización de un sueño, puede entenderse desde la necesidad social para orientar un discurso destinado a la acción, hasta la serie de ideas que contribuyen a legitimar un poder político dominante. En este sentido, la ideología se interesa más por la función de las ideas en la vida social que por su realidad o irrealidad (Eagleton 2005, 19-21): “El imperio británico y la republica de Estados Unidos se han construido sobre aquellos sueños.” (J. Ortega y Medina 1989, 130)

El Oeste se define, según los términos descritos, como el impulso que llevará, primero a los ingleses y después a los estadounidenses a ir más allá tanto en el sentido material como en el espiritual. El Oeste también estructura y sostiene una idea reproducida en los diferentes ámbitos de la cultura popular, de la identidad, del imaginario e incluso de la creación de instituciones. Su importancia y valor real recae en su dinamismo y en la forma en que este concepto se ha ido transformando. La palabra de Dios progresó de Este a Oeste; por lo tanto, el Evangelio, nos dicen los colonizadores del siglo XVI al XVIII, debe extenderse y propagarse a todo el mundo.

Los estereotipos derivados de este proceso histórico e ideológico, con el tiempo simplificaron y esquematizaron de forma irreflexiva lo “no inglés”, que tiene su origen en la historia colonial. La prensa, el discurso político, la literatura y el cine, desde fines del siglo XIX, han retomado argumentos que sirvieron para construir identidades, imaginarios sociales y representaciones a lo largo de la historia de los Estados Unidos de América. Todo ello nos sirve para comprender las apasionadas defensas del expansionismo y el capitalismo moderno, pero sobre todo de su lugar en la relación entre México y Estados Unidos. El sistema de creencias en el que se fundamentó el *Destino Manifiesto* y el significado de la frontera tienen que ver más con asuntos relativos al poder y su legitimación que con la preocupación por salvar almas extraviadas.

La configuración de la subjetividad en ambas partes de la frontera tiene raíces muy profundas que se desplazan de forma continua de un lado al otro y que no siempre tienen que ver con cuestiones racionales o institucionales. El régimen de lo simbólico se

conforma de diferentes modos, unas veces desde lo consciente, y otras desde lo inconsciente, y en todos los casos sus repercusiones sociales, históricas, políticas y culturales son innegables.

La frontera, por su parte, es un tema que no termina con la explicación de su origen histórico; con el fin de continuar desentrañando su significado actual es necesario entender sus muchos sentidos, ahora desde lo cinematográfico.

CAPÍTULO III- Para muestra un botón o un Western.

3.1 El Western: construcción de un género cinematográfico.

Antes de abordar la importancia y la historia del Western, es preciso recuperar su génesis entre los *géneros cinematográficos* en vista de que es ahí desde dónde se narran las historias, lo que las estructura, y lo que condiciona cómo se expresan los hechos y contenidos narrados. Jean Mitry (1978, 455) decía que tan vano e incompleto era juzgar una obra únicamente a partir de su forma, como juzgar su contenido independientemente del valor *particular* que ese contenido toma a través de una forma dada.

Los hechos no se pueden explicar sin la mediación de la *forma* y la estructura, que son los que determinan cómo se encadenan tales hechos. El género, puede ser entendido en términos de Paul Ricoeur (1995, 45) como “el mecanismo generativo para producir un discurso [...] Los mecanismos generativos, que llamamos géneros literarios, son las reglas técnicas que presiden su producción.” De la misma forma podemos referirnos a los géneros cinematográficos. El estilo, en términos de Mitry, es el modo de constituir lo que se tiene la intención de significar de acuerdo al objetivo. (Mitry 1978, 453).

Hablar de género implica también recordar, cuando menos a grandes rasgos, su origen en la literatura, como una clasificación de los diversos tipos de textos literarios y la evolución de sus formas. En el siglo IV a de C., Aristóteles propuso en la *Poética*: “tratar de la poesía en sí y de sus tipos, destacando la cualidad esencial de cada uno de éstos”. La forma en que el filósofo griego describe, categoriza y codifica explica que los géneros en el cine sean considerados una prolongación de la literatura.

Los géneros nos dicen más de la forma que del contenido; lo característico de los argumentos es la forma en que fueron pronunciadas las palabras. (Bajtín 1982). En el discurso cinematográfico, por lo tanto, los géneros son también reivindicaciones de carácter discursivo que tienen propósitos concretos en situaciones específicas. (Altman 2000, 144) No se trata de ver películas similares; la forma, el género, no asegura el éxito, sólo produce familiaridad y gusto por él. Por otra parte, tampoco es un término meramente descriptivo, sino un concepto complejo de múltiples significados cuyas

características esenciales harán verosímil la historia. Altman (2000, 35) lo sintetiza de la siguiente manera:

- El género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Otra definición de los géneros cinematográficos es la influenciada por el estructuralismo de Lévi-Strauss que retoma el mito como el agente de resolución de tensiones estructurales. El teórico de cine Thomas Schatz divide los géneros entre los que operan para restablecer el orden, como es precisamente el caso del Western o el cine negro y otros cuya función es establecer la integración social, por ejemplo, el musical, la comedia o el melodrama: “El género funciona como “ritual cultural” a fin de integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor o merced a un personaje que ejerce como mediador entre facciones rivales.” (Stam 2001, 153)

Cuando se refiere a los géneros discursivos Mijail Bajtin, nos recuerda la naturalidad y la riqueza con que los utilizamos a partir del amplio repertorio que tenemos tanto a nivel oral como escrito. Los reconocemos y nuestros interlocutores lo hacen también. Lo mismo sucede en el cine: “como quienes van a un parque de atracciones en busca de aventuras, prefieren disfrutar de sus emociones en un entorno controlado que les resulte reconocible.” (Balázs 1948, 49) Bajtin (1982, 254) los define como “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.” Los géneros acumulan formas de comprensión, transmisión y apropiación del mundo una vez que son dominados y que el destinatario los acepta y asimila: “En esta atmósfera de profunda confianza, el hablante abre sus profundidades internas” (Bajtin 1982, 288). Los géneros nos son dados, pero los aceptamos y asimilamos a través del contexto, verbal, dice Bajtin; cinematográfico, decimos nosotros. En este caso, son las imágenes, el sonido, la luz, el tema y la estructura que fusiona los elementos a través del montaje, lo que da sentido y matiza el género:

La oración no se relaciona inmediatamente y por sí misma con el contexto de la realidad extraverbal (situación, ambiente, prehistoria) y con los enunciados de otros ambientes, sino que se vincula a ellas a través de todo el contexto verbal que la rodea, es decir, a través del enunciado en su totalidad. (Bajtin 1982, 263).

Así como la oración aislada deja de tener sentido, lo mismo sucede con las imágenes, los diálogos, la música, si se les saca de su contexto genérico. Nos referimos a la idea que permanece detrás de las películas y a la imagen mental que en primera instancia queda grabada: “mitad visual, mitad conceptual.” (Altman 2000, 33)

Desde este punto de vista, podemos hablar de la necesidad de analizar cualquier filme o relato, a partir de su trama, pero sin hacer a un lado la forma en que nos es contado. Guerin (2004, 10) habla de la naturaleza del “cuento cinematográfico” como aquel que expresa pertenencia al tiempo que transcurre y a sus entrelazamientos; en el cine se amalgaman épocas y acontecimientos imaginados en su globalidad con instantes precisos, fechas horas y microcosmos ligados a la experiencia del narrador-cineasta

En ello también va implícito el discurso de lo “verosímil” del propio relato dentro de la “realidad” que el filme muestra como “real” al interior de la trama estructural. Barthes lo dice así: “se trata de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la representación.” (Barthes 1972, 101) El vacío no tiene que implicar necesariamente una connotación negativa, es ahí donde se encuentran las formas.

Los géneros cinematográficos tienen génesis propia y características específicas que definen sus discursos. Desde los primeros años del cine y hasta la década de 1920 la mayoría de las películas eran consideradas melodramas o comedias. Poco a poco los géneros se fueron mezclando y entonces fue posible hablar de: melodrama-comedia, comedias juveniles, melodrama-ranchero —en el caso del cine mexicano—, cine de acción, road movie, etc. Mucho se ha discutido respecto a la terminología y los cambios genéricos, entre otros elementos, sin embargo, se puede concluir que la terminología no tendría por qué tener efecto alguno en las películas siempre y cuando la esencia del género y su discurso sean claros. (Altman 2000, 41) Lo importante sería comprender cómo se han construido, el contexto en el que surgieron y cómo adquirieron importancia

y trascendencia. Rick Altman (2000, 174) nos refiere a la página web “The Genres List” en la que se llegó a presentar una lista de catorce géneros “principales” seguidos de otro numeroso repertorio de palabras genéricas que detallaban la identidad genérica del filme:

En una primera etapa, el término se emplea siempre como adjetivo, como descripción y delimitación de una categoría más amplia ya existente. No sólo poesía, sino poesía lírica o poesía épica. El uso posterior del término lo somete a un tratamiento sustantivo en solitario, con el correspondiente cambio de estatus de la nueva categoría. (Altman 2000, 81)

Fundir, unir, combinar o mezclar géneros en el cine, es parte de un proceso creativo que deviene en la conformación de nuevos géneros, a partir, por supuesto, de exigencias expresivas, pero también sociales, económicas y políticas: el cine de frontera, el cine de narcos, el cine de violencia, cine del tercer mundo, son algunos ejemplos. Unas veces se basan en el contenido de la historia, mientras que en otras toman términos prestados de la literatura o de los medios:

Algunos se basan en sus intérpretes (las películas de Astaire-Rogers) o en el volumen del presupuesto (los *blockbusters*), mientras que otros se fundamentan en su estatus artístico (el cine de arte y ensayo), la identidad racial (el *black cinema*), los escenarios (el western) o la orientación sexual (el cine gay y lésbico). Algunos, como el documental y la sátira, deberían ser considerados “transgéneros”. (Aprea 2004, 27)

Desde este espectro hay que considerar la intertextualidad que, como ya se ha mencionado, va más allá de la definición categórica o taxonómica de los géneros. Lo que trasciende está en lo que se dicen los textos entre sí, las imágenes, la carga emotiva que implica cuando se combinan. Si bien existen fronteras que los separan y se pueden estudiar de manera sistemática, también es cierto que esas mismas fronteras, como todas, son difusas, movibles y transitorias.

En sus orígenes la industria del cine, en especial los grandes estudios, dudaba de categorizar los géneros, debido que no deseaban encasillarse, mientras que, por el contrario, los pequeños estudios aprovechaban al máximo encontrar una fórmula genérica que les permitiera sobrevivir.

La First National Pictures consigue llenar un suplemento de treinta y dos páginas sin recurrir una sola vez a la terminología de los géneros. De manera similar, la Warner Bros. presentó su lista de 1925 sin admitir en ningún momento las conexiones genéricas de sus filmes. (Altman 2000, 147)

El motivo de las diferencias en la exhibición es que los grandes estudios no tenían la necesidad de encasillarse; se podían dar el lujo de promover sus obras como desearan puesto que tenían el acceso a las salas de cine, así como la posibilidad de individualizar sus productos, a diferencia de las compañías independientes que se veían obligadas a venderlos en paquete por cuestiones de comercialización. Gracias a esa disputa es posible dar un seguimiento a la aparición y al éxito de ciertos géneros a través de la prensa de la época; la cartelera demuestra que fueron una necesidad real. Con el tiempo, con el desarrollo y con el auge de la industria del cine, los géneros cinematográficos dejaron de ser un medio para inducir la unidad del público; fue posible dar paso a distintos temas que permitieran construir públicos más amplios con diversas inquietudes, si bien nunca se dejó de buscar temas y formas homogéneas, que es lo que procuraron las fórmulas genéricas.

Cabe hacer un breve paréntesis para recordar que el cine comenzó como un experimento científico cuyo objetivo fue filmar la imagen en movimiento a fines del siglo XIX. El trucaje, el cine de argumento, el desarrollo del cine como parte de la industria del entretenimiento, por lo tanto, el lenguaje cinematográfico, contribuyeron al avance de la técnica, a la experimentación y a satisfacer la necesidad de expresarse y de proyectarse en las fantasías y en las sombras. Es así que el cine es un hecho fílmico, pero también un hecho cinematográfico. El hecho fílmico es lo que sucede entre la imagen y el público que observa, mientras que el hecho cinematográfico se ocupa de todo lo que sucede alrededor, en el rodaje, pero también en el momento en que sucede la película. Se debe mencionar lo anterior con el fin de no perder de vista el contexto histórico y social, tampoco las implicaciones culturales y económicas de las películas y lo que sucede a su alrededor.

Los estudios de cine, los críticos y los teóricos con frecuencia van cada quien por su lado y tienen intereses distintos. Como es obvio pensar, a los estudios les interesa recuperar su dinero, obtener ganancias, cooptar al mayor público posible; mientras que los críticos analizan y desentrañan las películas. De esta discusión surgió en Hollywood lo que se conoce como el *placer genérico*, una alternativa a las normas culturales o la sublimación de deseos ocultos: es válido disfrutar de actividades desafiantes aun cuando vayan

contra las buenas costumbres y la tradición; es aceptado emocionarse cuando los personajes infringen la ley o sentir placer por la violencia y la destrucción, ya que en el cine todo cabe mientras se libre la censura.

Cuando apareció el cine negro, por ejemplo, era fácil estar del lado del gángster, sentir simpatía por él y disfrutar si se salía con la suya; en el Western, sucedió lo mismo: “Los géneros cinematográficos no sólo permiten la obtención de un placer contracultural, sino que, literalmente, igualan la cantidad de placer con el grado de contraculturalidad con que se perciben las actividades que producen este placer.” (Altman 2000, 212) Sin dejar de tomar en cuenta el placer en lo reconocible y en la reafirmación, buscar emociones fuertes, melancolía, o pasión, está en el imaginario social de cada uno de nosotros.

Los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un periodo limitado en tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas e inducen al espectador a interpretarlas no como identidades autónomas sino de acuerdo a unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas. (Balázs 1948, 86)

La palabra género se utilizó en dos sentidos: en el primero describía las películas que participaban de los géneros; en el segundo se refería al “cine de género” formado por producciones hollywoodenses menos prestigiosas y de menos presupuesto, la llamada “serie B” que implicó una especialización de los estudios en géneros específicos y un grupo de trabajadores asalariados enfocados a trabajar en este sentido: guionistas, actores, directores, diseñadores de vestuarios, etc. (Stam 2001, 153)

El llamado efecto del género, es decir, lo verosímil que ya se mencionó con anterioridad, fue muy apreciado debido a que permitió la cohesión. La repetición de situaciones, temas e íconos reiterados en todo el filme, respetando las leyes internas que lo hacían creíble. Es el caso de la comicidad, por ejemplo, la exageración y la falta de lógica de algunas situaciones nos parecen válidas porque forman parte de la verosimilitud del género a partir de sus propias leyes.

Los personajes de las películas muestran situaciones extremas que los hombres normales no harían, tanto si se trata de cine cómico como del drama o la tragedia, la razón es porque en el arte se observan códigos diferentes a los que tenemos en la vida

cotidiana.

La realidad nos resulta dolorosa. Esta es la razón por la cual suprimimos de nuestra conciencia tantas de nuestras reacciones ante sus ofensas. La realidad nos hace sentir culpables y esto nos provoca ansiedad. Si nos hacen recordar la realidad, se renuevan los sentimientos de culpa y la ansiedad. Por ello, en arte ninguna evocación directa debería ser bien acogida: no deberíamos hallar placer en el dolor. La teoría de Freud sostiene que podemos ser sobornados para aceptar lo que nos trae el recuerdo de ese dolor. El soborno consiste en ciertas dosis de placer de una especie inocua, esa especie de placer que no toca ningún punto recóndito, que no suscita ansiedad. (Bentley 1985, 240).

El cine permite, sentir placer sin ansiedad, pero, además, suscita una especie de complicidad con el otro. El espectador es parte de algo mayor, comparte gustos, configuraciones, preocupaciones a través de ese placer que produce el género. Se tienen que respetar y acatar ciertas normas, aceptar condicionamientos, pero eso también genera lazos sociales que hacen posible ser parte de un grupo o de una comunidad: “Si la economía psíquica rige las relaciones entre el principio de realidad y el principio de placer, la economía genérica pone en relación los criterios culturales y los placeres genéricos.” (Aumont 1996, 214)

Balázs lo explicó de forma muy sugerente al afirmar que, así como la cultura implica el control de la naturaleza a través de la ciencia, los géneros “masculinos” presentan una naturaleza sumamente salvaje, ruda, violenta. Por otro lado, en la sociedad patriarcal las normas sociales limitaron por años el intercambio emocional; los géneros “femeninos”, por lo tanto, constituyen un terreno en donde las emociones son aceptadas, como en el melodrama o el musical, ya mencionados.

Los filmes sobre los que se profundiza y que se toman como ejemplos en este trabajo pertenecen al periodo clásico del cine en Hollywood, en ellos hay una narrativa directa que aparentemente no plantea demasiados cuestionamientos; los personajes y sus acciones son claros y precisos. Si bien hay casos en que, aun sin desearlo, el cine industrial está permeado por situaciones que van más allá de lo planificado, se puede decir que casi sucede de forma inconsciente; a diferencia de narrativas posteriores que presentan ambigüedades en sus formas y en sus contenidos o un sentido más crítico de manera intencional. Recordemos que:

En el fondo lo clásico no es realmente un concepto descriptivo en poder de una conciencia histórica objetivadora; es una realidad histórica a la que sigue perteneciendo y estando sometida la conciencia histórica misma. Lo clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; es asequible de un modo inmediato, pero no al modo de ese contacto como eléctrico que de vez en cuando caracteriza una producción contemporánea, en la que se experimenta momentáneamente la satisfacción de una intuición de sentido que supera a toda expectativa consciente. Por el contrario, es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar “clásico” a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente. (Gadamer 2011, 40)

Esta cita nos dice que lo clásico no se da por sentado; es más bien el punto de partida para intentar comprender un fenómeno histórico que no ha dejado de pertenecer al mundo en que vivimos, que ha tenido cierta influencia en lo social e incluso ha llegado a influir en los mecanismos internos de los individuos.

I. Características del Western como género cinematográfico.

En estos términos, el Western se retoma debido a su lugar en el proceso histórico y creativo en la historia del cine, donde se ha definido como una prolongación del Oeste, como símbolo y como mito. Sus antecedentes están en lo que en otro momento fueron las películas del “salvaje Oeste” [*Wild west films*], las de persecuciones en el Oeste [*Western chase films*], las comedias del Oeste [*Western comedies*], los melodramas del Oeste [*Western melodramas*], las películas románticas del Oeste [*Western romances*] y las epopeyas del Oeste [*Western epics*]. Cada uno de estos subgéneros estuvo acompañado de elementos distintivos de esa región como son las escenografías desérticas situadas en la frontera, amplios paisajes y personajes con determinadas características; el argumento de las historias también poseía ciertas particularidades.

Todo ello quedó englobado en el término Western, en el que se sintetizaron tanto su evolución como su uso cotidiano. (Aumont 1996, 63) Si bien en un primer momento fue sólo un adjetivo alusivo a cierta región geográfica, poco a poco se convirtió en un género que capitalizó el interés popular por el Oeste. Su significado se fortaleció a través de la cultura popular pero también gracias a la estandarización de principios que hicieron que los espectadores lo reconocieran y se pudieran identificar con una serie de valores y atributos compartidos.

The Great train robbery / Asalto y robo de un tren, considerado el primer Western que contó con un argumento más complejo por su estructura narrativa, es una película filmada en 1903 de Edwin S. Porter, director que trabajó para los estudios Thomas Edison durante la primera década del siglo XX. La importancia de este filme radica en que consolidó la narrativa cinematográfica en un momento en que apenas se estaba experimentando con el lenguaje y con la técnica; en ese entonces en el cine apenas se conocían algunas vistas sobre la vida de la frontera; las imágenes configuradas en el imaginario colectivo, provenían de la pintura y de la fotografía del siglo XIX.³⁹

Asalto y robo de un tren dura alrededor de 10 minutos, tiempo suficiente para mostrar elementos que perduraron como nociones esenciales del género: el ferrocarril en un lugar alejado, el asalto, los ladrones, el héroe, la explosión, la acción dramática, la huida, y finalmente, el cumplimiento de la ley. Hay que recordar que en aquellos tiempos los espectadores no estaban acostumbrados a ese tipo de tensión dramática, por lo que la novedad hizo de la película un éxito, al mismo tiempo que participó en la construcción de la cultura visual y popular que hoy heredamos. También contribuyó a una forma de vivir el cine a través de las emociones y del reconocimiento de ciertos elementos.

En 1975, Will Wright, profesor de sociología de la Universidad de California, interpretó el Western desde el estructuralismo en su libro: *Six guns and society*, hasta hoy uno de los estudios más importantes centrados en la función social del Western. Examina la relación entre los filmes y las instituciones, los valores morales, las actitudes y los comportamientos del pueblo estadounidense a partir de *mito* del oeste. Uno de los autores en que basa su obra es Levi-Strauss. Si bien el libro recibió críticas porque relegó la dimensión psicológica de los mitos, trascendió por abordar precisamente el mito del Western como mito cultural (Place 1978). La popularidad del *Wild West* se atribuye al interés cultural de un periodo único de la historia estadounidense, y que data de 1860 a 1890, que para Wright tiene importancia por sus grandes asentamientos y expansionismo. En 1861 detonaron las guerras indias con los Cheyene, precedidas por invasiones, despojos, luchas por las tierras y por la minería, para 1890 la mayoría de la

³⁹ Ver página web. (Photos: Frontier Life in the West - Plog 1887-1892)

población indígena del país ya había sido desplazada a reservaciones. Wright señala que el asentamiento de la frontera este —del Atlántico a las Grandes Planicies— duró aproximadamente 130 años. (Wright 1975, 5)

Surgido en el cine, a inicios del siglo XX, el Western vio crecer su popularidad y su significado en todo el mundo y hacia la década de 1950 la televisión abrevó en buena parte en él. Se sabe que en 1967 el 16 por ciento del tiempo de la televisión le correspondía a este género. (Wright 1975). Al analizarse su trascendencia, las primeras explicaciones se centraron en dos categorías: el *West* como satisfactor social y como satisfactor de las necesidades psicológicas del pueblo estadounidense (Wright 1975). Según estudiosos como Bazin, su mitología se centró en el derecho y la moral. En cambio, para David Brian, el Western representó la ética del trabajo y de lo permitido; mientras que Peter Homans vio en él la legitimación de la violencia en el contexto del control puritano de las emociones. John Cawelti afirmó a su vez en la década de los setenta, que en el Western se afirmaba la necesidad social de presentar y resolver el conflicto entre los valores como progreso y éxito, así como las virtudes perdidas que tenían que ver con el honor, el heroísmo y la libertad individual. Jim Kitses se refirió a la oposición entre lo inexplorado y la civilización. (Wright 1975, 7)

Lo cierto es que en todos los casos se habla del significado y de la construcción de un mito que se ha transformado a la par de los procesos sociales, pero que también se asocia a circunstancias, tensiones y dinámicas históricas y emocionales de la sociedad de ahí también que sea objeto de estudios antropológicos, sociológicos y filosóficos. Los mitos han sido la expresión social y psicológica del conflicto en las diferentes culturas; el mito del *West* debe entenderse de la misma forma.

El análisis que hace Wright desde la cultura se centra en analizar los argumentos dominantes de las películas sintetizándolos en cuatro “variantes” a partir de las cuales interpreta diferentes aspectos sociales del mito. Aun cuando puede ser una interpretación esquemática, su trabajo es fundamental porque facilita la sistematización y el análisis de los elementos que componen el Western, al mismo tiempo que expone su influencia en la vida social estadounidense.

El análisis de la cultura popular permite reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el mundo en que vivimos a través de experiencias compartidas y difundidas desde los medios masivos de comunicación. Por ello Wright utiliza el estructuralismo para interrogar la relación entre la cultura popular y la cultura que lo produjo. Hoy día la noción de “popular” se puede entender desde lo multidimensional, “desde los procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios que acentúan la interdependencia entre distintas clases sociales de muchas sociedades”. (García Canclini 2002)

Wright divide la historia del Western en los siguientes periodos: el primero va de 1930 hasta alrededor de 1955, periodo que cubre aproximadamente el alcance cronológico de este trabajo; es la época del héroe pistolero que protege el pueblo y a los rancheros. El segundo periodo es el de la *venganza*, que se superpone a la última parte del periodo clásico que continúa hasta alrededor de 1960 con algunas recurrencias; dicho argumento se refiere a un héroe que no encuentra justicia en la sociedad, por lo que se convierte en pistolero en busca de venganza. El tercer periodo, de transición, incluye tres películas de fines los años cincuenta; la historia se centra en un héroe y en una heroína que, en lo que se hace justicia, viven al margen de la sociedad. Finalmente, el último periodo va de 1958 a 1970 y tiene que ver con un grupo de héroes, pistoleros profesionales que trabajan por dinero. (Wright 1975, 15)

En su intento por vincular cada argumento con las características sociales de la época, Wright relaciona el periodo clásico con la concepción individualista de la sociedad, en donde subyace la economía de mercado, podemos definirlo como el periodo de entreguerras y las consecuencias de la crisis del 29. Al periodo de la venganza le corresponde el supuesto de que se empiezan a reflejar los cambios sociales provocados por la economía de mercado; es un país triunfador, aunque se dejan ver una serie de movimientos sociales a consecuencia de la guerra de Corea y otras contradicciones; el periodo “profesional” revela una nueva sociedad con actitudes y valores propios de su tiempo. (Wright 1975, 15) Todo ello implica roles, relaciones sociales, etc. Si bien el autor no habla de correspondencias directas, sí expone una correspondencia estructural y temporal significativa sustentada en aspectos culturales, sociales e ideológicos.

3.2. Historia del Western y su lugar dentro de la Industria cultural.

Es posible demostrar la trascendencia e influencia del Western a nivel internacional por el tipo de estudios que se hicieron en otros países sobre él. Un libro importante sobre su historia, desde los inicios, es el *BFI companion to the Western*; el cual tuvo muy buena acogida por la prensa y por los estudiosos del cine. En 1990, *Los Angeles Times* publicó un artículo sobre la fascinación de los británicos por la frontera y sobre la importancia de este trabajo exhaustivo que devino en un importante libro de referencia:

European film people, who routinely name Western directors among their major influences, seem to take the genre more seriously than do their American counterparts. The editor of "The BFI Companion" claims the genre as international territory immediately when he writes: "From Timbuktu to Tokyo, from Montevideo to Manchester, the figure of a man in a ten-gallon hat is recognizable to all." The introductory essay, "The Western: A Short History" offers sociology, business and appreciation. We learn of the Ten Cowboy Commandments laid down by Gene Autry to codify the Western star's behavior; the clean-cut hero's fortunes rose when increasing sophistication in market research raised concerns about material "fit for youthful consumption" (at about the same time when the Comic Book Code was drawn up). (Bolle 1990)

El libro citado también tiene el acierto de sintetizar un complejo proceso histórico y de vincularlo con su contexto social. Como ya se mencionó en el apartado anterior, el Western tiene formas aparentemente inmutables; desde el *Gran robo del tren* (1903), se calcula que se han hecho alrededor de 7000 filmes de este género sólo en los Estados Unidos, además de los numerosos episodios que aparecieron en televisión desde fines de los años cuarenta. (Buscombe 1988, 13). Esta proliferación resulta abrumadora y dificulta su estudio; sin embargo, es necesario dar una visión panorámica de la historia del Western, así como de sus continuidades y rupturas que, se puede decir, van desde el cine mudo hasta el cine contemporáneo, pasando por los Westerns clase B que se vieron en televisión y pasaron a ser una extensión de las películas. En todos ellos podemos encontrar roles, argumentos, paisajes, etc., que han tenido que ver con la cultura y con el apuntalamiento económico de la industria cinematográfica estadounidense en diferentes momentos de su historia. Las estructuras narrativas tienen, por su parte, mucho que ver con los imperativos económicos y artísticos de Hollywood que se nutren del mundo real, "la capacidad del cine para hacer historia aparece más bien ligada a otra manera de hacer ficción: aquella que interroga la historia del siglo a

través de la historia del cine y a esta misma a través de la cuestión de la historia que organizan los signos del arte.” (Ranciere 2004, 184)

En cada filme podemos encontrar términos y referencias vinculadas al género como expresión cultural, pero también con el Western como andamiaje sobre el cual se han sostenido mitos fundadores. El cine es un trabajo creativo y de imaginación; la realidad necesita de la ficción y viceversa, en una relación dialéctica de la que abrevan mutuamente para crear y recrear algo nuevo. La violencia, los indios, la travesía, el peligro, nos hace preguntarnos qué hay detrás, cuál es la resonancia más allá del estereotipo que, de tan obvio, deja de serlo. Es entonces cuando vale la pena sumergirse en las profundidades del filme.

El Western es un mundo en sí mismo, un concepto completo, sólido y extenso que instantáneamente evoca imágenes, frases, representaciones, estereotipos. Poco a poco salió de Estados Unidos para insertarse, con las características de cada cultura, en países de todos los continentes. El pasaporte para que ello sucediera, fue emitido por Hollywood, que saturó el mercado, las salas y, en no pocas ocasiones, la imaginación. El auge de esta industria sabemos que desbordó durante años el mercado, la moda y las prácticas culturales y sociales de la población con miles de variantes a lo largo de distintas épocas: juguetes, música popular, historietas, etc. Esto llevó a crear, como era de esperarse, códigos universales que hoy día son identificados por diferentes generaciones y en distintas partes del mundo. Los uniformes, las botas, el sombrero, la ropa, involucran, en el imaginario colectivo, roles particulares para los hombres y las mujeres.

Si pensamos en el transporte, por ejemplo, el caballo, más que un medio para ir de un lugar a otro, es un símbolo de estatus y prestigio social: “To go on foot is an unthinkable humiliation. To ride a mule or donkey is either to suffer indignity or to be a Mexican (in the Western, despite recent concessions to ethnic sensitivities, much the same thing); only women, men over a certain age or dudes ride in buggies.” (Buscombe 1988, 16)

El Western es más que un entorno o una región; es un universo con códigos propios que posee su propio lenguaje, y donde todo pasa. En uno de los estudios realizados por el

British Film Institute se determina su origen a 1492, cuando los europeos llegaron a América. Esa tierra extraña que produjo incontables representaciones visuales, obras literarias y discursos. Fueron los viajeros, colonizadores y conquistadores quienes por primera vez hablaron del West. Desde Cristóbal Colón, América fue el lugar de tierras exóticas y asombrosas. Finalmente, a principios del siglo XIX el American West atravesó los Apalaches y generó la posibilidad de extender la frontera, de abrir otros caminos y otras alternativas, narradas por numerosos viajeros y escritores que más adelante se verán en filmes como: *Colorado Territory / Juntos hasta la muerte* (1949)⁴⁰, *Rio Bravo* (1959) o *North to Alaska / Alaska, tierra de oro* (1960)⁴¹.

Respecto a su escenografía, la mayoría de las veces fueron filmados en el West, o por lo menos esa era la intención: “Westerns must be set in the West”, dictaba la consigna, (Buscombe 1988, 16) cuyos límites que eran definidos entre el lado oeste del Mississipi y el norte del río Bravo: “Mexico and the far north are legitimate settings. Both physically and culturally, Mexico can be seen as an extension of Arizona, New Mexico, and Texas, while Canada is northern continuation of the Rockies and plains.” (Buscombe 1988, 17)

La novela estadounidense estuvo influida por el Western desde el siglo XIX; James Fenimore Cooper fue indudablemente uno de los escritores más influyentes de esta temática durante la primera parte del siglo. *Los Pioneros*, escrita en 1823, o *El último de los Mohicanos* de 1826, quedaron incrustadas, hasta hoy, en el imaginario cultural de occidente en relación al “otro”, a las fronteras, al territorio y a lo que todos estos elementos representan. Otra novela importante en este sentido fue *Ramona*, escrita por Helen Hunt Jackson en 1884. Se refiere a una joven de padres escoceses y nativos americanos que crece en el sur de California durante la guerra México-norteamericana. Es una historia acerca de la discriminación racial y de los conflictos de identidad que enfrentaron quienes nacieron en la región cuando ésta era territorio mexicano y se quedaron ahí tras la victoria estadounidense. Todas estas novelas han trascendido de la literatura al cine y a la televisión con numerosas adaptaciones.

⁴⁰ La película fue estrenada en México en el cine Palacio Chino el 30 de septiembre de 1949. (Amador y Ayala Blanco 1982)

⁴¹ Su estreno en México fue el 23 de marzo de 1961. (IMDB 2015)

A inicios del siglo XX, escritores como Hamlin Garland y Willa Cather narraron historias cotidianas de la vida en el West, en las que se abordaba permanentemente la relación entre el hombre y la naturaleza, entre estar fuera de la ley y estar dentro, entre salvajismo, civilización y el triunfo sobre el “otro”. Trabajos que coinciden con las teorías de Frederick Jackson Turner de quien ya se habló con anterioridad, respecto al carácter de la sociedad estadounidense de la frontera.

Todos estos binomios estuvieron presentes en las novelas del siglo XIX, si bien su influencia más directa provino de las *dime novels* que tuvieron gran difusión en la segunda mitad del siglo XIX. Como ya se mencionó, se caracterizaron por llegar a los sectores populares en ediciones masivas. Los temas predominantes fueron los relacionados con el Western así como las historias de romance, o policiacas. Gracias a la edición en medios accesibles, estas historias, permeadas del imaginario de la época, se difundieron por todo el territorio estadounidense. El imaginario al que nos referimos es ese que presenta una visión romántica de la historia y del lejano oeste, centrada en la dramatización de las tensiones entre la salvaje e indómita frontera y la civilización. Muchos de estos argumentos pasarán sobre todo al Western clase B, cuya producción, más barata y rápida necesitaba también de argumentos fáciles y directos. Algunos de los héroes más conocidos que trascendieron aquella época fueron: Daniel Boone, Davy Crockett y Christopher “Kit” Carson, quienes jugaron un papel muy importante en la construcción del punto de vista popular del West.

En el cine, una de las primeras estrellas de la llamada “pre-1920 era” (Buscombe 1988, 20) del Western fue William Hart, actor, guionista director y productor cinematográfico estadounidense, que se desarrolló en el cine mudo. Entre sus primeras apariciones en un Western está *Squaw man*, estrenada en 1914 y ambientada en el Salvaje Oeste. Desde entonces era evidente la necesidad de crear espectacularidad a través de los ataques indios, del tren y de los balazos; recordemos el éxito del ya citado *The Great train robbery / Asalto y robo de un tren*, donde la acción es constante. El show, por tanto, se volvió un elemento esencial del género, Buffalo Bill es un ejemplo de la importancia de la figura del cowboy y de sus rasgos distintivos en la conformación de la cultura western. La habilidad con las armas, montar a caballo, el rodeo, las pruebas de valor,

son elementos que, en conjunto, contribuyeron a hacer cinematográfico el Western.

La fotografía y las representaciones visuales son un tema que merece ser mencionado cuando menos a grandes rasgos. Hasta la última parte del siglo XIX, se produjeron muchas pinturas con el fin de guardar una memoria visual del país y de sus habitantes, tanto indígenas como inmigrantes, por lo que artistas como George Catlin y Seth Eastman se especializaron en estudios etnográficos, retratos, paisajes y escenas pastorales. Con el auge de los medios de reproducción masiva, en especial de la cromolitografía, y del éxito de las revistas de gran circulación como *Harper's Weekly*, se creó una amplia demanda de escenas de acción y aventura. Fue así que artistas como el pintor Frederic Remington reforzaron la visión que antes se había difundido a través de la literatura popular.

Sumados cada uno de estos elementos, el Western se convirtió en sinónimo de imaginación y de emocionantes y excitantes narrativas (Buscombe 1988, 21), aunque también ayudaron a su consolidación los diversos puntos de vista respecto al indio. Por un lado, facilitó que se crearan y consolidaran estereotipos, útiles hasta cierto punto para cubrir necesidades ideológicas de determinadas épocas históricas. Por otro lado, el indio fue caracterizado desde tres perspectivas: 1. Como el “buen salvaje”, inocente e ingenuo, lo que fortalecía la idea de superioridad de la civilización occidental al consolidar estructuras y formas paternalistas de relaciones sociales. 2. Como un ser salvaje, cruel e inhumano que debía ser erradicado, lo que facilitó la expropiación de sus tierras y su desplazamiento, y 3. Finalmente, sin mucho éxito, se hizo referencia a los indios como “nativos americanos”, poseedores de una civilización propia, diferente a la occidental, pero no por ello inferior (Buscombe 1988, 21).

En la historia del Western es necesario considerar que su inserción en la literatura y en la industria del cine fue un proceso paulatino, con una dinámica interna propia que parte de 1894, cuando Thomas Edison rodó algunos cortos documentales que mostraban la vida en el oeste. En la actualidad se conservan dos de estos cortometrajes, que probablemente se encuentran entre los primeros rodados en Hollywood: *Poker at Dawson City* (1899) y *Cripple Creek Bar Room* (1899), ambas de James H. White, en las

que se muestran distracciones y diversiones de los habitantes de la región. Además de *The Great train robbery / Asalto y robo de un tren* de 1903, que ya se mencionó.

Durante esos primeros años, la incipiente industria del cine estadounidense no podía cubrir por completo la demanda de películas, por lo que había numerosas producciones extranjeras, de ahí que un género cien por ciento estadounidense resultase atractivo para la gente. La sociedad necesitaba elementos de identificación y vinculación y el cine los proveía. En esa época se filmaron películas que hacían énfasis en los escenarios, en lo local y en la acción. *The girl from Montana* (Anderson 1907) es otro ejemplo. Fue filmada por la Selig-Polyscope Company de Chicago en 1907, en locaciones del Oeste. El éxito obtenido hizo que la compañía decidiera lanzarse a filmar más películas de esas características. Ese mismo año la popularidad de estos Westerns fue en ascenso, y los indios, cowboys y mexicanos formaron parte de la escenografía, pues contribuían a configurar esa “impresión de realidad” tan necesaria en el cine (Buscombe 1988, 24). En 1910, la mayoría de las películas que se filmaron fueron Westerns, considerados en la actualidad de las primeras contribuciones del cine al mundo a la cinematografía.

Los cowboys también formaron parte del glamour que se empezó a crear en torno a la vida de las estrellas; Bronco Bill fue una de las primeras luminarias de ese género. En el *BFI Companion to the Western* este personaje fue descrito como torpe, pero galante con las mujeres, el “buen mal hombre”, fuera de la ley, pero siempre dispuesto a sacrificarse por una mujer, un niño o una persona indefensa. Su estilo característico sencillo, libre y despreocupado con el tiempo evolucionó y el cowboy se convirtió en un hombre solitario a quien casi no se le conocieron familiares. Los indios fueron igual de populares, aunque representaron a la contraparte negativa; las historias la mayor parte de las veces plantearon la tensión racial. Aun cuando también se filmaron algunas que intentaron retratar su vida de forma un tanto imparcial, casi siempre se hizo desde la perspectiva de los “blancos”.

Si bien se filmaron historias de amor entre indios y blancos, éstas difícilmente cruzaron

las barreras sociales y culturales, basta recordar el mencionado caso de *Ramona*.⁴² La película, producida en 1928 fue protagonizada por la actriz mexicana Dolores Del Rio, quien inició su carrera fílmica en Hollywood durante el periodo mudo. Un aspecto que llama la atención en este sentido es que el mismo director de *Ramona* o *Squaw's Love*, que muestra cierta simpatía por los personajes "étnicos", también filmó *The Battle of Elderbush Gulch* en 1913, que representa a los mismos personajes como salvajes y despiadados. Por un lado, esta caracterización nos habla de un profundo racismo que estereotipa al "otro" de forma por completo reduccionista; sin embargo, por otro lado, hay estudios que hablan del racismo como una necesidad del propio género cinematográfico. La industria del entretenimiento no desperdicia nada, por lo que el racismo también tuvo un uso mercantil:

Both the Western's inheritance from the popular culture of the 19th century and the early success of those films which stressed action and spectacle created the expectations that conflict would be resolved through physical struggle. How could the hero be brave unless there were danger? The plot required a threat, and what better than Indians? Hostility arising from racial difference was an attractively simple trigger for violence, requiring not very complex explanation of motivations. (Buscombe 1988, 29)

Las locaciones fueron esenciales para el desarrollo del Western; desde 1910 se reconoció que los elementos que conforman el paisaje eran fundamentales para generar verosimilitud en las historias. La región de la frontera entre México y Estados Unidos se convirtió así en un escenario importante. En un sentido simbólico, también significó el lugar límite entre el deseo de vivir en comunidad y el estar fuera de la ley. Los estudios Universal tuvieron su propio rancho en el Valle de San Fernando, California, en la década de 1920. Otro tipo de Westerns trataron sobre la fiebre del oro en California, o introdujeron temas como la migración; sin embargo, las estructuras narrativas y los elementos característicos casi siempre permanecieron, y muchos de ellos tuvieron que ver con la conquista de nuevos territorios.

Una de las primeras locaciones construidas con esta intención fue el Rancho 101, donde podían hallarse cientos de búfalos, carrozas, extras que trabajaban como cowboys e

⁴² Se estrenó en los cines: Palacio, Ordeón, Teresa, Goya, Rialto, Parisiana, América, Rívoli, Venecia, San Rafael, Cervantes, El Buen tono, el 7 de julio de 1928. (Amador y Ayala Blanco 1999)

indios, además de toda la parafernalia necesaria para poder filmar Westerns. El rancho se encontraba cerca de Santa Mónica, California. Ahí mismo se construyó un fuerte permanente que fue utilizado en películas como *Old Fort Dearborn* de 1913. Los actores indios tenían mucho éxito, sin embargo, ninguno de ellos se convirtió en estrella de cine en los términos del *star system*, por lo menos hasta fines de la década de 1950, cuando finalmente se introdujeron otro tipo de temáticas.

Por su parte, desde un principio recayó en el cowboy la autoridad moral. Fue el caso del actor William Hart, una de las primeras estrellas del Western durante el periodo mudo. Se le reconocía como un hombre serio por naturaleza, implacable y solitario. Muy diferente a Tom Mix, que se había hecho famoso en la década de 1920 y que se caracterizaba por jugar con la fantasía; sus historias más que tener una fuerte carga moral, eran entretenidas, e incluso su vestuario fue más sofisticado; en sus persecuciones había menos violencia y difícilmente había muertos. Tom Mix fue quien trazó la línea de lo que más adelante veríamos en el personaje de Gene Autry, el cowboy más popular de los treinta y cuarenta.

Es importante ampliar un poco más la referencia a Autry, dado que a partir de él se codificó la conducta del héroe cowboy que veríamos en los sucesivos Westerns *B*: 1. nunca toma ventaja, 2. siempre cumple su palabra, 3. siempre dice la verdad, 4. siempre es amable con la gente, los niños y los animales, 5. nunca es racial ni religiosamente intolerante, 6. siempre ayuda a la gente en apuros, 7. nunca fuma o toma, 8. siempre está limpio de pensamiento, palabra y hechos, 9. respeta a las mujeres, a la nación y a las leyes, 10. es un patriota sobre todas las cosas (Buscombe 1988, 36).

Las series B se filmaron sobre todo en áreas rurales y pequeños pueblos; este tipo de filmes marcaron una bifurcación en las formas de producir Westerns. Tuvieron una audiencia muy específica, focalizada en niños y hombres de áreas fundamentalmente rurales. Algunos estudios, que consideran este tipo de películas como producto de la Gran Depresión, además de ser una atracción novedosa, permitían la inversión de pequeñas compañías independientes que recuperaban rápidamente sus inversiones sin arriesgarse demasiado. Las necesidades de este tipo de cine hicieron que sus

expectativas creativas y artísticas fueran muy limitadas. Fue un cine estandarizado, que, con unos cuantos puñetazos, otras tantas balas y escenas de ataques de indios muchas veces recicladas, salían del paso y la industria se mantenía a flote. (Buscombe 1988, 37)

Las estrellas de este tipo de filmes se adaptaron a roles muy especializados y lo que sucedió fue que su propia personalidad se fundió con la de los personajes interpretados. Algunos de los actores que estuvieron en esa situación fueron Gene Autry a principios de la década de 1930; William Boyd, quien interpretó a Hopalong Cassidy a partir de 1935; Charles Starrett quien trabajó en series como *Durango Kid* en 1945 y continuó con media docena de películas hasta 1952. Estas estrellas se convirtieron en “cowboys cantantes”, siendo Gene Autry uno de los más exitosos.

El presupuesto invertido en estos filmes, siempre fue bajo; el rodaje se hacía en pocos días, pero contaban con un mercado seguro. A diferencia de las grandes producciones que con frecuencia constituían un gran riesgo financiero y que dependían en gran medida de los avatares de la moda de Hollywood y del éxito de otros géneros cinematográficos. Aunque puede decirse que el Western fue un género que casi siempre iba a lo seguro, también experimentó con la tecnología, dando como resultado innovaciones estilísticas; esto nos remite al origen del cine como un experimento científico y tecnológico a fines del siglo XIX.

Poco a poco, los Westerns clase A adquirieron mayor importancia. Una de las primeras películas que logró considerable éxito y que indudablemente benefició a otras grandes producciones fue *Stagecoach / La diligencia*⁴³, de 1939. Otros Westerns relevantes que le dieron un giro a la industria fueron: *Jesse James* (1939)⁴⁴, *When the Daltons Rode / La Tragedia de los Daltons* (1940)⁴⁵, *Bad men of Missouri / Tres hombres malos* (1941)⁴⁶,

⁴³ En México se estrenó el 22 de abril de 1939. (IMDB 2015)

⁴⁴ En México se estrenó con el mismo título en el cine Olimpia el 1° de junio de 1939, tuvo una duración de 2 semanas en cartelera. (Amador y Ayala Blanco 1980)

⁴⁵ En México se estrenó en el cine Venecia el 19 de octubre de 1940. (Amador y Ayala Blanco 1982)

⁴⁶ En México se estrenó en el cine Rex el 6 de marzo de 1942. (Amador y Ayala Blanco 1982)

Belle Starr / La indómita (1941)⁴⁷ y *Billy the Kid / Galante y audaz* (1941)⁴⁸; todos ellos tuvieron como protagonista principal a hombres fuera de la ley.

Los años de 1940 fueron decisivos en la historia del Western, aun cuando las convenciones del género se construyeron desde principios del siglo XX, fue entonces cuando surgieron nuevos directores y puntos de vista. *Stagecoach / La diligencia* conservó cierta inocencia aunque poco a poco se fueron introduciendo nuevos elementos y temáticas, el sexo es una de ellas. *The Outlaw / El Proscrito* (1940), dirigida por Howard Hughes (IMDB 2015), fue una de las primeras cintas que lo mencionó desde su publicidad y en los carteles.

Para 1950 ya se estaba filmando *High Noon / A la hora señalada* (1952)⁴⁹, de Fred Zinnerman, una crítica a la sociedad estadounidense de entonces, que dio continuidad a temáticas iniciadas en los años cuarenta: aproximaciones psicológicas, transgresoras, una representación más explícita de la actividad sexual, etc. Algunos ejemplos de esto fueron: *Warlock / Pueblo embrujado* (1959)⁵⁰ en donde se sugería la homosexualidad del personaje interpretado por Anthony Quinn o *The last sunset / El último atardecer* (1961)⁵¹, cuyo argumento planteaba la posibilidad de una relación incestuosa entre Kirk Douglas y su hija.

Como era de esperarse, no a todo el mundo le gustaron este tipo de Westerns; muchos directores continuaron su propio camino sin hacer concesiones a las modas fílmicas. Es el caso de Howard Hawks con *Rio Bravo* (1958), y otros, utilizaron el género para hacer críticas veladas, tal como lo hizo Fred Zinnerman que ya se mencionó. Algunos críticos de la época incluso protestaron por el alejamiento de los directores de las formas puras y originales en las nuevas producciones. El crítico Robert Warshow publicó en 1954 un importante ensayo sobre el tema, "Movie chronic: the Westener" (Buscombe 1988, 45).

⁴⁷ En México se estrenó en el cine Palacio Chino el 13 de febrero de 1942. (Amador y Ayala Blanco 1982)

⁴⁸ En México se estrenó en el cine Olimpia el 4 de diciembre de 1941. (Amador y Ayala Blanco 1982)

⁴⁹ En México se estrenó en el cine Real Cinema el 26 de septiembre de 1952. (Amador y Ayala Blanco 1985)

⁵⁰ En México se estrenó en los cines Alameda y Polanco el 3 de septiembre de 1959. (Amador y Ayala Blanco 1985)

⁵¹ En México se estrenó el 31 de agosto de 1961 (IMDB 2015)

En la década de 1950 coincidió el auge de la televisión, ocupando un lugar predominante en la difusión de la cultura popular y el éxito de los Westerns clase B. Por tanto, es fácil entender como consecuencia natural el paso de estos filmes a la televisión y consecuente su éxito. En 1948 William Boyd vendió su personaje a la pantalla chica, a lo que Hollywood respondió produciendo numerosos filmes de las mismas características con el fin de no perder su lugar en la competencia. Aquellas películas, como ya se ha mencionado, estuvieron dirigidas a las grandes audiencias, pero sobre todo a los niños. Lo mismo hizo Gene Autry con las series en las que participó a partir de la década de 1940, al ofrecerlas a las televisoras locales. Una de las series de televisión más importantes que inició en 1948 fue *The lone ranger*, conocida en el mundo de habla hispana como *El llanero solitario*. Realizada originalmente para radio (1933), se difundió ampliamente en otros medios masivos como historietas, periódicos, ropa, etc., explotando su atractivo especialmente en el mercado infantil; cabe mencionar que se trataba de un *ranger* justiciero del sur de Texas cuyo ayudante “Tonto” era un indio a quien el público de habla hispana recuerda como “Toro”, nombre que le fue cambiado por su sentido “peyorativo”. A lo largo de la historia de las industrias culturales se pueden reconocer ciclos y coincidencias muy definidas; en las distintas cinematografías nacionales, por ejemplo, los actores de teatro pasaron a la radio o al cine y éstos a su vez a la televisión, particularmente a principios del siglo XX, cuando empezaban a configurarse los medios de comunicación.

El historiador de cine y escritor Douglas Brode distingue tres tipos de series de televisión con temática Western. La primera se refiere al “héroe histórico”, como ejemplos menciona: *The life and legend of Wyatt Earp*, transmitida de 1955 a 1961; *Bat Materson*, de 1958 a 1961; o *Jim Bowie*, de 1956-1958. La segunda se trata de una ola de héroes de ficción itinerantes, como *Cheyene*, de 1955 a 1963; *Bronco* de 1958 a 1962; o *Have Gun - Will Travel*, de 1957 a 1963, conocida en español como *El pistolero de San Francisco*. El tercer tipo de serie se construyó a partir de un héroe de ficción en una localidad determinada, fue el caso de *Lawman*, de 1958 a 1962; o *Gunsmoke, la ley del revólver*, transmitida de 1955 a 1975.

Otro historiador de cine, Michael Barson agregó las series basadas en familias unidas,

siendo *Bonanza* el primer ejemplo; la cual inició a fines de la década de 1950 y continuó hasta 1973 (Buscombe 1988, 46) La importancia de estos últimos filmes y series de TV radica en que trazaron problemáticas y conflictos desde su confluencia en la vida cotidiana; lo que hizo más factible que manejaran mitos, valores, formas de interacción y, a través de ellos, prejuicios, imaginarios colectivos, clichés, ideologías y estereotipos. Fue un muestrario de reglas a seguir, reprimendas colectivas, así como soluciones y modelos. Estas series fueron vistas por miembros de numerosos grupos sociales y jóvenes de zonas tanto urbanas como rurales.

A fines de la década de 1950 la producción de Westerns poco a poco mermó, por lo que para la nueva década era preciso encontrar la manera de revitalizarlos. Una solución fue recurrir a la literatura y al cine internacional. *The magnificent seven / Los siete magníficos o 7 hombres y un destino* (1960)⁵², por ejemplo, se basó en el filme *Los siete samurais* del director japonés Akira Kurosawa. Poco a poco las producciones de otros países se introdujeron a Hollywood. *The Treasure of silver lake / El tesoro del lago de plata* (1962)⁵³, es un argumento basado en la novela del alemán Karl May, lo que deja ver que la audiencia del Western en Europa fue adquiriendo considerable importancia. Conforme a los nuevos tiempos, el héroe se fue alejando del cowboy tradicional, ejemplo de moralidad, para volverse cínico y amoral o, por lo menos, con una moral muy personal.

El *Italian western* es un ejemplo de este tipo de cine. Uno de los filmes precursores de esta nueva perspectiva fue *Vera Cruz* (1954). Es una película ambientada a fines del siglo XIX que narra las aventuras en México de dos aventureros contratados para escoltar un cargamento de oro destinado al emperador Maximiliano; incluso, se deja entrever la lucha de la facción juarista contra los conservadores. Esta obra se puede incluir en lo que se llamó el *Western crepuscular*, en donde la codicia, el individualismo y la ironía permean cada acción de los protagonistas, interpretados por Gary Cooper y Burt Lancaster; se engañan uno al otro y están lejos de tener esa honestidad característica de los héroes clásicos.

⁵² En México se estrenó en el cine Latino el 1° de junio de 1961. (IMDB 2015)

⁵³ En México se estrenó en el cine Continental y Polanco el 20 de mayo de 1965. (Amador y Ayala Blanco 1986)

Los elementos que influyeron en los directores italianos y españoles fueron, sobre todo, la estética, la violencia y la tensión dramática que el Western exploró en su forma original. Sergio Leone fue uno de los más importantes precursores de este nuevo tratamiento que se le dio al género. En 1964, año en que se filmaron algunos de los últimos filmes de dos grandes precursores del género, John Ford y Raoul Walsh (*The Cheyenne Autumn / El Otoño del Cheyene ó El Gran combate*⁵⁴ y *Distant Trumpet / La brigada de los valientes*⁵⁵, respectivamente) fue cuando se hizo de *Per un pugno di dollari / Por un puñado de dólares más*, dirigida por Sergio Leone y protagonizada por Clint Eastwood.

Muchos de esos *Italian Westerns* fueron filmados en México y en el sur de España, tanto por las condiciones que exigía el paisaje, como porque los actores latinos eran más adecuados para interpretar los personajes. La industria estadounidense llevó también sus rodajes al sur de España a causa de los costos de producción que en ocasiones resultaron más bajos que en Hollywood. Fue hasta este momento que hubo un verdadero cambio en los estereotipos. Los mexicanos aparecieron más dignificados e incluso los actores negros empezaron a tener roles más importantes. En *The Cheyenne Autumn*, John Ford introdujo la problemática de los derechos de los indios. En este sentido, se filmaron dos películas más que cuando menos pusieron en evidencia su ridícula y estereotipada representación: *Soldier blue* y *Little big man / Pequeño gran hombre*⁵⁶, ambas realizadas en 1970, (Buscombe 1988, 51) si bien, como se explica, dado que no existía una industria cinematográfica de los pueblos indios, estos fueron vistos y representados desde la mirada de los blancos.

Las mujeres, en términos generales, también estuvieron en desventaja la mayor parte de las veces, en especial en los Westerns tradicionales. Para Hollywood, no era posible conciliarlas con las armas, por lo que sus roles siempre fueron secundarios.

Algunos otros elementos deben mencionarse antes de concluir este apartado, ya que a partir de ahí se configuró el imaginario del Western y sus representaciones en la cultura

⁵⁴ En México se estrenó el 6 de marzo de 1969. (IMDB 2015)

⁵⁵ En México se estrenó el 20 de mayo de 1965. (IMDB 2015)

⁵⁶ En México se estrenó el 23 de febrero de 1972. (IMDB 2015)

popular, es el caso de los artistas e ilustradores que representaron al “otro” desde la llegada de los primeros colonos en el siglo XVI. Se cuenta que Sir Walter Raleigh llegó al Nuevo Mundo acompañado del acuarelista John White, cuyos dibujos representaban al indio como el “buen salvaje”, ([Painting the new world s.f.](#)) Esta mirada coincidió con la propaganda, necesaria en ese momento para atraer a inversionistas y colonos a las nuevas tierras. Mientras tanto, otros hicieron exactamente lo contrario, Jacques Le Moyne, un artista hugonote (protestante francés), pintó a los habitantes de América como sádicos y torturadores. (Buscombe 1988, 60)

Finalmente, una vez que Hollywood se convirtió en el principal proveedor de imágenes del Oeste, uno de los pintores e ilustradores más influyentes fue Frederic Remington, que vivió de 1861 a 1909. Sus pinturas del Salvaje Oeste y de la vida en la frontera impactaron directamente a la nueva industria. John Ford declaró alguna vez respecto a una de sus películas lo siguiente: “I like *She wore a yellow ribbon*. I tried to copy the Remington style there, —you can’t copy him one hundred percent— but at least I tried to get in his color and movement, and I think I succeeded partly”. (Buscombe 1988, 63)⁵⁷

Otra pieza fundamental en el universo del Western es el lugar donde se desarrollan las historias: las pequeñas ciudades o pueblos. El salón, el hotel, el banco, la tienda, el establo y unas cuantas casas, pasan a ser un oasis en ese mundo complejo y desolado. Más allá de sus orillas está el peligro, los indios, lo que se considera fuera de la ley. Lo que llama la atención en cuanto a la forma como se construye esa idea que pertenece al imaginario del siglo XX, es que la mayor parte de la población del Western ya vivía en ciudades desde mediados del siglo XIX: San Francisco tenía 36 000 habitantes en 1852; Chicago, alguna vez la “orilla” del West, tenía una población de 100 000 habitantes en 1860; Denver tenía arriba de 100 000 en 1890, considerando que apenas se fundó en 1858. Lo notable entonces fue que a través del concepto creado del “salvaje oeste”, se remarcó el juego de contrarios que dio origen a mitos e imaginarios arraigados ampliamente en el imaginario colectivo. (Buscombe 1988, 88) Un famoso ejemplo lo

⁵⁷ En México tenemos en mismo ejemplo en el cine fotografiado por Gabriel Figueroa, quien decía que quería hacer lo mismo con sus imágenes, que lo que hicieron los muralistas mexicanos en su obra.

tenemos en el significado de la frase “Remember the Alamo”, en referencia a la misión y fortaleza española ubicada en San Antonio, Texas, que fue ocupada en 1836 por el coronel William Trevis y 187 texanos durante una batalla con fuerzas de México. Después de 37 días de ser sitiados por el general Antonio López de Santa Anna “y su ejército de 500”, el fuerte fue tomado el 3 de marzo de 1836. Todos perecieron dentro, incluyendo al General David Crockett y a Jim Bowie. La frase reivindica, por un lado, la valentía y persistencia de los texanos, mientras que, por otro, habla del “salvajismo de los mexicanos”, que al poco tiempo perdieron la guerra.

CAPÍTULO IV- El mundo *cinemático* del *West* a través de sus estereotipos y clichés.⁵⁸

*Sólo hay dos formas genuinamente americanas:
El jazz y el western.*

Clint Eastwood

El objetivo de los apartados y capítulos anteriores ha sido mostrar cómo, desde el inicio del cine, las imágenes cinematográficas repercuten en la vida social y en el devenir histórico de los pueblos. Hemos visto que en la historia de Estados Unidos algunas de estas imágenes provienen del Western. Así, el que la resonancia histórica y cultural dirija su mirada hacia el Oeste, significa en el imaginario estadounidense: la frontera, dondequiera que se encuentre, pues es mucho más que un espacio geográfico, es un concepto de múltiples dimensiones y polisemias.

Sabemos que al operar en los individuos, las imágenes cinematográficas producen nostalgias o melancolía entre otros sentimientos, así como cambios internos que con el tiempo alcanzan exterioridad: “Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo” (G. Bachelard 1975, 1); la repetición conlleva valores, tradiciones, modos de vida y formas de ver el mundo, pero también tendencias políticas e ideologías. Desde este precepto se eligieron seis filmes como una muestra mediante la cual podamos profundizar un poco en lo que *resonó* en México y Estados Unidos entre las décadas de 1920 y 1950. Estas resonancias llegan hasta la actualidad y permean problemáticas bilaterales contemporáneas como la migración, el trato a los migrantes, el racismo, entre otras.

A través de fragmentos de estos seis filmes que funcionan como indicios abordaremos

⁵⁸ “Cinematismo: Neologismo creado por Eisenstein (no confundir con “sintetismo”) para designar el carácter ‘cinematográfico’ de algunas obras de arte (por ejemplo, en pintura, la tendencia a tratar de representar el movimiento). En la medida en que determinadas formas –plásticas, literarias, dramáticas, poéticas– implican cierta cinematograficidad, existen leyes profundas que rigen diversas producciones significantes; la idea de cinematismo está, entonces, ligada, en Eisenstein, con la búsqueda de estas leyes, especialmente en torno de la estructura ‘extática’ de las obras. (Aumont y Michel 2001, 42)

ciertos referentes culturales y tal vez metáforas, clichés o estereotipos; además se explicarán algunos aspectos sociales e históricos que se advierten desde el mundo ficticio de los filmes en su origen y significado. Las metáforas son definidas por Bachelard como “falsas imágenes” pues producen mensajes tan dirigidos que terminan por ser peligrosos para la imaginación al crear y fomentar estereotipos (G. Bachelard 1975, 10); esa es precisamente una de las críticas que hace la Escuela de Frankfurt a las industrias culturales.

Los seis filmes están divididos en tres grupos, el primero tiene que ver propuestas personales, el segundo con películas de difusión masiva, baratas, pero que llegaron al gran público y el tercero son dos películas industriales. La primera cinta que se ha elegido como ejemplo es parte de la filmografía de Charles Chaplin, una de cuyas grandes virtudes es que sus imágenes cinematográficas no son metáforas obvias, sino imágenes poéticas que generan ideas y emociones en el espectador. No sólo hay psicología en sus personajes sino también en los objetos y en las cosas. Sus películas nos hacen pensar y cuestionarnos. Se trata de *The Pilgrim / El Peregrino* de 1923, dirigida por él, y *The Ride Back / El retorno del forajido* de 1957, dirigida por Allen H. Miner. Dada la calidad de *cine de autor* ambos directores intentan hacer cierta crítica social de su entorno, así como plasmar su sello personal. Este tipo de cine pretendía que el cineasta dijera “yo” al igual que el novelista o el poeta. Es importante señalar esta diferencia, pues en los orígenes ni siquiera se ponía el nombre del camarógrafo en los créditos; se le consideraba un técnico y el cine era visto como simple entretenimiento o transmisor de información. Apreciar al cine como arte fue un proceso paulatino cuyo inicio puede marcarse en 1914, fecha en que se publicó el “Manifiesto de las Siete Artes”, escrito por Ricciotto Canudo, reconocido como el primer crítico cinematográfico y autor del primer texto teórico importante sobre cine. (Canudo 1993)

Aun cuando no se dejó de reconocer el talento de grandes directores como Chaplin, Orson Welles, Eisenstein, etc., en críticas periodísticas y revistas, fue hasta 1951, cuando apareció el primer número de la revista *Cahiers du Cinéma* y se difundió la teoría de autor como se conoce hasta nuestros días. Los críticos franceses consideraban al estilo como expresión creativa: “La forma en que un filme se presenta y progresa debe

estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente”. Se desplazó la atención de la historia hacia el estilo y la técnica, demostrando que el estilo tenía repercusiones personales, ideológicas e incluso metafísicas. (Stam 2001, 111-114)

El siguiente par de filmes en los que se profundizará son: *Border Patrol* (1942), dirigida por Lesley Selander, y *Twilight in the Rio Grande* (1947), dirigida por Frank McDonald, ambos Westerns de bajo presupuesto de la llamada Serie B. Por un lado, este tipo de cine apareció en Hollywood entre las décadas de 1930 y 1950, cuando los grandes estudios se vieron en la necesidad de reformular su sistema. Su importancia radica en que se contrataban actores poco reconocidos y los estudios hacían todo lo posible para abaratar los costos; las historias eran ligeras, obvias y estereotipadas. A causa de la depresión económica, las entradas a los cines tenían que ser más baratas, la intención era que llegaran a las clases populares, desempleados, amas de casa, inmigrantes, etc.

El cine fue un importante distractor social para evadir la realidad, pero sobre todo la crisis social originada por las guerras. La publicidad de la época lanzaba frases del tipo: “Toda la aventura, todo el romanticismo, toda la emoción que le faltan en su vida cotidiana están en el cine”. (Bordwell 1997, XIII) Por otro lado, esta clase de filmes formó parte de la tregua que en tiempos del conflicto bélico eliminó del cine a los bandidos y transgresores mexicanos; ya se ha mencionado que este género necesitaba la presencia de estos personajes, “el número de westerns con referencias a lo mexicano pasó de 30 en 1941 a 16 en 1942, 15 en 1948, 8 en 1944, 13 en 1945 y 13 en 1946, para aumentar después, en la posguerra, a 29 en 1947 y 23 en 1948 (esta cuenta, claro, no pretende ser exacta); evidentemente, no se veía como interesante ni taquillera la virtud de los mexicanos” (García Riera 1988d, 54). Los personajes populares del Western clase B fueron los cowboys o cantantes como Roy Rogers y Gene Autry y Hopalong Cassidy.

Rio Grande (1950) dirigida por John Ford, y *Río Bravo* (1958), de Howard Hawks pertenecen al cine industrial de Hollywood del periodo posterior a la segunda guerra mundial. Estados Unidos había ganado la guerra y su gran imperio se imponía. El lapso que va de 1917 a 1960 establece y concreta las normas estilísticas de Hollywood definiendo conceptos, estilos, estándares, pero sobre todo el sistema de producción. En

esos años se concluye su proceso de madurez que comprende también el tiempo en que se generó el *estilo colectivo* de Hollywood (Bordwell 1997, 3). Las dos películas mencionadas son claros ejemplos de la síntesis del estilo hollywoodense definido de la siguiente manera:

El cine de Hollywood se ve a sí mismo como constreñido por reglas que establecen límites rigurosos a la innovación individual; narrar una historia es la preocupación formal básica, que hace que el estudio cinematográfico se asemeje al *scriptorium* de un monasterio, el lugar de transmisión y transcripción de innumerables narrativas; la unidad es un atributo básico de la forma fílmica; el cine de Hollywood pretende ser “realista” tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa “invisible”; la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades; y posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones. (Bordwell 1997, 33)

Así, el hilo conductor, son secuencias que permiten analizar aspectos tan importantes como el imaginario social estadounidense o la identidad en su relación con México, contruidos en el encuentro con “el otro”, partiendo de que, en el Western, el “otro” somos nosotros, los mexicanos, quienes estamos al sur de la frontera, los indios, y en general, cualquiera que no sea blanco.

Los tópicos serán analizados desde el lenguaje del cine y desde la historia y desde algunos elementos de la narratología. Es a través de la mirada de John Wayne, de las ironías de Chaplin, o de los desafíos de Anthony Quinn, que se interpretarán las imágenes para esclarecer un conjunto de circunstancias históricas, políticas, sociales e ideológicas.

Además de las consideraciones históricas y sociales respecto a los criterios de selección del corpus, es necesario mencionar otros aspectos importantes en función de las películas mismas. Se pensó también, en las condiciones de censura impuestas por los propios productores o directores de acuerdo a la definición que hace Metz. La intención fue tener ejemplos que mostraran de forma visible elementos determinantes para la realización. *The Pilgrim / El Peregrino* y *The Ride Back / El retorno del forajido*, nos hablan de una censura ideológica, tal vez inconsciente impuesta por los imaginarios de la época así como por la ideología hegemónica. Mientras que los Westerns clase B, nos recuerdan la “interiorización abusiva de las instituciones” cuando se habla de la censura

política. En el caso del Western industrial tenemos los dos casos, John Ford quiere recuperarse con *Rio Grande* de la pérdida que le representó *El fugitivo*, por lo que hace una película de acuerdo a los valores institucionalizados en boga, que vendría a ser una censura económica, mientras que con *Rio Bravo*, Hawks hace una apología a los valores morales que debe tener la sociedad estadounidense de la década de 1950. En este último caso podríamos hablar de una censura moral que tiene por completo interiorizados los valores de entonces que, como podemos observar, no han cambiado mucho. A su vez que en cada uno de los filmes se aborda la problemática y el significado simbólico de la frontera desde diversas perspectivas.

4.1 Seis películas, seis puntos de vista: cruces y convergencias.

Antes de iniciar el análisis de las películas, es necesario retomar el concepto de *lo verosímil* que ya se mencionó de una forma más detallada, por ser precisamente las reglas de verosimilitud en el Western lo que va a hacer que opere exitosamente la convención, lo clásico y por supuesto su sentido estructural. No se trata de que todos los elementos de un modelo “encajen” sino de partir de ellos por operar en la esencia del Western, dejando que las propias fronteras del análisis sean traspasadas.

Tvetan Todorov se refirió a la necesidad de hacer creíble un relato a partir de diferentes elementos del lenguaje. Para ello es necesaria la referencia a lo real en el sentido de lo que la gente cree que es real, sin ser necesario que lo sea, “lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad”. La máscara tiene que ver con un sistema de justificaciones, con “trucos” necesarios para hacer creíble un relato, etc., (Lo verosímil 1972), sin embargo, en el caso de los géneros, es asequible desde otro punto de vista, como “ley discursiva, absoluta e inevitable” y el Western, en cuanto género ciento por ciento canónico, da cuenta de ello, pues es verosímil conforme a las leyes de género: “El Western clásico no era sano porque hablaba de caballos y de aire libre, sino porque era franco. Era de la raza de los grandes géneros, que inverosímiles o no, según el detalle de sus peripecias, en todo caso no son jamás vero-símiles, pues nunca pretenden ser más que discursos”. (1972, 27-28)

La convención de este género, entonces, es parte del placer genérico y de lo necesario en el Western, no necesita convencer, vive su propia convención, “convenciones verosimilizadas” les dice Metz, quien en su texto, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” (1972), se refiere a dicha problemática.

Nos recuerda también la relación de la que ya hemos hablado entre “el decir” y sus limitaciones, que tienen que ver con el público, la industria y otros aspectos de lo político. Los contenidos dependen en ocasiones de ello, lo que Metz dirime en tres tipos de censuras o a veces autocensura: política, económica e ideológica. Los tres tipos son importantes y se pueden observar en los filmes aquí expuestos, a diferentes niveles, a veces incluso en el nivel de lo inconsciente, pero presentes, “la censura ideológica o moral (es decir inmoral), ya no procede de instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan más (o no han tratado jamás) de escapar de una vez por todas, al círculo estrecho de lo decible recomendado a la pantalla”. (1972, 18) A veces esta censura es más personal o incluso una decisión que proviene de ciertos sectores sociales, hegemónicos, en este caso, recordemos el Código Hays, que fue una censura más de los productores cinematográficos y del Partido Republicano, que de las leyes de entonces.

Lo verosímil que menciona Metz, se muestra, más allá de las leyes de género, también lo hace en una alienación que tiene que ver con lo convenido y lo aceptado socialmente y que solo será con el tiempo y las necesidades sociales e históricas que se transformará.

El cine tuvo sus géneros, que no se mezclaban [...] cada género tenía su campo de lo decible propio y los otros posibles eran allí imposibles. El Western, es sabido, esperó cincuenta años antes de decir cosas tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento: durante medio siglo, el héroe joven, invencible y dispuesto fue el único tipo de hombre verosímil en un western (en calidad de protagonista, al menos); también era el único admitido por la leyenda del Oeste, que desempeñaba aquí el papel del discurso anterior. (1972, 20)

I. Hacia dos propuestas personales. *The Pilgrim / El Peregrino*. Dir. Charles Chaplin, 1923.

Es un filme producido por el mismo Chaplin y la First National. Actuaron el director, Edna Purviance y Kitty Bradbury. En México fue estrenado el 7 de julio de 1923, en plena época posrevolucionaria; el país se encontraba reorganizándose después de álgidos años de

lucha armada. Francisco Villa fue asesinado el mismo mes en que fue estrenada la película y al siguiente, en agosto, los gobiernos de México y Estados Unidos firmaban los Tratados de Bucareli, que definieron los términos de las indemnizaciones para los ciudadanos estadounidenses con motivo de los perjuicios causados por la Revolución. De esta forma se reanudaron las relaciones diplomáticas entre ambos países, interrumpidas por más de tres años.

El historiador Aurelio de los Reyes narra la tensa situación que existió entre ambas naciones debido, entre otras cosas, a dos motivos: al problema petrolero a partir de la aplicación del artículo 27 constitucional que declaraba nacionales al suelo y al subsuelo del país, y la deuda externa cuyo pago había sido suspendido por Victoriano Huerta en 1913. El gobierno del general Álvaro Obregón, de 1920 a 1924 inició casi al mismo tiempo que el gobierno del presidente estadounidense William Harding, republicano y sucesor de Woodrow Wilson. Al poco de iniciado el gobierno de Obregón, quedó al descubierto la campaña de desprestigio que la Asociación de Petroleros Norteamericanos financió con 90 millones de dólares, con los que pagó abogados, funcionarios gubernamentales, periódicos y productores de películas que denigraban a México (De los Reyes 1993, 175). Años antes, durante la administración de Venustiano Carranza, el presidente quiso hacer frente a esta campaña, sin embargo, sus esfuerzos fracasaron por la delicada situación interna del país. “Cierto o falso que las compañías petroleras financiaban películas para denigrar a México, es un hecho que las empresas fílmicas de Hollywood las fabricaban y las exhibían en todo el mundo” (De los Reyes 1993, 177)

No cabe duda que México que se comenzó a estabilizar, resultaba un mercado consumidor de películas sumamente importante, incluso más que Brasil y Argentina, por lo que a partir de 1921 se intensificó la llegada de agentes de ventas fílmicos estadounidenses. Universal Film se estableció en el territorio nacional desde 1919, mientras que United Artists “deseaba producir películas en México para lo que Douglas Fairbanks y Mary Pickford, principales accionistas de la empresa junto con Chaplin y David Griffith, harían un viaje con la intención de estudiar nuestras costumbres para caracterizar más tarde personajes nativos de nuestra tierra”. (De los Reyes 1993, 178) El viaje se hizo en medio de una serie de temores y complicaciones, si bien finalmente,

United abrió su agencia.

Continuó la apertura de distintas compañías productoras, lo mismo que la difusión de películas que denigraban la imagen del mexicano, por lo que en 1922, Obregón tomó medidas más drásticas prohibiendo definitivamente las películas que insultaban al país. En México, por otro lado, aumentó la producción de películas nacionales con el apoyo de diversas secretarías con el fin de contrarrestar esa imagen negativa.

Aurelio de los Reyes narra varios casos anteriores al filme *The Pilgrim / El Peregrino* de Chaplin, que valen ser citados para entender las condiciones y el contexto en el que se produjo la película, así como el imaginario social que permeó a ambas sociedades, la mexicana y la estadounidense.

La solidaridad internacional tampoco se hizo esperar. En 1920 el gobierno colombiano prohibió *Río Grande*, de Edwin Carewe, por ofender a México, gesto que fue sumamente valorado por el gobierno del general Obregón. La siguiente cita de la revista *Movie Picture World* (24 de mayo de 1920) ofrece una idea del argumento de la película:

Río Grande es quizá la más fuerte, hasta el presente, de las muchas historias sobre los inquietos territorios de la frontera mexicana. Ofrece un argumento muy interesante e interpreta con inteligencia los sentimientos actuantes entre *greasers* y *gringos*. Pone en claro los resentimientos e ignorantes odios que afligen a los mexicanos sin educación, muchos de ellos lo mismo en guerra contra su propio gobierno que en provocación de nuevas hostilidades contra nosotros. La guerra fronteriza es mostrada en todo su salvajismo, pero la película pide que la educación se extienda entre los ignorantes nativos y que se empleen todos los medios humanos para prevenir futuros malentendidos. La heroína, medio norteamericana y medio mexicana, es una combinación de pasiones conflictivas con un predominio de amor a la justicia. (García Riera 1988a, 89-90)

Otra anécdota documentada sobre la “susceptibilidad” de los mexicanos, ocurrió en febrero de 1921 cuando vino a México William G. McAdoo, Secretario del Tesoro del gobierno de Woodrow Wilson. Los visitantes, que filmaron “casuchas destartaladas”, fueron detenidos por la policía que les exigió la entrega de la película. Incluso, se le solicitó a José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional en ese momento, que interviniera para detener la fabricación de ese tipo de películas.

Se mencionó también el caso de un grupo de estadounidenses que viajaban en tren por San Luis Potosí en esos años; un hombre filmó a su esposa repartiendo dinero a niños

y limosneros, los otros pasajeros protestaron dado el clima de tensión que ya existía y el viaje sólo continuó cuando el jefe militar destruyó la película. (De los Reyes 1993, 180)

En una secuencia del filme *Her husband's trademark / La envidia de las solteras* (1922)⁵⁹, la actriz Gloria Swanson interpretaba a una mujer que era atacada en su mansión por una pandilla de asaltantes mexicanos con la intención de violarla. Fue tal la protesta que el Cónsul en Nueva York solicitó oficialmente que se prohibiera su proyección. En respuesta, la productora simplemente se dio por enterada y acusó de recibido (De los Reyes 1993, 18). En ese mismo año un residente de Chicago escribió a la Secretaría de Relaciones Exteriores para informar que en *One week of love* se caracterizaban dos tipos de mexicanos: los humildes y los *greasers*, término que significaba “mugroso” o “cobarde” y era utilizado despectivamente para denominar a los trabajadores mexicanos o de ascendencia mexicana. El cónsul de Chicago también tuvo la misión de investigar el caso por orden de la Secretaría de Relaciones. (De los Reyes 1993, 189)

Otras películas prohibidas en México fueron: *The night riders* de All Star Productions, *The light of western stars* de United Artists Theatres of America y *The Pilgrim / El Peregrino*, para cuya exhibición se llegó a un acuerdo satisfactorio una vez que se cambiara el letrero final de la película.

El filme se estrenó en México el viernes 6 de julio de 1923. *El Universal Gráfico*, reportó al respecto: “Fugitivo peligroso procedente de ‘Sing-sing’ se encuentra en México. Se hace llamar *The Pilgrim / El Peregrino*. Relatará mañana su vida y milagros en el Olimpia”:

De paso por esta pintoresca ciudad de los Palacios, se encuentra Charles Chaplin, uno de los Pastores más queridos en su pueblo natal, no obstante, la opinión de muchos de sus enemigos que no se tientan la lengua para soltar a los cuatro vientos la versión de que Charlie es un fugitivo del presidio “Sing-Sing” pintándolo como un hombre capaz de cometer el atentado más grave que registre la historia de la criminología. Pero esto aun cuando tiene su razón de ser, pues cierto que la procedencia de Charlie no es muy cristalina que digamos, existen en su favor acciones meritorias, tales como regenerar sabios consejos a cuanto pecador se le impone enfrente, y propaga la fe por todos los rincones habitados. También se encarga de casamientos a domicilio, sin alterar en nada los precios de su tarifa reglamentaria, en bien del servicio a la Humanidad.

⁵⁹ En México se estrenó en el Salón Rojo y en los cines Rialto, Bucareli, Alcázar, San Hipólito, San Rafael, Venecia y Trianon Palace el día 18 de enero de 1923. (Amador y Ayala Blanco 1999)

Este precioso ejemplar de convicto de presidio, se presentará mañana en el Teatro Olimpia y relatará a petición general todos los detalles de su vida y milagrosas fechorías y se compromete a demostrar hasta la evidencia las oportunidades que tienen todos aquellos que quieran convertirse para seguir la senda regenerada del Buen Pastor. (1923, 14).

Esta cinta fue la última que hizo Chaplin para la First National, así como su último corto antes de dedicarse exclusivamente a la realización de largometrajes; a partir de ese momento produciría con su propia compañía, la United Artists. *The Pilgrim / El Peregrino* se reconoce también como un trabajo de transición.

El motivo por el cual se retoma este filme es porque si bien no es un Western en estricto sentido, sí es una parodia del género, además de que la intertextualidad de la película, recupera varios referentes, discursos y saberes, delineados desde la cultura del West, los cuales se pueden encontrar en la fotografía de los exploradores del siglo XIX, en las imágenes cinematográficas de principios de siglo, en la literatura, y en otros elementos como el paisaje desértico, el sheriff a caballo, los ladrones, el asalto, la balacera, el pequeño poblado en apuros, entre otros.

Entre los filmes que ocuparon la pantalla en aquellos tiempos y que podemos considerar parte de esa intertextualidad mencionada, estuvieron los dirigidos por William S. Hart (1846-1946), actor, guionista y productor que, maravillado por el viejo Oeste, se contaba que tuvo en su posesión el revólver de Billy *The Kid*. Debutó en 1914 como actor y comenzó a realizar sus propios cortos westerns a partir de 1915. Fue una de las primeras grandes estrellas del género. Sus películas tuvieron mucha popularidad y uno de sus personajes más conocidos fue Tom Mix; su época más activa como director fue de 1915 a 1925. Sus westerns, como lo imponía la convención, mostraban malhechores que huían al Oeste, tierra sin ley. Todos estos, son estos son parte de los significantes referentes e imaginarios —como los define Paul Ricoeur—, detrás de la película.

The Pilgrim / El Peregrino es un filme valorado ampliamente desde sus primeras exhibiciones. Para André Bazin es una muestra de creatividad de que dice: “Hay más invención y más gags en cien metros de *The Pilgrim / El Peregrino* que en los cuatro últimos filmes de Chaplin.” (Bazin, Charlie Chaplin 2002, 69). El estilo, a juicio del crítico, procede de la escuela burlesca de Mack Sennett, el “rey de la comedia” *slapstick* muy

popular en esos años y que se caracterizaba por un humor crudo que dio origen al cine del absurdo. El personaje de Charlot domina todas las situaciones en que se ve involucrado y tanto sus características internas como externas serán constitutivas del personaje en todas sus apariciones (Bazin, Charlie Chaplin 2002, 15-16). También es importante mencionar que la película recibió fuertes críticas de la sociedad de la época por considerar que “insultaba el Evangelio”. La Asociación de Ministros Evangélicos en Atlanta exigió su censura e incluso el Ku-Kux Klan denunció que llevaba al ridículo al ministerio protestante.

Sinopsis.

Charlot, encarnado en Charles Chaplin, es un preso que logra fugarse de la cárcel. En su huida, roba los hábitos de un pastor protestante y se disfraza con ellos para pasar desapercibido. Por un error toma realmente el lugar de un clérigo aprovechando que en ese momento los habitantes de una comunidad fronteriza esperan a uno para tomar posesión de su iglesia. Bajo estas circunstancias “El Peregrino” inicia una nueva vida en la que es respetado y considerado por la gente del lugar. Logra incluso, redimirse al recuperar el botín, producto de un robo hecho a las mujeres que lo alojan. El comisario de la localidad descubre el pasado de “El Peregrino” y si bien no lo puede dejar en completa libertad por ser un prófugo de la justicia, y él representante de la ley, en recompensa por su buena acción lo lleva a la frontera con México para que escape e inicie una nueva vida en un país donde la legalidad está fuera de su jurisdicción y, al que los fugitivos tradicionalmente acostumbraban escapar. Sin embargo, la frontera es un lugar desolado y violento en el desierto al que el propio “Peregrino”, rehúsa cruzar.

The ride back / El retorno del forajido o Regreso al honor. Dir. Allen H. Miner, 1957.

Estrenada en México hasta el 8 de enero de 1960, es un Western situado en 1870, cuando apenas habían pasado 20 años de la guerra con México. El historiador Emilio García Riera, en su obra *México visto por el cine extranjero*, explica así la presencia de los mexicanos en la pantalla: “Para 1958, el villano mexicano de siempre ya prodigaba de nuevo su presencia en el cine de Hollywood, aunque beneficiado por las ambigüedades y relatividades de un realismo recién estrenado” (García Riera 1988b,

106).

El filme fue considerado un Western con pretensiones psicológicas, dirigido por un “novato” en el oficio. (García Riera 1988b, 106). Allen H. Miner nació en 1917 y, en efecto, *The Ride Back / El retorno del forajido* se considera su primera película importante. Antes de eso apenas había dirigido un largometraje titulado en español *El pirata negro / The black pirate* (1954)⁶⁰, filmado en El Salvador y México, el cortometraje documental *The Days of our years* (1955) sobre las lesiones de los trabajadores en la construcción del ferrocarril Union Pacific Railroad, el documental *The naked sea / El mar desnudo* (1955)⁶¹ y escasos episodios para series de televisión. La dirección de *The Ride Back / El retorno del forajido* le fue solicitada por una compañía independiente encabezada por Robert Aldrich (1918-1983), ya para entonces reconocido como liberal por su crítica a la violencia, a la guerra y a la moral de su tiempo. Aldrich pertenecía a la nueva generación de cineastas que colaboró en la transformación del *American Cinema* de la década de 1950 que pretendió plasmar una visión individual en los filmes.

El actor principal de *The Ride Back / El retorno del forajido* es Anthony Quinn, descrito como:

Bandido medio mexicano Bob Kallen, astuto, lacónico y áspero (*Variety*, 1 de mayo de 1957), pero amistoso con los niños y capaz, al final, de salvar a su perseguidor, un policía texano, herido en el desierto por un apache, aunque eso lo obligara a entregarse a la ley. Tales incidencias podían recordar en lo anecdótico la relación del Cisco Kid original y su perseguidor, el sargento Dunn. Pero Kallen era al mismo tiempo lo contrario de Cisco, y no sólo por su vestuario sobrio, su laconismo y su austeridad: si sólo se le conocía a una mujer, una mexicana (Lita Milán), las relaciones con ella cambiaban el viejo juego del coqueteo por lo francamente erótico, dando pie a que Quinn luciera su torso desnudo. *The ride back*, además, no quiso ni logró ser taquillera: era una película modesta y dirigida a una minoría de cinéfilos advertidos. (García Riera 1988b, 10)

Todos estos elementos descritos son parte del nuevo estilo de Hollywood posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando se hablaba del fin de la producción en serie de películas. Después de eso comienza la difusión de la producción independiente por parte de empresas que no eran propietarias de una organización de distribución pero que

⁶⁰ En México se estrenó en el cine Orfeón el 1 de agosto de 1956 con duración de 2 semanas en cartelera. (Amador y Ayala Blanco 1985)

⁶¹ En México se estrenó en el cine Insurgentes el 6 de diciembre de 1956. (Amador y Ayala Blanco 1985)

lograban acuerdos particulares con las distribuidoras o lo hacían ellas mismas en un circuito de exhibición. (Bordwell 1997, 369)

Eran compañías pequeñas que no producían más de diez filmes al año, pero tenían sus propios recursos y trabajaban en lo que se llamó “equipo de conjunto”. Era un sistema transitorio de acuerdos a corto plazo establecidos por película. No había un equipo de rodaje propietario de todos los medios de producción, sino que se alquilaba el equipo o se adquiría lo necesario para un determinado proyecto. La producción en serie quedó atrás para dar lugar a la producción especializada de películas (Bordwell 1997, 370).

En este contexto de producción podemos hablar de *The Ride Back / El retorno del forajido* como un Western que se salió de los estereotipos. A decir de García Riera, coincidió en que es un Western psicológico cuya intención fue explorar el alma humana, ya no en términos de blanco o negro sino en los diferentes tonos de grises que tiene el ser humano. Con ese filme se dio un giro a la fórmula asumida por el género, pero dando la importancia debida a las vistas panorámicas del desierto y, en general, a la fotografía del filme; de hecho, parte de su intertextualidad se basa en las imágenes de esa región que los fotógrafos del siglo XIX plasmaron al retratar el espacio, la vida cotidiana de los colonos norteamericanos y su convivencia con los indios etc. Un ejemplo de ello son las fotografías tomadas por John Grabill entre 1887 y 1892. ([Photos: Frontier Life in the West 2011](#))

Según la periodización del Western que hizo André Bazin, este filme pertenece a la etapa del Superwestern, lo que explica también la relación con su contexto, definido en el primer capítulo como parte de una red en la que el público y los medios se interrelacionan en la configuración de signos y discursos a partir de su experiencia colectiva y de las relaciones de interdependencia conceptualizadas por Norbert Elias.

El *superwestern* es un western que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: un orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico...en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle [...] La verdadera influencia de la guerra se ha hecho sentir después, sobre todo. Los grandes filmes que ha inspirado son de hecho posteriores a 1945. Pero el conflicto mundial no ha proporcionado a Hollywood solamente temas espectaculares, sino —también y sobre todo— le ha forzado, durante algunos años al menos, a reflexionar. (Bazin 2008, 257)

Sinopsis

Es un filme protagonizado por William Conrad en el papel del Sheriff Hamish y Anthony Quinn como el fugitivo México-americano, Bob Kallen. Se trata de una historia situada en el lejano oeste que tiene como objetivo el cumplimiento de la justicia a través de la búsqueda en la que se enrola el Sheriff Hamish por territorio mexicano, para llevar de vuelta, a la Unión Americana, al forajido Bob Kallen con el fin de que sea juzgado por ser acusado de asesinato. Kallen es capturado, pero durante su regreso ambos tienen que enfrentar, además del clima y la aspereza del desierto, a los reacios y salvajes indios Apaches.

El retorno también significa la redención del Sheriff Hamish, cuya vida está llena de fracasos, por lo que a través del cumplimiento de su misión busca reivindicarse, sobre todo, con él mismo. Durante el desarrollo de la historia, ambos, —Hamish y Kallen— tendrán a su cuidado a una niña que les permitirá recuperar su integridad, e incluso, gracias a ella, construir un vínculo afectivo basado en la lealtad y en una incipiente amistad.

II. Western clase B: barato y popular. *Border Patrol*. Dir. Lesley Selander, 1942.

*'Hopalong' Cassidy:
We're Texas Rangers,
and we have authority
to enter any town
in the state.*

Nacido en California, Lesley Selander (1900-1979) es uno de tantos directores que se formaron al mismo tiempo que la industria del cine, sobre la marcha y en distintos oficios. Comenzó como técnico de laboratorio, luego fue asistente de cámara y finalmente asistente de dirección. La primera película que dirigió en 1936, es un Western, su género predilecto y en el cual desarrolló la mayor parte de su carrera. La mayoría de sus Westerns son clase B, de bajo presupuesto, de los cuales se conocen alrededor de 107 realizados entre 1935 y 1967. Es considerado uno de los directores más prolíficos de su época, pero cuando el mercado de Westerns B decayó, se dedicó a trabajar en televisión hasta la década de 1960.

Selander promovió a varios de los cowboys que más adelante serían estrellas de

televisión. Llama la atención en *Border Patrol*, la participación de *Inés*, una mujer que desde la primera escena persigue a los bandidos; su iniciativa en un mundo patriarcal es señalada por García Riera: “los tres héroes eran al final salvados a su vez de la horca por una mexicana menos pasiva que sus paisanos” (García Riera 1988c, 45).

El héroe de la película, Hopalong Cassidy, protagoniza numerosas historias que se hicieron leyenda entre varias generaciones de niños durante más de sesenta años. William Boyd, el actor principal, dio un giro al cowboy original creado por el escritor Clarence E. Mulford en 1904; el hombre rudo, desgarrado y grosero de las historietas se convirtió, gracias a Boyd, en ejemplo de buen gusto, buenos modales y elegancia: “El epítome de la galantería y el juego limpio”,⁶² se decía de él, quien a partir de 1935 transformó al héroe.

El escritor Mulford escribió *Western novels* en los años veinte, treinta y cuarenta; mientras que Boyd empezó como actor de cine mudo con el director Cecil B. De Mille. Llamado cariñosamente “Hoppy”, peleaba por la justicia de forma ecuánime, prudente y, en cierto momento, hasta paternal; importantes rasgos de carácter que favorecían que diera consuelo a los débiles y a las víctimas. Los mexicanos estuvieron entre los beneficiados por su benevolencia. En esa época William Boyd y su personaje, Hopalong Cassidy, se fundieron hasta llegar a ser prácticamente sinónimos, con tal éxito que incluso hoy hay toda una industria de libros, historietas, dvd, juguetes, y programas de radio y televisión, lo que da cuenta de su vigencia en la cultura popular norteamericana. *Hopalong* fue la primera serie Western transmitida por televisión.

Retomando el caso de la propia película y su exhibición en México, es necesario decir que el argumento de *Border Patrol* está influido por el momento histórico que se vivía entre ambos países, la revista *Variety* del 25 de enero de 1942 se refiere al filme como una película que está en la línea de “la política del buen vecino con México” (García Riera 1988c, 45). De los 28 antes filmados entre 1941 y 1948 por Hopalong Cassidy, en cinco

⁶² <http://www.hopalongcassidy.com/legend.htm>

había referencia a lo mexicano con aparentes muestras de solidaridad. Sin embargo, ni *Border Patrol* ni *Undercover man* (1942) fueron estrenadas en México, a juicio de Riera muy posiblemente por la censura de las autoridades mexicanas molestas por la actitud paternalista y condescendiente de Hopalong (García Riera 1988c, 50).

Por otra parte, hay que recordar que la preocupación fundamental de Estados Unidos y el resto del mundo durante las décadas de 1930 y 1940 era contrarrestar el fascismo europeo y entre las formas de hacerlo estaban las actividades comerciales, la propaganda, estrategias diplomáticas y, por supuesto, la cultura sobre la base de la reciprocidad. Con esa política de “buena vecindad” Estados Unidos aparentemente dejaba atrás el uso de la fuerza para negociar en *igualdad* de circunstancias, lo que significó también:

El apoyo estadounidense a las economías de las repúblicas localizadas al sur del Río Bravo (proporcionándoles facilidades para resolver los problemas de su deuda externa, balanza comercial y tarifas arancelarias en los procesos de importación, entre otras medidas). Pero también respondió al requerimiento estadounidense de recibir todo tipo de materias primas de Latinoamérica, determinadas por censos y estudios estadísticos de la OCAIA sobre los recursos naturales (minerales y agrícolas, primordialmente) y las capacidades industriales de los países de la región (Peredo 2004, 43).

Otra estrategia diplomática aplicada en 1940, cuando ya se había documentado la incursión nazi en el continente americano, fue la creación de la Oficina del Coordinador de Relaciones Culturales (OCAIA) entre las Repúblicas Americanas, conocida posteriormente como Office of the Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA) por el entonces presidente Roosevelt, quien nombró como titular a Nelson Rockefeller (Peredo 2004, 80).

Un año más tarde, en 1941, se creó la Unión Parlamentaria Interamericana que contó con el respaldo de la ya creada Unión Panamericana, “en el entendido de que todo esfuerzo era válido para el desarrollo del comercio, las relaciones amistosas y un mejor conocimiento mutuo de todas las repúblicas americanas”.⁶³ El panamericanismo destacaba la unidad de los países latinoamericanos con Estados Unidos y Canadá frente

⁶³ AGN/MAC/577.1/10, comunicados del Congreso de Estados Unidos al senador mexicano Alfonso Flores Mancilla, el 26 de julio y durante septiembre y noviembre de 1941. (Peredo 2004, 81)

a cualquier riesgo, en especial frente a Europa.⁶⁴

Respecto al cine, el Departamento de Estado del país vecino, impulsó el doblaje, la distribución y la exhibición de cortometrajes culturales y educativos, además de solicitar a sus embajadas y consulados en los países latinoamericanos la investigación y evaluación de los hábitos de la población.⁶⁵ Vale la pena recordar que Estados Unidos utilizó este tipo de estrategia durante la guerra para evaluar a la población de los países del Eje. Esto lo podemos ver en el conocido libro *El crisantemo y la espada*, en el que la antropóloga Ruth Benedict hizo un cuidadoso estudio sobre los japoneses en 1946, por encargo de la Oficina de Información de Guerra del Gobierno de Washington. (Benedict 2010, 11) De esta manera se entiende tanto la necesidad de propaganda como la de conocer de manera profunda a los pueblos latinoamericanos.

La Sección cinematográfica mantiene una comisión de consejeros en Hollywood, California, la cual ayuda a las empresas cinematográficas comerciales para la producción de películas que tienen por objeto la presentación de la vida autóctona de los países de América, cuidando de no herir la susceptibilidad de sus pueblos. Ayuda también a producir películas que presenten la vida de los Estados Unidos, y, por último, produce películas educativas, científicas y culturales. Algunas veces adquiere películas producidas en los países latinoamericanos. La distribución de todas estas cintas cinematográficas las lleva a cabo por medio de las Misiones Diplomáticas de los Estados Unidos en los países americanos [...] Recientemente quedó terminada una película hecha en Michoacán, México, con la cooperación de nuestro gobierno.⁶⁶

Fue más que clara la necesidad del gobierno de Roosevelt, por un lado, de controlar las actividades y, por otro, de difundir determinada ideología, creando vínculos de diferentes tipos entre Estados Unidos y Latinoamérica. Hubo una serie de organizaciones dedicadas a llevarlo a cabo, por ejemplo: el Comité de Actividades de Guerra de la Industria Cinematográfica, la Liga Hollywoodense Anti-Nazi, así como otras agencias de información y propaganda, que finalmente se fundieron el 13 de junio de 1942 en la ya mencionada Oficina de Información de Guerra, en donde, por supuesto, la Oficina de Cine (Bureau of Motion Pictures) era de suma importancia (Peredo 2004, 110). Elmer

⁶⁴ AGN/MAC/577.1/10, George Jaffin, de la Columbia Law Review, Nueva York, a Manuel Ávila Camacho, 12 de septiembre de 1942 y 8 de abril de 1943 (Peredo 2004, 81).

⁶⁵ Ver documentación referida por Francisco Peredo Castro (Peredo 2004, 101).

⁶⁶ AGN/MAC/577.1/36, Francisco Castillo Nájera a Manuel Ávila Camacho, memorándum de fecha 21 de septiembre de 1942, p. 3 (de 5) (Peredo 2004).

Davis, vinculado a la prensa y la radio, director de la recién creada Oficina de Información de Guerra tenía muy clara la importancia del cine: “la forma más fácil de inyectar propaganda en la mente de la mayoría de las personas es hacerla llegar directamente por medio de una película de entretenimiento, cuando no están conscientes de que están siendo adoctrinados” (Peredo 2004, 111).

En este contexto Hollywood hizo lo suyo al adoptar su propia política de “buena vecindad” con una combinación de propaganda y entretenimiento, al buscar acercarse a las “hermanas latinoamericanas”:

La política del buen vecino de Roosevelt buscaba convencer a Latinoamérica que las naciones del área eran socios plenos e igualitarios en la lucha contra el fascismo. Una parte importante de esta campaña fue el esfuerzo para “mejorar” la imagen latinoamericana en los filmes de Hollywood [...] El principal ejemplo de la respuesta de Hollywood a la nueva política latinoamericana de Washington fue la super producción de Warner Brothers *Juárez* (1939, de William Dieterle), con Paul Muni en el papel protagónico. Bette Davis interpretó a Carlota, Brian Aherne fue Maximiliano y John Garfield interpretó al joven Porfirio Díaz.⁶⁷

Los esfuerzos no fueron muy exitosos según el historiador Francisco Peredo, quien documentó rigurosamente este periodo y señaló que las audiencias latinoamericanas no estuvieron de acuerdo con una visión tan estereotipada y parcial de los países latinoamericanos, aun cuando la consigna era mejorar la imagen de estos pueblos. Ya se verá en las propias películas ¿por qué los esfuerzos fueron vanos y por qué en ciertos momentos resultó contraproducente? ¿Fue algo planeado o simplemente así veían los estadounidenses a los latinoamericanos? ¿En qué se basó esta construcción cultural del “otro”?

A continuación, mencionaré algunas sugerencias del Comité Coordinador de la OCAIA en México a las oficinas de ese organismo en Washington, cuya intención era que fuesen transmitidas a Hollywood a través de la Motion Picture Society for the Americas:

- Evitar referencias despectivas a España, pues aun cuando en México no se ve bien al régimen de Franco, “existen aún importantes lazos culturales entre las dos naciones”.
- Tomar en cuenta, al producir las películas, el aprecio del mexicano por sus valores familiares y religiosos, especialmente por la religión católica.
- Parte del sentimiento antinorteamericano en México se debe a la imagen de superioridad

⁶⁷ Mora, Carl J., *Mexican Cinema Reflexions of a society (1896-1980)*, Los Ángeles, California University Press, 1982, p. 51. Citado en (Peredo 2004, 122)

que los estadounidenses han proyectado. El mostrar la American “way of life” como algo casi perfecto es demasiado aburrido en los filmes: “Pedimos que se incluyan algunas escenas de nuestros defectos nacionales y que se presenten de manera semi-cómica-humorística”.

- Evitar referencias a las relaciones entre el capital y el trabajo, o a la cuestión de la expropiación de la propiedad.
- Tomar en cuenta que muchos mexicanos ven con mucho escepticismo la expresión “buenos vecinos” y las declaraciones sobre el desinterés que Estados Unidos asegura tener al ayudar a estos países durante la guerra. “Ellos sienten obviamente, que [...] si su bienestar no ha sido para nosotros un asunto de preocupación desinteresada durante cien años, no puede llegar a serlo de la noche a la mañana”.⁶⁸

Por lo menos en ese momento hubo la intención de dejar atrás al *greaser* para limar asperezas y reivindicar la imagen de los mexicanos en el cine. Las medidas a considerar emitidas por el Comité parecen haber surtido efecto; García Riera, con cierta inocencia, lo dice así en su obra *México visto por el cine extranjero*: “Si la fama de los mexicanos, aztecas o no, había sido muy difundida por el cine norteamericano, sobre todo en la segunda década del siglo, el Hollywood de los cuarenta se sintió varias veces en el deber de recordar que las apariencias engañan, que no eran villanos ciertos mexicanos sospechosos y sí lo eran gringos calumniadores y aun amparados ocasionalmente en disfraces mexicanos” (García Riera 1988c, 43).

Las temáticas “amigables” de los Westerns clase B se repitieron en varias ocasiones; el mismo García Riera recuerda en 1937 en un filme titulado *The Gambling Terror*, a uno de los personajes, Rusty Walker, contrabandista y jugador, quien vestido elegantemente se hacía pasar por el hacendado mexicano Manuel Méndez. La acción se desarrollaba en la frontera y gracias a un policía mexicano que ayudaba a los Texas *Rangers* se desenmascara al bandido (García Riera 1988c, 43).

Riera menciona otros dos ejemplos de estadounidenses disfrazados de mexicanos: *Rider Crosses the Rio* (1941) con George Houston, y *Arizona Terrors* (1942) con Don Barry. Otros casos abundantes fueron los de mexicanos acusados en falso: *Outlaws of the Rio Grande / Asaltantes del Rio Grande* (1941)⁶⁹ con Tim McCoy, quien debido a sus

⁶⁸ Este es un fragmento del documento completo clasificado como NAW, RG 229, OIAA Box 235, fólder “Propaganda”. Carta adjunta a memorándum de Edward H. Robins a W.K. Harrison, 17 de febrero de 1942. (Peredo 2004, 128)

⁶⁹ En México se estrenó en los cines Goya, Rialto, Roma, Odeón, Venecia, Alhambra, Gramat, Rívoli y América el 16 de abril de 1943 (Amador y Ayala Blanco 1982)

habilidades manuales era obligado por unos falsificadores a trabajar para ellos. En 1941 la embajada mexicana en Buenos Aires logró que las autoridades argentinas censuraran *Man on conquest*, la biografía de Sam Houston prohibida en México. (García Riera 1988c, 48) Houston fue un estadista estadounidense que tuvo un rol muy importante en la historia de Texas. La película fue nominada a tres premios de la Academia en Hollywood. Como era de esperarse, hubo más referencias negativas a México, a propósito del tema del contrabando fronterizo, que se abordó en varios westerns durante 1941: *Billy the kid's fighting Pals* y *Desert Bandit*, por ejemplo.

Son muchos los elementos que intervinieron en la disminución de las representaciones negativas de los mexicanos. La postura del gobierno mexicano fue clara desde los años veinte, por eso no es de extrañarse que en México el Departamento de Supervisión Cinematográfica anunciara en los cuarenta que “no se autorizaría la exhibición comercial de ninguna película que pertenezca a persona o empresa que produzca, distribuya o exhiba en el extranjero película que sean ofensivas para México” esta nota apareció en el diario *Excélsior* del 26 de junio de 1941. La respuesta en la revista estadounidense *Time*, que reprodujo el propio *Excélsior* fue la siguiente:

Hollywood se encuentra perplejo con una nueva ley mexicana que requiere que las películas americanas que se exhiban en México sean idénticas a las versiones exhibidas en Estados Unidos; al parecer, el objeto fue evitar que la Fox agregue a *Sangre y arena* otras escenas que tuvo en su estreno, pero en realidad la ley tiene mayor alcance. Si todos los países de América Latina imitan a México, bien pronto los productores de Hollywood tendrán que exhibir a los latinos en la forma en que ellos quieren ser exhibidos. (García Riera 1988c, 48)

Es interesante conocer la respuesta de la prensa porque toma por sorpresa, por lo menos en ese breve lapso, el que las objeciones de los gobiernos hayan sido escuchadas. Esta situación cambia unos años después de finalizar la guerra, que gana Estados Unidos elevándose a nivel de imperio, y Hollywood no necesita ya que los empresarios cinematográficos mexicanos sean sus socios comerciales, pasan a ser más bien sus competidores.

Sinopsis

Es un filme que demuestra la competencia y pericia de un grupo de Texas Rangers —Hopalong Cassidy, California y Johnny— para solucionar problemas referentes a la ley, al mismo tiempo que manifiestan su diligencia para ayudar a las autoridades mexicanas a resolver los suyos. Los Rangers investigan la desaparición de 25 mexicanos secuestrados por el empresario estadounidense Krebs, quien se supone los contrató para trabajar en su mina “Balas de plata”, cuando la realidad es que los tiene esclavizados.

García Riera recuerda que el Hollywood de los cuarenta es la época en donde puede suceder que las “apariencias engañen” y entonces los mexicanos sean “buenos”, incluso, puedan ser representados como un manso rebaño atrapado y abusado por ambición de Krebs. (García Riera 1988b, 43)

Es un filme que posee varios elementos interesantes, como el que los Texas Rangers no sólo salvan a los mexicanos, sino además les hacen justicia en un tribunal popular implantado por ellos mismos; que quien tuvo la primera iniciativa para salvarlos sea una mujer, la actriz Claudia Drake que hace el papel de Inés de la Barca, una joven decidida y audaz de ascendencia mexicana; y que sea este filme en donde Robert Mitchum debuta como actor en un papel de pistolero de Krebs (Cine Forum 2015). Por otra parte, la película posee prácticamente todos los cánones que marca el Western que son los que lo hacen funcionar como una exitosa fórmula.

***Twilight on the Rio Grande*. Dir. Frank McDonald, 1947.**

Igual que el filme anterior, tampoco fue estrenado en México aun cuando en el volumen de *Cartelera cinematográfica: 1940-1949*, se registró el estreno de 17 películas de McDonald, director de cine y televisión. Nacido en 1899, dirigió más de 100 filmes; el periodo más activo y conocido de su carrera fue de 1935 a 1966, cuando estuvo al frente de varios westerns protagonizados por Gene Autry y Roy Rogers. Antes de ser director de cine trabajó en la construcción de las vías del ferrocarril. Una vez que llegó a Hollywood desarrolló una amplia carrera en los escenarios como actor y productor hasta que finalmente inició en el cine a mediados de los treinta. Después de colaborar casi en

cada estudio de Hollywood se hizo una notable fama con los Westerns en los que dirigió a Gene Autry y Roy Rogers.

Por su parte Gene Autry, nacido en Texas en 1907, fue descubierto por el humorista Will Rogers. En 1929 fue contratado como el “Oklahoma’s Yodeling Cowboy” en KVOO,⁷⁰ en Tulsa, Oklahoma, y pronto ganó numerosos seguidores y popularidad. Fue contratado por la estación de radio WLS en Chicago en los años treinta y apareció por primera vez en la pantalla en 1934, en donde permaneció hasta 1953, popularizando el Western musical y estelarizando cerca de 93 películas de este género.

Autry hizo alrededor de 640 grabaciones musicales incluyendo más de 300 canciones escritas y coescritas por él. Sus grabaciones han vendido más de 100 millones de copias y ha ganado más de una docena de discos de oro y platino. En 1942 se enroló en el ejército y alcanzó el grado de sargento. A su regreso, continuó su carrera y en la década de 1950 fue una de las estrellas de televisión más importantes, estelarizando 91 episodios de *The Gene Autry Show* para CBS. Su éxito lo llevó a producir otras populares series como: *Annie Oakley*, *The Range Rider*, *Buffalo Bill Jr.*, *The Adventures of Champion*, así como los primeros 39 episodios de *Death Valley Days*. En noviembre de 1988 se abrió el Gene Autry Western Heritage Museum,⁷¹ reconocido hoy día como uno de los sitios más importantes y especializados en la vida del Oeste.

Entre 1941 y 1948, Autry hizo 21 westerns y al menos 8 de ellos tuvieron que ver con lo mexicano, entre ellos: *Down Mexico Way / Camino a México* (1941)⁷², *Heart of the Rio Grande / Corazón del Rio Grande* (1942)⁷³ y *Bells of Capistrano / Las campanas de mi pueblo* (1942)⁷⁴. Autry continuó, ya en la posguerra en el mismo tono de la “buena vecindad”. En *Twilight on the Rio Grande*, propuso un “buen retrato de las capacidades detectivescas latinas” (Variety 1947), mientras que en *The Big Sombrero* (1948), como capataz de un rancho mexicano, “cantó *Adobe hacienda* y asistió complacido a una *colorida secuencia con fiesta y danza* en donde conquistaba también a la cantante, una

⁷⁰ Una importante estación de radio fundada en 1926, conocida como “La voz de Oklahoma”

⁷¹ <http://www.geneautry.com/home.php>

⁷² En México se estrenó en el Cine Cairo el 29 de mayo de 1942 (Amador y Ayala Blanco 1982)

⁷³ En México se estrenó en el Cine Cairo el 2 de octubre de 1943. (Amador y Ayala Blanco 1982)

⁷⁴ En México se estrenó en el Cine Colonial el 11 de septiembre de 1943. (Amador y Ayala Blanco 1982)

lovely mexican señorita, Elena Verdugo.” (Variety 1949)

Sinopsis

Twilight on the Rio Grande es una película que gira alrededor de un asesinato en la frontera. En la intertextualidad del filme encontramos otros géneros y recursos, como lo es el cine negro, números musicales y un show de cuchillos realizado por la joven cantante Elena de Rio, en un tipo de suerte distintiva de los circos tradicionales. Elementos necesarios en un momento en que la fórmula del Western en toda su simplicidad, está por agotarse. La guerra terminó y aun cuando Estados Unidos resultó ganador, las necesidades sociales fueron teniendo otros matices, necesidades y niveles de profundidad.

De tal modo, la trama detectivesca resulta entretenida, y sumada a los clásicos elementos del Western como son la presencia de los rangers, la impartición de justicia, la mujer joven y guapa a la que hay que ayudar, y los caballos a galope, resulta más atractiva. El paisaje no es tan importante en el desarrollo de la película, si acaso al inicio, en los créditos, hay tomas al desierto y a la flora, muy probablemente para enfatizar lo rudo y áspero de la región.

Otro aspecto a considerar es que varios de los personajes juegan en los distintos niveles del ser y del parecer; la cantante, Elena del Rio, que en realidad es la hija de un empresario que hacía negocios en ambos países, ahora, está tratando de descubrir al asesino de su padre desde el espectáculo; Gene Autry cumple funciones de detective y policía, siempre colaborando al cumplimiento de la justicia y el abogado, tiene mucho que esconder; así como “Mucho”, un mexicano que causa profunda desconfianza, resulta un hombre “fiel y servicial.”

III. EU gana la guerra... y Hollywood también. *Rio Grande*. Dir. John Ford, 1950. ⁷⁵

Este filme es parte de la trilogía de caballería que inicia con *Fort Apache / Sangre de*

⁷⁵ Se estrena en el cine Palacio Chino el 13 de octubre de 1951 con una duración en cartelera de dos semanas. (Amador y Ayala Blanco 1985)

héroes (1948)⁷⁶, y *She Wore a Yellow Ribbon / La legión invencible* (1949)⁷⁷. En *Rio Grande*, el teniente Kirby, interpretado por John Wayne es una versión desencantada, dice la crítica, del mismo personaje que aparece en la primera película. En medio de un drama familiar la película refleja cierto racismo fortalecido por numerosos clichés y estereotipos, además de mostrar la ideología militarista, y patriótica de la época. Con esta película Ford también trató de recuperarse de las pérdidas económicas que tuvo con *El fugitivo*, que puso en peligro su recién formada productora independiente, qué mejor que un Western con John Wayne para fortalecerse de nuevo. (John Ford 1988, 97)

Vale recordar el caso de *The fugitive / El fugitivo* (1947)⁷⁸, que John Ford codirigió con Emilio Fernández porque evidencia el contexto mexicano en relación a la política estadounidense durante el régimen alemanista (1946-1952). La película, realizada en 1946, fue producida por la RKO en los Estudios Churubusco; sin embargo, se estrenó hasta dos años después, en marzo de 1948, debido a una serie de problemas de censura, pues el gobierno tenía temores de que se trataran temas sensibles de la historia mexicana “entremezclados con el miedo de que se aprovechara la oportunidad para infiltrar propaganda comunista.” (Peredo 2004, 3)

Así, *Rio Grande*, que se rodó inicialmente con el nombre del *Río Bravo*, es un filme netamente conservador. Se retituló *Rio Grande Command* antes de su estreno en noviembre de 1950.

El título original, el nombre mexicano del río que marca la frontera con Estados Unidos, fue desestimado porque alguien presentó una queja legal y, por su parte, Yates pensaba que no era comercial (Howard Hawks utilizó el título para su western clásico de 1959 protagonizado por Wayne, un importante éxito de la Warner Bros.) Tras “muchos tiras y aflojas, discusiones y gritos” con Yates acerca del presupuesto que dejaron a Ford “hecho polvo”, el director tuvo que ahorrar rodando *Rio Grande* en Moab (Utah), en lugar

⁷⁶ En México se estrenó en el Cine Alameda el 15 de julio de 1948. (Amador y Ayala Blanco 1982)

⁷⁷ (IMDB 2015)

⁷⁸ En México se estrenó el 27 de marzo de 1948. (IMDB 2015)

de hacerlo en Monument Valley. La película estuvo terminada en 32 días, entre julio y agosto de 1950, con un costo de 1 287 185 dólares, un poco por encima del tope estipulado en el contrato con Argosy (McBride 2004, 553).

Rio Grande es interesante porque exhibe una serie de opiniones políticas que dan cuenta del clima político que prevalecía los primeros años de la Guerra Fría. También es posible ver el cambio en la postura de John Ford al traer como guionista de la película al conocido conservador James Kevin McGuinness. En las cintas anteriores de la trilogía, el guionista fue el liberal Frank Nugent, cuya simpatía por los indios era conocida y un distintivo del trabajo de Ford. *Rio Grande*, al parecer, tenía otros objetivos, entre ellos contribuir a la configuración ideológica del triunfador Imperio estadounidense; sin olvidar que hablamos de la posguerra y del macartismo, que en Hollywood se vivió de forma especialmente complicada.

Basada en una incursión real en el Rio Grande en 1873, el filme muestra los años de madurez del teniente coronel York, interpretado por John Wayne, quien frustrado por los límites impuestos a su autoridad y a su capacidad para hacer la guerra contra los apaches cuando cruzan la frontera con México, va tras ellos sin importarle los límites internacionales y con una orden directa: “Quiero que cruces el Río Grande. ¡Ve tras los apaches y destrúyelos! Estoy cansado de idas y venidas, me pone enfermo el juego diplomático del gato y el ratón” (McBride 2004, 553).

En su libro de 1992, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Richard Slotkin se refiere a *Rio Grande* como un ejemplo clave del “western de la guerra fría”, una evolución del género durante la posguerra cuyo objetivo era:

Interpretar formas modernas de conflictos laborales y étnicos y racionalizar el desarrollo del estado-nación republicano como un gran poder imperial. [...] El problema de reconciliar las costumbres y los valores democráticos con los imperativos del poder es tanto la principal contradicción de la América de la guerra fría como el eterno problema de los políticos democráticos. Y era precisamente este tema el que vehiculaba el “western de la guerra fría”. (McBride 2004, 553)

Lo que se observa en el filme es justo eso: una serie de posturas políticas y morales, juicios y la jerarquización de valores que dejan entrever rasgos de la sociedad norteamericana de los años cincuenta. También se pueden advertir las características

que se esperarían de cada uno de los grupos sociales que aparecen: jóvenes, mujeres, y hombres.

Los personajes de Ford “reverencian las instituciones que crean las leyes a la vez que mantienen una actitud de saludable escepticismo ante las leyes mismas” (John Ford 1988, 97) aunque en ocasiones exceden su escepticismo, imponiendo su ideología. En *Rio Grande*, la importancia del fortalecimiento del Imperio estadounidense no dejaba lugar para dudas, más aún si respetar la ley internacional resultaba un absurdo cuando la seguridad de ambos países se veía amenazada por los indios, esos seres salvajes que vivían al margen de la civilización.

Los personajes de este filme, se preocupan por la colectividad, las decisiones son tomadas más allá de una aventura individual, lo que las justifica aún más:

Ford insiste en la discordia, en los desacuerdos que dividen a una colectividad, y sus héroes solo reaccionan en función del medio en que viven y que les impone una labor que es preciso llevar a cabo por el bien de todos. Simplificándolo mucho, podríamos decir que el héroe fordiano no se plantea una cuestión moral o, si se prefiere, que su ética sólo existe en relación con un sentimiento de orden colectivo.” (John Ford 1988, 271)

Respecto a su recepción en México, la prensa dominical resaltó su gran producción, y sobre todo, a sus protagonistas, grandes estrellas de Hollywood, una industria que no se detenía bajo ninguna circunstancia.

La acción de ésta película está situada en la época en que hacía poco que nuestros entrañables primos nos habían privado de la mitad de nuestro territorio, corriendo la frontera entre ambos países hasta el Río Bravo, en cuyos alrededores, precisamente se suponen sucedidas todas las peripecias de este filme que culminan con fieras batallas entre yanquis e indios apaches, que mueren como ratas.

La cinta no ofrece novedad alguna y sólo podrá gustar a aquellas personas afectas a los western, lo mismo que sean de vaqueros que de soldados.

¡Ah! Si vimos algo nuevo en *Rio Grande*: vimos a John Wayne con bigotes, y vimos a Maureen O’Hara sin tecnicolor... *Rio Grande*. (El Redondel. Año XXIII, núm. 1193, 1952)

Después de la Segunda Guerra Mundial cobró fuerza un negocio aún mayor, y este era la reconstrucción. El discurso panamericanista y de “Buena vecindad”, patrocinado por la Casa Blanca en 1946, fue perdiendo importancia. El interés de Estados Unidos se volvió hacia su desarrollo interno, a la reconstrucción de Europa, a detener la amenaza comunista y a consolidar el *American way of life* en el resto del mundo como un modelo aspiracional a seguir. (Peredo 2004, 357-358) Los países latinoamericanos, endeudados

y en una considerable dependencia, se vieron comprometidos a apoyar el liderazgo de Estados Unidos en el continente. Washington se inclinó por defender el libre mercado y el nacionalismo fue visto ahora como un estorbo para las nuevas directrices.

En el cine mexicano dejó de estar presente el furor propagandístico que influyó durante la Segunda Guerra Mundial debido a que el nuevo interés de la política estadounidense giró hacia Europa y a la delirante lucha anticomunista (Peredo 2004, 368):

Si en el pasado había sido cuestión de seguridad nacional para Estados Unidos contar con México como aliado, y en consecuencia fue una política de Estado el apoyarlo en todos los terrenos, sobre todo en el cine, ya en 1946 aquella necesidad y aquella política estadounidenses habían quedado prácticamente en el olvido, lo cual fue determinado en gran medida por el nuevo contexto mundial. (Peredo 2004, 373)

El distanciamiento de México y Estados Unidos respecto al cine se dio por razones que explican no sólo las temáticas y la forma de abordar temas mexicanos, sino también el desplome de la producción cinematográfica de cine nacional. De los 92 filmes que se hicieron en 1945, pasó a 72 en 1946 y a 57 en 1947. (Peredo 2004, 415). Hollywood ya no necesitaba de México en la posguerra, lo que ahora comenzaba era una guerra comercial. Una de las formas como respondió México fueron las políticas proteccionistas por parte del Estado.⁷⁹

Por otra parte, es imprescindible mencionar el macartismo de esos años. Hablamos de traiciones, acusaciones entre compañeros y amigos, de denuncias, deslealtades, y procesos en los que no se respetaron los derechos de los acusados, “listas negras”, del fin de varias carreras, de la persecución de directores y actores por su militancia en la izquierda y de no pocos inocentes destruidos. Hollywood se endureció:

[...] Calculan en unos trescientos los militantes adheridos al PCUSA que durante esa época trabajaban en las diversas ramas de la industria cinematográfica con una incidencia de casi el 50% de guionistas y de un 20% de actores. Si esas cifras son ciertas, la labor del FBI fue rotundamente eficaz ya que, según los mismos autores, los incriminados por las comisiones o los incluidos en las listas negras rondaron los 250 y, durante el curso de más de una década, los restantes 40 o 50 podrían haber muerto o abandonado Hollywood. (Riambau y Torreiro 1996, 86)

⁷⁹ Dos estrategias correctas fueron: La ley de cinematografía de 1949 y la creación del Banco Cinematográfico para la producción de películas.

Las campañas anticomunistas estuvieron a la orden del día. En octubre de 1947 se creó la primera Comisión Parlamentaria contra la infiltración comunista, y como su adscripción ideológica fue manifiesta, su primer presidente, J. Parnell Thomas, congresista por Nueva Jersey, era conocido por sus declaraciones completamente contrarias al New Deal. Los miembros de esta comisión fueron conocidos en general por sus tendencias racistas, antisemitas e inquisitoriales. Richard Nixon, quien habría de ser presidente de los Estados Unidos a fines de los años sesenta, fue famoso por su participación en esta Comisión desde que se creó.

Sinopsis

Rio Grande es un filme cuya escena se sitúa en los márgenes del Rio Bravo, frontera natural entre México y Estados Unidos. John Wayne, en el papel del Teniente Coronel Kirby York está a cargo del Frente que ahora tiene que defender de los Indios Apaches. En su puesto, a la orilla de todo, de la propia Unión Americana, forma a jóvenes reclutas entre los que se encuentra su hijo, a quien abandonó hace 15 años por cumplir con su deber. Durante toda la trama están como trasfondo los valores colectivos y familiares de la sociedad estadounidense así como el deber con la patria. El encuentro entre el padre y el hijo es una prueba para ambos; este último, ya adulto debe mostrar su valía, que es un hombre, que no necesita más de los cuidados de su madre, y ambos deben reconciliarse en función de lo que los valores morales y patrióticos y de la comprensión que se deben el uno al otro.

Uno de los dilemas del relato está en la decisión que tiene que tomar "Kirby York" respecto a cruzar o no el río para perseguir a los Apache. La ley internacional prohíbe ese tipo de incursiones, sin embargo para John Wayne es casi irrelevante, su obligación es defender el fuerte y someter a los indios y hacerlo en territorio mexicano no debe ser un motivo para no cumplir lo que él considera su particular deber.

***Rio Bravo*, Dir. Howard Hawks, 1959.**

Rio Bravo es la primera película de la trilogía de Hawks, seguidas por: *El Dorado*, de

1966⁸⁰ y *Rio Lobo* de 1970⁸¹. También es protagonizada por John Wayne, sólo que en esta ocasión los personajes se presentan de forma diferente, de acuerdo al estilo del director: “un joven, un hombre experimentado y un *old timer*” (Cohen 2006, 44). En esta ocasión a los actores Ricky Nelson, John Wayne y Walter Brennan se les unió Dean Martin.

Es una película llena de clichés influenciada por el formato televisivo, tanto así que en ciertos momentos parece una serie en episodios; no obstante se trata de un Western que revoluciona el género al filmarlo en un estilo intimista, pues se aleja de los grandes paisajes y espacios espectaculares, no hay largas cabalgatas por el desierto ni batallas campales. Tampoco aparece por ningún lado el río Bravo.

El impulso dramático del filme está en las actitudes de los personajes y en su interacción, por eso muchas de las referencias a la película tienen que ver con la amistad y con la forma de actuar masculina en una sociedad patriarcal, con su comportamiento y sus valores. La trama se desarrolla en una pequeña localidad de Nuevo México, donde los héroes luchan por causas justas, defienden la ley y se encargan de aplicarla (Astre y Hoarau 1997). Lo primero que se ve es la amistad entre los hombres que son más bien buenos y bromean aun en situaciones de peligro. Una explicación del universo en el que Hawks hace desenvolverse a los actores la proporciona García Riera al referirse a la “huella calvinista” del director, evidente en el comportamiento de sus personajes, que no valen por lo que piensan o sienten, sino por lo que hacen: “su virtud se prueba con su obra”. (García Riera 1988e, 13).

Hawks es considerado como uno de los renovadores del Western, y *Rio Bravo* se reconoce como una de sus obras más importantes:

El *western* más acabado de este cineasta, en el que Jacques Rivette ha querido ver la expresión de la evidencia elevada a la categoría de estilo, es, sin duda, *Rio Bravo* (1959). Esta historia, obra clave del universo de Hawks, donde se mezclan la amistad, la risa, el polvo y las balas, es la quintaesencia de un estilo, el vidrio en bruto de donde surgió un rayo temático coherente, el de la visión del mundo y de los hombres a través de un cineasta típicamente americano. (Astre y Hoarau 1997, 318)

⁸⁰ En México se estrenó en el cine Cuitláhuac el 26 de octubre de 1967. (Amador y Ayala Blanco 1986)

⁸¹ Se estrenó en el cinema Insurgentes el 8 de octubre de 1971. (Amador y Ayala Blanco 1988)

El director nació en Indiana en 1896 y murió en 1977. Fue el mayor de tres hijos y al igual que él, sus hermanos también trabajaron en el cine. En 1917 se graduó como ingeniero mecánico. Uno de sus primeros acercamientos al cine fue como accesorista en la Paramount, sus habilidades como decorador le hicieron obtener el puesto de asistente del director Marshall Neilan para una película con Mary Pickford, *The Little Princess* (1917). En los años veinte trabajó con Cecil B. DeMille escribiendo intertítulos para sus películas.

La Primera Guerra Mundial interrumpió su carrera algunos años, pero en 1922 regresó al cine. Fue hasta 1925, cuando conoció a William Fox, que obtuvo su primera oportunidad como director con la película *The Road to Glory*. (García Riera 1988e, 13) Hawks destacó en casi todos los géneros cinematográficos, además de trabajar con algunas de las estrellas más famosas de Hollywood: Gary Cooper, Carole Lombard, Rita Hayworth, Humphrey Bogard, Marilyn Monroe, entre otros. Trabajó con el escritor William Faulkner cuando iniciaba su carrera de argumentista de cine. Lo invitó a trabajar con él en seis películas, siendo la primera de ellas, *Today we live / Vivíamos hoy* (1933), protagonizada por Joan Crawford, Gary Cooper y Robert Young.

La crítica francesa descubrió a Hawks a principios de los sesenta, en 1963 la revista *Cahiers du Cinema* le dedicó su número 139 casi por completo. Los comentarios iban en el mismo sentido que las palabras del crítico Jean Douchet:

El fondo del problema será pues, para Hawks, el constatar la necesidad física del hombre. Éste no tiene sino un deber, que es su privilegio: probar por el trabajo su superioridad sobre la materia, de cualquier naturaleza que sea. El único verdadero problema que enfrenta es el de la conservación, el acrecentamiento y el desperdicio de su propia energía y de la del mundo.” (García Riera 1988e, 16)

Como ya se dijo en esa época el cine de autor era una prioridad para los críticos, por lo que la posibilidad de reflexionar sobre un estilo que, además, revolucionaba uno de los géneros tradicionales del cine de Hollywood, suscitó sin duda numerosas discusiones.

Por su parte, en México, Hawks también fue motivo de interés; en 1961, en el número 3 de la revista *Nuevo Cine*, apareció un texto de José de la Colina, escritor y periodista español residente en el país desde la década de 1940. Su artículo “A la altura de los ojos

del hombre” decía:

Lo implícito es una de las mayores virtudes del cine hawksiano. En sus filmes toda filosofía o moral se desprende por sí misma de la imagen y de la acción, no de los diálogos o del *parti pris* del realizador. Hawks, como buen cineasta épico y como buen narrador norteamericano en la cuerda de Mark Twain o de un Hemingway, se interesa más en contar que en explicar, y no pretende siquiera comentar sus personajes o sus situaciones mediante el montaje o el enfoque de la cámara [...] Hay una frase del propio Hawks que encuentro particularmente bella y significativa. Hawks ha dicho más o menos, que su estética consistía en colocar la cámara a la altura de los ojos del hombre. La frase puede ser tomada en sentido estricto, pues el plano favorito de Hawks —y uno de los más comunes en la fotografía de cine— es el *two shot* o plano americano, y en un sentido más amplio: el cine de este realizador está consagrado a hablar del hombre y a mirar al mundo con mirada de hombre. (García Riera 1988e, 2)

Rio Bravo se estrenó en México en los cines Alameda, Polanco, Mariscal y Lido, el agosto 6 de 1959. Duró cuatro semanas en cartelera. (Amador y Ayala Blanco 1982, 338) Tuvo aceptación en la prensa aunque con ciertas reservas, si bien el anuncio publicitario en el periódico *El Redondel* de la ciudad de México, hizo notar ciertos errores en la producción, como el cartel del torero Silverio Pérez que se acababa de retirar poco tiempo atrás.

Rio Bravo

Película del oeste, de muchas pretensiones, tanto por su costo cuando por la importancia de su reparto y su producción en general, que siendo magnífica, adolece de un defecto que pocos advierten: en una cantina del siglo pasado hay un cuadro con un trincherazo de Silverio [...] La cinta sigue los moldes clásicos de las aventuras de su tipo, manteniendo el interés constante de los espectadores hasta los últimos momentos, por más que como es costumbre, haya sus concesiones, para que los héroes queden en su punto, mientras a los villanos se les da a cada quien su lugar.

Esta vez son cuatro los pistoleros que cuidan un pueblo de los maleantes, lo que origina que haga más balazos que en tres películas juntas; pero como ya decimos, está muy bien hecha y gusta a los amantes del género.

Está hecha en colores naturales, pantalla ancha y con un amplio conjunto de intérpretes encabezados por John Wayne especializado en estos papeles, y que le sigue haciendo de “galán”.

Dean Martin se empeña en volverse actor dramático, sin mayores disposiciones para ello. El joven cancionista Ricky Nelson, la guapa Angie Dickinson y el viejo Walter Brennan, que es quien se lleva la palma (*El Redondel*. Año XXXI, núm. 1597 1959, p. 4. Segunda sección).

En cuanto a las referencias a lo mexicano, están en un segundo plano, aunque son contundentes. Emilio García Riera, en su obra *México visto por el cine extranjero* las refiere: “Western en Arizona. En papeles secundarios, Pedro González González y Estelita Rodríguez interpretan a la pareja mexicana *Carlos Remonte y Consuelo*, unos

hoteleros amigos del héroe Wayne. También hacen de mexicanos secundarios José Cuchillo (*Pedro*) y Eugene Iglesia. Los villanos hacen tocar con trompeta “El degüello” en recuerdo de lo ocurrido en El Álamo.”

La pieza musical, el “toque a degüello” mencionado en el filme,⁸² era una orden que indicaba el asalto y la destrucción total de las tropas enemigas de manera despiadada. Originalmente, era un toque musulmán adoptado por las tropas españolas. Hay diferentes versiones utilizadas por el ejército español y por el mexicano.

El Ejército mexicano popularizó la melodía para usar a su ventaja el temor que infundía a los enemigos. Se dice que las tropas de Antonio López de Santa Anna, la tocaron la mañana del 6 de marzo de 1836, el día en que atacaron El Álamo.⁸³

Sinopsis

Rio Bravo es un filme acerca de la amistad y la solidaridad. El Sheriff de una pequeña localidad está encargado de mantener bajo custodia a un hombre acusado de homicidio, el problema radica en que su hermano es un poderoso ranchero que durante toda la trama busca la forma de rescatarlo con la ayuda de sus matones a sueldo para evitar que cumpla su condena. El asesinato se da de forma prepotente y abusiva en la cantina del pueblo.

El Sheriff aparentemente solo, es apoyado apenas por un “Dude”, un hombre en decadencia, alcohólico, al que solo le queda el recuerdo de sus antiguas hazañas y, un viejo con poca movilidad pero buena puntería. Si bien los tres se apoyan y se cuidan el uno al otro. Son esos valores lo que les dará fuerza para custodiar la ley y cumplir su trabajo. Durante la historia se une a ellos un joven pistolero que detenta valores individualistas pero que es seducido por la valía de la solidaridad y una misteriosa mujer que llega en la última diligencia y decide quedarse.

⁸² <https://youtu.be/RO74ceoOhgM>

⁸³ Amelia W. Williams, A Critical Study of the Siege of the Alamo and of the Personnel of Its Defenders (Ph.D. dissertation, University of Texas, 1931; rpt., *Southwestern Historical Quarterly* 36–37 [April 1933–April 1934]). En: DEGUELLO, " *Handbook of Texas Online* (<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xed01>), accessed October 11, 2014. Uploaded on June 12, 2010. Modified on May 19, 2014. Published by the Texas State Historical Association.

Howard Hawks dijo en su momento que *Rio Bravo* fue realizada en respuesta a *High Noon / Solo ante el peligro*, filmada en 1952. El guionista de *High Noon*, Carl Foreman, fue víctima del Macartismo, por lo que en una especie de analogía, recriminación y crítica al momento histórico, a partir de que se sintió abandonado por sus amigos, hizo una historia en donde el individualismo y el egoísmo de los pobladores de una pequeña localidad dejan en el abandono al Sheriff que está a punto de retirarse y que trabajó toda su vida para ellos. En *Rio Bravo* no aparece la idea de comunidad pero la respuesta está en la solidez de los vínculos al interior del grupo a pesar de las adversidades y de sus propios defectos.

4.2 Análisis de los relatos fílmicos. Aproximación desde el modelo actancial de Julien Greimas.

El análisis que hago a continuación es una aproximación general desde el modelo actancial de Greimas a partir de algunos aspectos que me resultaron relevantes para el análisis del corpus de este trabajo. Dicho modelo es una manera de obtener cierta claridad respecto a elementos y valores que configuran los discursos narrativos que se nos presentan.

Como sabemos, el relato ha estado presente durante toda la historia de la humanidad, y a través de ellos podemos encontrar infinidad de puntos de vista, en este caso, las características del Western, como género clásico, nos permite tener un acercamiento a ciertos universos de los relatos filmados en cierta época y en su relación con la frontera, si bien es pertinente tomar en cuenta que aún desde su sentido canónico es posible encontrar esas fisuras ideológicas o inconscientes que cualquier producto cultural posee, o incluso, que aprovechando lo aparentemente canónico del género, se use para hacer críticas veladas y aparentemente imperceptibles, como sucedió precisamente en *High noon / Solo ante el peligro* (1952).

La frontera será colocada en el lugar del oponente por ser una categoría operativa para los efectos de este análisis.

I. *The Pilgrim / El Peregrino*, Charles Chaplin (1923)

En ciertas operaciones sintácticas de las que nos habla Greimas, se encuentra el significado de las relaciones entre los personajes y la función que cumplen en la historia. De esta forma, podremos descubrir unas cuantas de las múltiples voces que transitan en la narración, es decir, lo intertextual del relato, así como lo que tienen que ver con la configuración de estereotipos y con el significado que se desprende de la representación de la frontera en ese contexto.

En el rol de los actantes, es posible establecer el sentido de sus propios valores, sus necesidades y sus objetivos en función del sujeto principal que es el que aquí nos interesa esclarecer. El sujeto, en este caso es por supuesto, "El Peregrino".

Desde el inicio del filme vemos que el objeto principal que persigue "El Peregrino" es la libertad, lo que se puede definir como el motor de sus acciones y su deseo. Es un sujeto que está en el nivel del "ser" porque lejos de ser un criminal, desarma a una banda de forajidos y restituye el dinero robado por un antiguo compañero de prisión a las propietarias de la casa en donde es alojado como muestra de agradecimiento; si bien al escapar de la cárcel, disfrazarse de clérigo y engañar a los pobladores, nos confunde con la farsa que representa a lo largo del filme. Es la negación de la negación, y nos mantiene en el error porque es justo lo contrario a lo que parece o dice ser: un criminal. Lo que se reafirma precisamente cuando tiene la posibilidad de cruzar la frontera y huir a México y no lo hace, se mantiene en el margen de la ley y no pasa al "otro lado". Según la configuración del imaginario colectivo, para un verdadero criminal, ese "otro lado" sería la promesa de libertad y el lugar ideal para vivir al margen de la ley.

En el imaginario social de la época, como ya se explicó, México significaba para muchos lo contrario a la civilización y al cumplimiento de la ley, era el lugar al que escapaban los forajidos, situación que con seguridad se vio influida por los problemas políticos entre ambos países. Desde otro punto de vista, México era un país en reconstrucción que desde 1920, para hacerlo, había puesto especial énfasis en pacificarse, en reestablecer la autoridad, en lograr la unidad, fortalecer el nacionalismo, etc. Es decir, había una Política interna de la que Chaplin, muy probablemente, no estaba al tanto. Además que,

como se mencionó, ya se habían reestablecido las relaciones diplomáticas entre ambos países.

La crítica social de Chaplin fue más bien a la sociedad estadounidense, a la que con ayuda de lo burlesco, expuso a través de situaciones y personajes, de los que exalta sus defectos, la doble moral, etc. Abreva del vodevil inglés y lo lleva al extremo, lo usa para hacer verosímil el relato, apoyándose en las características y en el placer que produce el propio género que permite ridiculizar y exagerar:

Burlesco es el gesto del hombre que tiene miedo, porque el miedo impone al gesto un ritmo que escapa de la norma, como ocurre por ejemplo en esas huidas locas que se producen cada vez que se abre la puerta. Lo exagerado de la actuación no es un efecto de estilo, sino el fruto de una contradicción del ser humano que, despojado de la máscara social que le servía de segunda naturaleza, tiene dificultades para encontrarse a sí mismo. (Bazin, Charlie Chaplin 2002, 123)

“El Peregrino” no hace uso de esa “segunda naturaleza” es espontáneo e ingenuo, tampoco usa la “máscara social”, es por ello que en él, el “destinador” y el “destinatario” son la vida misma que le da el mandato y él, así mismo, en su propia individualidad e ingenuidad. Bazin lo describió con claridad, “su pasividad ingeniosa triunfaba en último extremo sobre la maldad de los objetos, de los hombres y de la sociedad como un pedazo de corcho que siempre sabe encontrar el camino de la superficie” (2002, 72). Su vida la lleva de acuerdo a su ética personal y a su propia lógica, por eso tampoco se puede decir que hay una transformación en él, es completamente genuino y por ello el significado de sus acciones proviene de su esencia. Los oponentes, entonces, son circunstanciales, no lo hacen cambiar ni le generan grandes obstáculos, siempre sale ileso de situaciones complicadas que resuelve con particular naturalidad.

La ayuda, la recibe del Sheriff que lo deja libre y de la joven de la que tiene un cierto tipo de enamoramiento, ella es el impulso que lo lleva a realizar la misión heroica de recuperar el dinero robado. Y es gracias a ambos —el Sheriff y la joven—, lo que lo lleva a corroborar en la parte final del relato, que ni aún con su libertad comprometida, cruzará la frontera como cualquier fugitivo lo haría, se mantiene en lo que asemeja una cuerda floja sabiendo, nosotros, que de una u otra forma libraré los peligros. Chaplin nos ha acostumbrado a que siempre lo hace y en este caso, no se va a arriesgar.

André Bazin dice al respecto:

La necesidad de la ley no ha estado nunca más próxima de la necesidad de una moral; jamás tampoco su antagonismo ha sido más claro y más concreto. Eso es lo que constituye, de un modo burlesco, el fondo de *El Peregrino*, de Charlie Chaplin, donde vemos, a modo de colofón, cómo nuestro héroe galopa a caballo sobre la frontera del bien y del mal, que es también la de México. (2008, 250-251)

“El Peregrino” no reproduce el lugar común o el cliché como lo haría un fugitivo, que sería internarse en el territorio mexicano para desaparecer y huir, por el contrario, permanece en el límite de ambos países conservando lo que el imaginario colectivo ha construido de cada uno sin considerar, por ejemplo, el peligro real para muchos ciudadanos de ascendencia latina, asiática, india o africana, que significaron los años de 1850 a 1935 cuando la violencia racial y étnica provocó numerosos linchamientos a esta población en California, tal como lo documentó Ken González-Day en su libro *Lynching in the West* (2006).

II. *The Ride Back / El retorno del forajido*, Allen Miner (1957)

Igual que en el caso anterior, ciertos elementos de la semántica que propone Greimas a través de su modelo actancial nos servirán para esclarecer la forma en que se construyen las relaciones entre los actantes y las implicaciones que le darán sentido al relato. La función que ocupan, tiene, igual que en el filme anterior, como telón de fondo la frontera y el desierto, que, aunque en apariencia se trata solo un lugar de paso, sirve para confirmar el sentido del mandato que el Sheriff Hamish debe cumplir, ejercer la ley y la justicia.

En este caso, cruzar la frontera hacia México implica ir a buscar a un fugitivo que huyó de la ley, el territorio mexicano es, por lo tanto, el lugar del conflicto; mientras que al llevarlo de regreso, el territorio estadounidense será el lugar donde poco a poco se resuelve y se libran los obstáculos que serán parte de las pruebas para la redención y transformación de ambos —Hamish y Kallen—.

Para el Sheriff Hamish el impulso por lograrlo le permitirá demostrar su valor y cumplir su fin último que es establecer la justicia. El discurso nacionalista y patriótico estadounidense son parte de la intertextualidad constituida de argumentos hegemónicos y de superioridad que se representan en lo que Rancière llamó “ficción dominante”, la cual, en este caso nos reafirma posiciones mediante la contraposición de opuestos.

Si se comparan ambas autoridades, a simple vista se diferencian cualidades como la seriedad del sheriff Hamish por un lado, contraria a lo desaliñado del guardia fronterizo mexicano por otro. La relación intertextual, que forma parte del eco ideológico de la época y de los signos culturales construidos desde Hollywood son andamios que construyen cierta imagen mental en el espectador.

El lugar del sujeto lo ocupa el Sheriff Hamish, y su objeto será la justicia en su sentido más puro. Podemos decir que hablamos del nivel del ser dado que, durante toda la trama, Hamish será un personaje cuyo deseo se mantiene incólume, nada lo hace desistir. Es posible confirmarlo a través de las características del propio género y de la importancia de la construcción de la legalidad de la que ya nos habló ampliamente Turner en su ensayo sobre la frontera. La función del Sheriff es llevar a cabo una cruzada con el fin de recuperar el respeto de su comunidad y hacer valer la ley, y Hamish, justamente es lo que se propone todo el tiempo. Aún con su propia problemática a cuestas, no vacila. Bazin define esta función con claridad:

Allá dónde la moral individual es precaria, sólo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden. Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como criminales. Esas virtudes, lo hemos dicho, no son apenas compatibles con la Virtud, y el sheriff, personalmente, no siempre es el mejor que los manda a la horca. (2008, 250)

Como ya se dijo, en cuanto a actante que ocupa el papel del sujeto, Hamish lejos de sufrir una transformación, es presentado como un hombre de una sola pieza que se esfuerza por cumplir la misión encomendada, a diferencia de Bob Kallan que sí se transforma durante la trama. Es al mismo tiempo ayudante y oponente. Ayudante en tanto que es el motivo que permitirá al Sheriff Hamish cumplir su mandato, al mismo tiempo que al final será quien lo salve; y oponente porque mientras cumple su proceso de transformación, tratará de escapar y lo obstaculizará. En este juego de opuestos también podemos observar una mirada de superioridad sobre Kallan, él es quien se transforma, se redime al salvar al Sheriff y lo más importante es que al final decide creer en las leyes, y acepta ser juzgado. Es un ciudadano estadounidense que, pese a su origen mexicano, decide seguir el camino recto. Hay una lección moral en todo ello y una

“subjetividad amañada” como la llama Roland Barthes en función de que el texto cinematográfico adquiere sentido a través de ciertos códigos.

La frontera y los indios también son actantes que están en el lugar del oponente, pero la frontera aún cuando se muestra con claridad en el espacio geográfico, se percibe con más fuerza en su sentido simbólico, lejos de ser una línea a cruzar, es un espacio de transformación y de redención. El propio desierto es parte de las pruebas necesarias para transformarse. Mientras que en el caso de los indios en ningún momento se muestra su individualidad, son parte de los obstáculos a librar. Se presentan bajo su rol de salvajes y traicioneros sin existir el menor interés por adentrarse en su complejidad, tal como lo menciona Casetti cuando se refiere a los estereotipos y como se comprueba, sobre todo, en las representaciones que se hicieron sobre los indios desde la colonización inglesa hasta mediados del siglo XX, en que se cuestiona la visión parcial del Oeste tanto desde sus representaciones visuales y desde la historia.

Si las mujeres, entre los grupos subordinados de una sociedad dominada por ricos, eran las que más cerca estaban de casa (de hecho, estaban en la misma casa) —las más “interiores”, pues— los indios serían los más extraños, los más “exteriores” [...] Al indio, que era innecesario —incluso era un obstáculo— se le podía tratar con fuerza bruta, aunque a veces la quema de los poblados estuviera precedida de un lenguaje paternalista. (Zinn 1999, 99)

III. *Border Patrol*, Lesley Selander (1942)

En este filme el mandato que une al Destinador y al destinatario es la misión de los rangers y de prácticamente todos los héroes del Western, impartir la justicia —el objeto, desde el significado que tenga para cada uno de ellos— dónde quiera que se necesite. Hopalong ocupa el lugar del sujeto. El Destinador, es la joven Inés de la Barca, quien está decidida a buscar a los 25 mexicanos desaparecidos, entre los que se encuentra su prometido. Inés representa el impulso que demanda el rescate de los mineros ante unas autoridades mexicanas pasivas que no se han dado por enteradas o no han hecho nada por resolver el problema. Por tratarse de una mujer en un sistema patriarcal y en un mundo por completo masculino, no se le permite intervenir de forma directa en el rescate. Si bien desobedece, su función es, “hacer actuar” a las autoridades, lo que se aprovecha para hacer patente la incapacidad de los mandos oficiales mexicanos y su subordinación

a los rangers —con Hopalong a la cabeza—. Estos últimos se ofrecen solícitamente su ayuda y con toda valentía y gracia, resuelven las cosas.

La frontera como telón de fondo y como oponente, está desdibujada, es un espacio diferenciado, pero sin la fuerte y obvia carga simbólica que comúnmente tiene, lo que no deja de repercutir en sentido contrario, cuando se evidencia un problema por demás absurdo, el secuestro de 25 mexicanos para ser obligados a trabajar como esclavos en una mina localizada en territorio estadounidense. Entonces cabe la pregunta sobre ¿cómo es que pudieron llevarse a tantos hombres sin que las autoridades mexicanas lo notaran? Aparece el Rio Bravo, pero es como cualquier rio, se cruza sin demasiado protocolo, existe una oficina fronteriza mexicana a la que los rangers presentan sus credenciales, pero parece ser un mero trámite. Los mexicanos dan todas las facilidades, agradecen la ayuda, hay un ambiente de cooperación y no existe, aparentemente, mayor problema.

Respecto a los demás actantes no hay grandes transformaciones, todos se manejan en el “nivel del ser”, se trata de una narrativa clara y directa cuyo mensaje es más bien innegable en cuanto al tipo de relaciones que se sustentan y se legitiman. No hay ninguna complejidad o cuestionamiento psicológico como se vio en los ejemplos anteriores. Tanto los ayudantes, como los otros oponentes tienen la función de hacer evidente la virtud de Hopalong Cassidy, tanto prestándole ayuda como en sentido contrario, creándole dificultades que por supuesto vencerá, y que al mismo tiempo servirán para fortalecer su imagen de “salvador”.

Si recordamos el trabajo de Krakauer, *De Caligari a Hitler*, el mensaje condescendiente del filme también nos puede llevar a pensar en la complicidad e interés colectivo que se entreteje alrededor de los intereses de productores y espectadores en la construcción de un hecho fílmico y uno cinematográfico en el sentido que lo definió Christian Metz, es decir, en lo que sucede entre la imagen y el público, pero también en el contexto social que se presenta alrededor de la película. Bazin lo confirma con la siguiente afirmación: “La permanencia de los héroes y de los esquemas dramáticos del western ha sido demostrado recientemente por la televisión, con el éxito delirante de las antiguas películas de Hopalong Cassidy; y es que el western no envejece”. (Bazin 2008, 244)

El “éxito delirante” solo se puede entender en términos de Krakauer cuando dice que los motivos cinematográficos populares satisfacen deseos reales de las masas y reflejan, de alguna manera, la mentalidad colectiva. En plena guerra mundial eran necesarias películas que fortalecieran la identidad estadounidense, su superioridad frente al “otro” y que levantaran el ánimo de la población con historias simples pero “edificadoras”.

IV. *Twilight on the Rio Grande*. Dir. Frank McDonald, 1947.

En este filme, igual que en el anterior, el Destinator es una mujer, Elena del Rio; solo que en esta ocasión la intertextualidad de la que se abreva, el cine negro y la intriga, hace que varios de los actantes del relato se manejen en el nivel “del parecer”. La mixtura de géneros lo permite y lo hace verosímil. Otros discursos que se entrecruzan son los referentes al cine estadounidense de la segunda guerra mundial y sus requerimientos ideológicos.

De la misma forma que sucede con “Inés” en *Border Patrol*, las peticiones de “Elena del Rio” son atendidas con cierto paternalismo. Ella también irrumpe en un mundo masculino, y ni con su audaz número de cuchillos dentro del espectáculo, con el que pretende sabotear el número de Autry y PoKe, se le concede llevar la batuta en la investigación. El lanzamiento de cuchillos es más bien una especie de duelo en el que mide fuerzas con Autry, quien le demuestra que tiene la última palabra. Tampoco es suficiente que se haga pasar por cantante y que, en realidad, esté investigando el asesinato de su padre que murió en condiciones en sumo sospechosas. De modo que termina por explicar su proceder y se disculpa.

Respecto a los demás actantes, tanto los ayudantes como los oponentes manejan atributos de superioridad frente a los mexicanos. Se percibe en su forma de vestir, de actuar y en su condescendencia para relacionarse. Los oponentes, es decir, la banda de contrabandistas, aún cuando son los que se quebrantan la justicia, tienen la función de hacer evidente el rol de Autry y de los rangers para hacer valer la ley indistintamente, en México o en los Estados Unidos, más aún cuando las autoridades mexicanas están prácticamente ausentes.

La frontera como oponente actúa de la misma manera que en el filme anterior, es la división política, límite, puerta de entrada o salida entre dos naciones, pero en apariencia no tiene ninguna importancia, si acaso para diferenciar y mostrar dos mundos distintos. Se aprecian unas plumas de metal que marcan la división, hay un gran letrero que por un lado dice “México” y por otro “United States” y no hay vigilancia, incluso las puertas están semi abiertas. Del lado mexicano hay unas “guapas señoritas mexicanas” que dan la bienvenida a Autry y su amigo a la fiesta –Welcome to the Carnaval señores–, a lo que los visitantes responden con un – ¡Viva México! – ¡Vivan los United States!, contestan de nuevo ellas.

En el juego de opuestos es clara la algarabía del lado mexicano de la frontera contra la solemnidad del lado estadounidense, que deja ver un pueblo en donde la gente vive su cotidianidad, trabaja y hay vistosos automóviles, signo de modernidad. La otra cara de la frontera es el lugar en donde los crímenes quedan sin resolver, tanto el del padre de Elena que sucedió hace varios meses, como el de “Dusty” quien murió de forma inexplicable. Finalmente Autry, cumpliendo su mandato de hacer cumplir la ley o hacer justicia, esclarece.

V. *Rio Grande*, John Ford (1950)

Como ya se mencionó en la descripción del contexto y de las condiciones de producción, esta película forma parte de un momento histórico e ideológico específico de la política estadounidense, así como de las necesidades económicas del director. La fusión de estos tres elementos sirve para confirmar los postulados de Kracauer respecto a las necesidades colectivas de la época.

Respecto a la frontera, el colocarla como actante en el lugar del oponente, permite observarla en un nivel de la estructura narrativa que evidencia la perspectiva hegemónica de forma demasiado obvia a través de varios momentos, uno de ellos es el encuentro entre el teniente coronel Kirk y los militares mexicanos, al grado de resultar casi un cliché.⁸⁴ Para los militares mexicanos raya en lo ridículo, los actores sobreactúan su papel a diferencia de John Wayne que se mantiene sobrio y firme. En otro momento,

⁸⁴ En el apartado 4.3 se volverá a este aspecto desde el análisis cinematográfico.

cuando se desobedece la orden diplomática y se cruza, la imponente del ejército estadounidense es avasalladora. Son planos generales a la caballería, primeros planos a los caballos y todo ello sirve para transmitir fuerza y generar una sensación de alivio de que por fin acabarán con los indios.

En el lugar del sujeto está John Wayne, cuyo objeto es, igual que en los filmes anteriores la aplicación de la ley, si bien en este momento su mandato es la defensa de la patria. El periodo histórico que representa el relato, 1873, tiene que ver con la construcción de una nación, hace menos de una década tuvo lugar la Guerra civil y apenas han pasado 30 años de la Guerra con México, lo que justifica en el imaginario de la época la poca paciencia para pensar en la importancia de las relaciones diplomáticas si la patria está en peligro.

Los ayudantes son los jóvenes soldados que inician su carrera militar en una especie de prueba iniciática, se enfrentarán con ese “otro”, que está, no sólo más allá del Rio Grande, sino también de la civilización. El propio nombre de la película refiere al nombre del río como se conoce en la Unión Americana, lo que denota una clara diferenciación entre lo que está “del otro lado”. Por un lado, es un límite político sin importancia porque no se considera como iguales a quienes viven ahí, y por otro es a donde escapan los Apaches, que son el enemigo claro y visible. Se puede decir entonces que lo demás es circunstancial.

VI. *Rio Bravo*, Howard Hawks (1950)

El relato, intimista como se mencionó, se desarrolla en un espacio muy cerrado, prácticamente entre el hotel y la cárcel. Sabemos que es la frontera o las inmediaciones del Rio Bravo por el tipo de habitantes que encontramos y el título de la película, además vemos que se entremezclan los mexicanos y los estadounidenses, si bien, en un espacio diferenciado. Las primeras secuencias del desierto hablan de un ambiente desolado. La historia se desarrolla por completo entre unas cuantas calles, “Hawks’ town consists of jail, hotel, saloons, and rows of inconspicuous house-fronts [...]” (Lusted 2003, 161).

Al final, a la orilla del pueblo, están las chozas de los mexicanos. Detrás de ellos sólo se ve el paisaje desértico. Tradicionalmente el universo del Western nos habla de grandes

territorios en donde los personajes transitan, se trata de la conquista del Oeste, sin embargo, contrario a lo que se ha visto, en este caso la violencia que implica un territorio fronterizo y desolado, se da en el plano simbólico, en el imaginario social ya construido y en la tensión que genera la propia trama.

La impartición de justicia ocupa el lugar del destinador y del destinatario, y el cumplimiento de la ley es el objeto principal de John Wayne que ocupa el lugar del sujeto. Es indudablemente el héroe, y la autoridad que le da ser el Sheriff le otorga cierta superioridad moral frente a sus amigos y a los otros personajes con quienes actúa de forma paternal, el mismo menciona su obligación de “cuidarlos”. Es un hombre solo —uno de los atributos clásicos del héroe del Western—, con características de patriarca.

La frontera como oponente, no aparece visualmente sino en los imaginarios e ideologías conformadas a su alrededor. Sabemos que está en el plano simbólico el lugar que ocupa en el relato y por la hostilidad y el peligro latentes. Esta tensión se transmite en la atmósfera y en cada uno de los eventos que componen la trama. Se menciona una espera de seis días, pero todo sucede en 4 días y cuatro noches, en una atmósfera creada a través de la tensión y de la espera de tres hombres frente a los matones; de su propia problemática personal y del enfrentamiento que no podía faltar en un género de naturaleza canónica configurado con ese tipo de elementos. El Western permite la redención de los hombres aún con sus propias fallas y ahí también se da una lección moral en donde, al margen del problema, los hombres luchan contra sus propios demonios y los superan.

Respecto al papel de los mexicanos que aparecen en roles importantes en la película, se mantienen en el estereotipo, son “serviciales” y fieles al Sheriff; incluso Carlos, el dueño del hotel, exhibe el rol del “payaso”, es torpe y contrario al mandato de la cultura patriarcal que se espera de una figura masculina, está sometido a su esposa, no maneja las armas que son signo de virilidad y además tiene una complexión física muy inferior al estereotipo construido por el Western que en este caso representa John Wayne.

4.3 “Con la vara que mides serás medido”.

“En el Oeste, cuando la leyenda es más hermosa que la verdad, nosotros imprimimos la leyenda”.

*El hombre que mató Liberty Valance,
Dir. John Ford*

Como pudo observarse un tema recurrente en el Western es la *justicia* en sus distintos matices, la cual ha sido motivo de reflexión durante toda la historia de la humanidad para filósofos, teólogos, politólogos, artistas, etc. Todos nos hemos visto en determinado momento de la vida en la necesidad de tomar decisiones respecto a lo que es lo justo y lo que no lo es, lo útil y lo necesario, lo mejor. Una pregunta que nos lleva directamente a otra: ¿mejor para quién?, ¿quién es el mejor?, ¿cómo decidirlo?, ¿se deben seguir las tradiciones o los dictados de la conciencia? Peor aún: ¿se debe hacer lo que beneficia a la mayoría o se debe de respetarse la individualidad de las personas?, ¿qué es más importante, lo individual o lo colectivo?

El cine ha representado de distintas formas estas decisiones al exponer el *ethos* social implícito en las encrucijadas que los hombres y mujeres comunes enfrentamos a diario, mismas que están determinadas por la época, por los valores predominantes de cada sociedad y, desde luego, por la industria cinematográfica y sus propios intereses.

La codicia, por ejemplo, siempre es reprobable, sobre todo cuando se explota al prójimo con el fin de obtener ganancias, sin embargo en ciertos momentos el cine la ha justificado y la ha transformado de vicio a virtud. Basta recordar que fue necesaria para crear las grandes fortunas, esto incluso con el destino manifiesto vimos que tiene justificaciones religiosas; sin embargo, hay que mediar y el héroe del Western siempre está para ello. En más de un filme encontramos planteamientos de esta naturaleza, a veces, incluso el héroe se tiene que sacrificar en aras de lo que se considera el “bien común”, de la credibilidad de las instituciones, de la ley, y todo ello, a pesar de sí mismo.

The man who shot Liberty Valance, dirigida por John Ford en 1962, es un ejemplo en el que el personaje representado por John Wayne hace uno de esos sacrificios. El pueblo ni si quiera lo sabe pero gracias a él, que por cierto comete una acción fuera de la ley,

es posible conservar el orden en su pequeño pueblo, la legalidad e incluso apoya la carrera de quien será Senador de la Unión Americana, es decir, un futuro representante de la ley. El Senador es el beneficiario directo de esa acción ilegal y reprochable y volverá sólo a la muerte del personaje encarnado en John Wayne, para contar la historia, de la que se beneficia de manera personal, pero que aprovecha de forma correcta, cumple su deber y sirve al país, aunque no sin sentir cierta culpa toda su vida.

Aristóteles decía que a cada quien se le debía de dar lo que se merece, eso era la justicia, entonces ¿Qué virtudes nos hacen merecedores? Bajo esta premisa ¿no todos somos dignos de recibir justicia porque no todos la merecemos? Con estos parámetros, la ley no puede ser natural. Más adelante, otros filósofos, desde Kant en el siglo XVIII hasta John Rawls en el siglo XX, sostuvieron que la justicia no podía fundamentarse en ninguna concepción particular de la virtud. “Una sociedad justa respeta la libertad de cada uno de escoger su propia concepción de la vida buena.” (Sandel 2011, 18) El héroe del Western, precisamente, impone su ética personal, y está muchas veces al margen de la ley.

Desde los parámetros que se mencionaron en los capítulos anteriores, se analizarán algunas secuencias de las películas, ahora desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico que servirán también para esclarecer y describir elementos y valores que tienen que ver con la justicia, la equidad, el racismo, entre otros, que han estado paralelamente sugeridos a lo largo de este trabajo; de los cuales, al día de hoy, encontramos sus reminiscencias en la cultura popular, en los imaginarios colectivos o en posiciones ideológicas por completo arraigadas en la sociedad contemporánea, sin importar que han sido cuestionadas por críticos de cine, periodistas, historiadores, sociólogos, politólogos, estudiosos del género, etc., desde hace varias décadas.

Ya se dijo que son considerados algunos filmes de bajo presupuesto o de la llamada serie B porque fueron el tipo de películas hechas para el *hombre medio* u *hombre-masa*, como lo definió José Ortega y Gasset, en este contexto es la clase trabajadora norteamericana. Hombres y mujeres sencillos que se suponía, no pretendían cuestionarse ni buscarse más problemas que los que la vida cotidiana le presentaba, el cine como espectáculo no se espera que obligue a cuestionar o reflexionar, sino que es

un espacio simplemente para divertirse y dejarse llevar sin pretensiones de llegar más lejos.

I. De los tiempos en que la frontera era un ir y venir: *Border Patrol de Lesley Selander (1942)*.⁸⁵

En esta secuencia, última parte de la película *Border Patrol (Selander 1942)*, se observa el fragmento de un típico Western: el plano general muestra el paisaje y su hostilidad, el desierto y sus peligros; la persecución de los bandidos es uno de ellos. La escena tiene todos los elementos que un Western debe tener de principio a fin, es casi como de manual. Al final, el objetivo también se cumple: ejercer la justicia de forma clara, obvia y casi educativa. Es intrascendente que la frontera quede atrás, todos cruzan el Río Bravo sin problema alguno, es prácticamente un solo territorio en el que ambos países colaboran unidos. Respecto al paisaje hay que recordar que:

El paisaje es un constructo social, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje entendido, como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro. (Maderuelo 2006, 17)

Lo que nos lleva a considerar que el énfasis en cada uno de los elementos que compone la imagen fílmica y la acción que tenemos frente a nosotros tienen el claro objetivo de hacernos construir sentidos que terminarán por ser fenómenos culturales o por lo menos parte de una cultura.

La acción más importante se presenta cuando las carretas que llevan los productos de la mina son alcanzadas por los *Rangers*. Dan vueltas en círculo, son rodeadas, la escena está llena de polvo y confusión. La cámara fija filma todo el espectáculo. Hay balazos, muertos, los cómplices caen al suelo y ruedan en el polvo. El caballo simboliza poder, es fotogénico y el que un hombre sea tirado de ese animal significa también humillación. Es una secuencia que emociona al espectador, quién aún cuando sabe que el bien triunfará, no puede evitar sentir minutos de incertidumbre en lo que los maleantes caen, se rinden

⁸⁵ <https://youtu.be/pd1k5KIBJcY?list=PLA6621E9726FF4861>

y se reestablece el orden.

La emoción es la forma de llegar al inconsciente. La acción es dirigida por Hopalong, héroe maduro y consumado, cuyas características cumplen con el prototipo del héroe-antihéroe de este tipo de películas de las que John Wayne, más adelante será uno de los representantes más importantes. Por fin, en un plano medio general llegan a toda velocidad Hopalong Cassidy, "Inés" y "Johnny" por detrás.

El "Alcalde Krebs", dueño de la mina huye cuando ve que sus hombres son derrotados pero Hopalong va tras él. Las tomas van de planos generales abiertos a planos medios generales de los jinetes, con lo que se acentúa la persecución y al mismo tiempo la hostilidad del paisaje. A la civilización, a la justicia y al orden hay que conquistarlos, nada es gratuito, pareciera ser el mensaje.

El jinete veloz, atraviesa el desierto, deja atrás las montañas. Esta parte es filmada en planos abiertos que nos recalcan una vez más el espinoso e inhóspito terreno, al mismo tiempo que nos remiten a ese paisaje conocido que legaron los fotógrafos, pintores y escritores del siglo XIX cuando nos ilustraron sobre el Oeste. La música va al ritmo de la batida entre Hopalong y el "Alcalde". Más adelante la acción será filmada en planos americanos y contraplanos durante varios segundos hasta que finalmente en un plano largo en contrapicada, Hopalong alcanza al Alcalde y lo tira del caballo. Lo humilla dos veces: la contrapicada resalta su grandeza y superioridad moral y con la caída del caballo, además, el "Alcalde" es tumbado de su poder. Al caer, una nube de polvo llena la pantalla. Finalmente, en otro plano americano, Hopalong lo levanta de las solapas y llegan sus amigos. La discusión que prosigue entre Hopalong y "el Alcalde Krebs" está en un plano por dos, para luego pasar a otro plano americano de Hopalong, el "Alcalde Krebs" e "Inés", principal interesada en resolver el problema, ya que su prometido está entre los secuestrados. Esta parte termina con un fundido.

Después de someter a los bandidos se hace justicia, se instaura la ley y se paga a los indocumentados, a quienes el "Alcalde" secuestró para trabajar como esclavos en sus minas. El "Alcalde" se refiere a ellos como "ilegales" y por ello no les concede ningún derecho. Las preguntas que resultan de esta aclaración, van más allá del hecho de que

se prive a los hombres de su libertad, de que sean explotados y se esclavice su fuerza de trabajo. Nos llevan a pensar en los términos utilizados para describir a los mexicanos como "ilegales en los Estados Unidos": ¿podrían ser esclavizados sino fueran ilegales? ¿O lo son por ser mexicanos? En toda la trama los compatriotas aparecen como simple comparsa aún cuanto el meollo de la historia es salvarlos, se les representa como almas buenas e ingenuas a las que hay que proteger y ayudar, no han alcanzado la mayoría de edad y no sabemos si la alcanzarán.

La discusión no es muy distinta el día de hoy, se sigue considerando que no tienen derechos por ser "ilegales" aunque se les acusa de ser los causantes de los males que tiene Estados Unidos, basta con recordar las últimas declaraciones del empresario Donald Trump, con la diferencia que han pasado 73 años de la película y que las declaraciones racistas del empresario han tenido considerable éxito entre la población y han beneficiado su campaña para la presidencia.⁸⁶

En un plano general se ve como "el Alcalde Krebs" es obligado a pagar a los mineros. Dentro de una oficina en una irónica simulación de Corte, pasan uno a uno. "Carson" finge ser un estricto juez como deben ser los jueces. Hacen una sátira de la autoridad del "Alcalde" que pervirtió la ley. Es una sátira que se toma en serio, al final sí se está recuperando el producto del trabajo de los mineros. La justicia, como sucede en el Western se imparte por la propia mano, así lo dice Alexis de Tocqueville en su libro *La democracia en América*; son un grupo de notables quienes lo deben hacer, la cuestión en este caso es que no se toma completamente en serio y que las víctimas son mexicanos.

En un momento en que el "Alcalde" se niega a pagar es amenazado con una pistola, aún cuando es el representante legal de la justicia. Esto nos habla del poder de los *Rangers* cuando se trata de instaurar el orden. "Krebs" dice no pagarles a los mineros porque son ilegales, pero el problema migratorio es tratado con ligereza, en un segundo plano, el tema no es ese sino que Hopalong tiene que impartir justicia. Nunca hay un juicio real ni

⁸⁶ (El secreto del "éxito" de los ataques de Donald Trump a México y McCain 2015)

nada que lo obligue, es una justicia individual, personal, no una justicia conforme a las leyes. El diálogo que se lleva a cabo es el siguiente:

Hopalong Cassidy: ¡Espera Johnny!

Hopalong Cassidy: Un momento.

Alcalde Krebs: Le advierto que no tome la ley en sus propias manos.

Hopalong Cassidy: Esta vez lo tomaremos a usted en nuestras propias manos, señor Krebs.

Alcalde Krebs: No pueden arrestarme. No he violado ninguna ley.

Hopalong Cassidy: Ninguna de sus propias leyes, pero el gobierno federal tiene una ley para encargarse de usted. Son ilegales en los Estados Unidos y Silver Bullet todavía es parte de los Estados Unidos.

Johnny: Les va a pagar a esos hombres lo que les debe antes de que vuelvan a casa.

Alcalde Krebs: No pueden forzarme a pagar nada sin una orden judicial. Y yo soy juez en Silver Bullet.

Hopalong Cassidy: Quizá mejor deberíamos hacer una nueva elección.

Carson: ¿Elección? Sí, esa no es mala idea.

Hopalong Cassidy: Vamos, lárguese de aquí.

Carson: ¿Lo hizo, eh? Págueme. Siguiendo.

Johnny: Venga para acá. Trabajo por contrato, su señoría. Último caso.

Carson: ¿Cuánto le debe?

Minero: Ochocientos pesos, señor.

Alcalde Krebs: ¡Objeción! Este...

Carson: ¡Orden en la corte! Objeción denegada. Págueme.

Alcalde Krebs: Tome.

Carson: Oiga, llévese el cambio también. A donde él va, no lo necesitará.

Minero: Gracias, señor. Muchas gracias.

Carson: Por nada, por nada. Oye, sácalo de aquí.

Johnny: Sabes, creí que eras un hombre mucho mayor.

Don Enrique: ¿De verdad? ¿Por qué señor?

Johnny: Oh, el comandante me dijo que usted era el tío de la señorita.

Inés: ¿Tío?

Johnny: Sí, su no-vio.

Inés: Novio, significa prometido.

Johnny: ¿Me están diciendo que ustedes dos están comprometidos?

Inés: Sí.

Don Enrique: Sí

Johnny: Pues California me dijo que novio era tío.

Hopalong Cassidy: Pues esa es su idea del español.

Carson: Se levanta la sesión.

La película termina con un final feliz, y todos estarán eternamente agradecidos por la ayuda recibida de Hopalong y sus amigos. La pareja de enamorados se reencuentra y continúa su romance.

II. La ley está del “otro lado”. *The ride back / El retorno del forajido de Allen H. Miner (1957)*

The ride back / El retorno del forajido, fue un intento de hacer un Western sino crítico, por lo menos diferente, fuera de la fórmula acostumbrada, uno que pudiera hacer pensar al espectador en otras posibilidades. A diferencia de *Border Patrol* (1942), el tema es hacer cumplir la ley, sólo que en este caso es a un mexicano-americano a quien se le hace cruzar la frontera en sentido inverso, y mientras, el propio camino marca el proceso de su redención.

El trailer⁸⁷ sintetiza los puntos fundamentales de la película. Los elementos que se presentan desde la publicidad son los siguientes: un duelo entre dos hombres, el forajido, un mexicano-norteamericano “altivo y violento” interpretado por Anthony Queen, capturado para regresar a cumplir la ley. Una mujer atractiva interpretada por Lita Milan, objeto del deseo y el Sheriff, interpretado por William Conrad, un hombre justo. El sonido y la música, por su parte, remiten a fuertes sobresaltos.

Es un Western novedoso que sigue un camino distinto a los anteriores, de México a EU, del lugar sin ley o en donde la ley deja mucho que desear, al país en donde las leyes se cumplen; es por eso que la frontera se cruza de vuelta. En éste tránsito empieza el proceso de transformación, de salvación de “Bob Kallen”, interpretado por Anthony Queen. En el camino se presentan diversas circunstancias: los indios, peores que él, que aunque es americano, lo mexicano que hay en su sangre lo corrompe, no obstante, tiene algo de bondad en su alma, es sensible al cariño de una niña que al conmoerlo, lo empieza a salvar. Tiene el elemento “salvaje” de los latinos pero es un buen hombre desde su propia ética, sus relaciones con la comunidad mexicana lo indican, los pobladores lo quieren, pero igual que ellos, necesita “civilizarse” y “ser domado”.

Lo primero que presentan las imágenes del trailer es un acercamiento al mapa de la frontera antes de la guerra con Texas, se narra el plan y la estrategia. El texto dice:

AHORA... UNA CLASE DE AVENTURA DIFERENTE... DEBAJO DE LA

⁸⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=Rakiab9Yjro&list=PLA6621E9726FF4861&index=10>

FRONTERA...UN ASESINO SE ESCONDE... UN HOMBRE SOLO DEBE CABALGAR Y TRAERLO DE VUELTA...

Después, en un medio plano, se ve al Sheriff de la cintura para abajo, preparándose con solemnidad. Es un viaje iniciático que recuerda los viajes de los héroes de los mitos griegos. El hombre que emprende el viaje, no solo va a hacer cumplir la ley, se redime. La escena transmite la seriedad con la que se prepara en una especie de ritual personal. Como ya se mencionó, dentro de la historia se trata de un hombre que debe demostrar su valía, recuperar su amor propio, su honor. Antes de partir se sabe que se siente fracasado, por lo que cumplir su trabajo será una forma de recuperar el respeto y su dignidad.

Continúa una panorámica al desierto con un fundido a la mujer. Es interesante comprobar que la mujer no tiene nada que ver con el texto del tráiler, el Sheriff está demasiado inmerso en su problemática como para reparar en ella, es menos objeto del deseo de lo que la publicidad anuncia, de lo que se trata es de vender la historia, y para ello se ofrece: sexo, intriga, pasión, emociones. El elemento ideológico es más que claro. Hay manipulación y maniqueísmo. Se promete que Lita Milan provocará deseo y rivalidad, pero nunca sucede, el problema es otro. En ese caso lo que podemos inferir es el prejuicio hacia las mujeres construido desde el cristianismo cuando Eva le dio la manzana prohibida a Adán.

A TRAVÉS DEL INFIERNO Y LA ALTA MONTAÑA CABALGÓ EL CONFIADO ASESINO Y EL ASUSTADO SHERIFF...SIEMPRE TENTADOS POR LA MUJER QUE NO PODÍAN COMPARTIR...EN UNA CABALGATA QUE EL OESTE NUNCA OLVIDARÍA... EL RETORNO DEL FORAJIDO.

Otro momento interesante de la trama es cuando en un plano americano, se puede observar el interior de la casa de "Bob Kallen" justo en el momento en que el Sheriff y el cura del pueblo van a aprehenderlo. Hay una trifulca pero es atrapado, se despide de su mujer y acepta irse. Lo que sigue es un medio plano a cada uno de los personajes con textos que los describen:

ANTHONY QUINN. GANADOR DEL PREMIO DE LA ACADEMIA 1956.
LITA MILAN.

- "Podrías dejar de preocuparte por eso. Te dije que volvería. Me asustaste.

Míralos. Un hombre asustado comete errores.”

WILLIAM CONRAD. ANDA UN CAMINO QUE NINGÚN WESTERN HA SEGUIDO ANTES: EL RETORNO DEL FORAJIDO.

El Sheriff se observa en un plano abierto entre árboles, es de noche y en plena oscuridad descubre a la mujer que intenta ayudar a escapar a Anthony Queen. De nuevo, en un plano medio general en contrapicado hacia el Sheriff, otra imagen presenta un nuevo intento de escape, se percibe su grandeza; mientras, Anthony Queen está de espaldas. En otro momento se filma en un plano americano un pleito en la oscuridad, la imagen es confusa: un caballo y hombres dentro de una casa.

Al final en un plano general están 3 personajes subiendo por una colina empinada, el sheriff, el forajido y una niña a la que llevan de la mano. Se ven pequeños frente al peligro y a la amenaza que los indios salvajes y despiadados representan.

Es importante recuperar una [secuencia](#) más de esta película que se refiere al trayecto final en donde se cruza la frontera de vuelta.⁸⁸ Es campo traviesa, el forajido, Bob Kallen ya fue capturado y el Sheriff lo lleva preso a la Unión Americana. Kallen es un hombre seguro de sí mismo que se burla de la ley y la trata de evadir a toda costa. Nunca duda que escapará y regresará a México.

Cronológicamente México es un país joven, apenas se está construyendo y por lo tanto la distancia entre el Estado centralista y la frontera hacen que se imparta justicia de una forma muy local. La autoridad está representada por la iglesia y unos cuantos funcionarios que lo hacen de manera bastante flexible y discrecional. Durante toda la trama la única autoridad oficial que aparece es el guardia de la frontera, un hombre sucio y desaliñado que vive en un jacal. Él representa el orden jurídico y el cura el orden moral y espiritual, mientras su contraparte, el Sheriff Chris Hamish, representa un hombre serio, integro y limpio, ya tuvo un ritual de preparación al inicio del filme para demostrar la seriedad que conlleva su trabajo, muy diferente a su contraparte el oficial mexicano que lo recibe en medio de los gritos de su esposa y de su hijo semidesnudo que juega con la

⁸⁸ http://www.youtube.com/watch?v=Npf_DkxrGmw&list=PLA6621E9726FF4861

tierra.

La última secuencia mencionada es importante porque remite también al significado y al sentido de paisaje del desierto en la frontera, que será el lugar donde se realizará ese viaje que nos recuerdan la Odisea o la Eneida, en donde los héroes sortearán una serie de peligros. En un gran plano general se observa a los dos jinetes cabalgar hacia la frontera, “Bob Kallen” y el “Sheriff Chris Hamish” para que el primero sea juzgado por su crimen. En un fundido llegan a un lago en el que se detienen a tomar agua, la imagen permite sentir la soledad y desolación característica del “lejano Oeste”, y la amplitud de los espacios, hay un fuerte contraste en grises y una espesa y hostil vegetación; pero sobre todo nos habla de los peligros que se avecinan: toda travesía, cruzada, peregrinación o trashumancia, los tiene:

El carácter expiatorio del viaje del peregrino, con su componente de sacrificio y cansancios físicos, hacen que en los viajes de peregrinación el caminante no caiga en la tentación de regocijarse con la contemplación de las amenidades del lugar. El Peregrino debe ir tan pendiente del camino que recorre, de no extraviarse, de acechar y defenderse de saltadores, de cumplir las etapas marcadas, que no tiene posibilidad de distraerse con ningún tipo de contemplación vana. (Maderuelo 2006, 101)

De tal modo, en un plano medio general se ve al forajido llenar las cantimploras de agua en el río, está en primer plano con la cámara de frente, con una actitud provocadora y desafiante, se le ve seguro de sí mismo. Mientras que, por otro lado, está el “Sheriff Chris”, en un medio plano, ese que podría ser el *peregrino* de la cita anterior, quien es tomado en una contrapicada que indica su superioridad moral frente al desafiante y cínico Bob Kallen, aún con sus inseguridades y miedos. Vencerlos y cumplir su misión será una forma de redimirse él también.

III. Entre rangers y mexicanos te veas. *Twilight in the Rio Grande. Frank MacDonald (1947)*⁸⁹

La trama de esta película está determinada por varios factores en apariencia sencillos; sin embargo, el objetivo de analizar esta secuencia es observar cómo se representa visualmente la ley y las situaciones que surgen a su alrededor. Lo primero que vemos

⁸⁹ 03 Twilight in the RG 03. http://youtu.be/aKpK4ZB_U0Q

aquí es un close up a un letrero que dice: Estación de Policía, colocado sobre una construcción rústica con techo de teja. La leyenda está en español. Se entiende que hubo un problema, y que sin perder tiempo, -estamos hablando de Rangers-, hay que solucionarlo. La siguiente toma es un recorrido visual hacia un hombre que se encuadra de cuerpo entero, es un plano medio general a un mexicano humilde, rural, que se acerca caminando y jalando un burro cargado de leña hacia la estación.

La cámara va a modificar nuestra visión y nuestra posición respecto a los personajes y a lo que se percibe en los encuadres a través del tipo de planos que se presentan. El encuadre es un segmento de la realidad que varía según la intención, por lo que el encuadre de cuerpo entero al mexicano, indica la intención de forzarnos a dar cuenta de él, de sus características, de su expresión. Es un leñador mexicano natural del lugar cuya expresión es ciertamente de recelo. Su nombre es Mucho. Gracias al recorrido visual que hace la cámara hacia él, podemos observar el espacio imaginario que está en la pantalla y adentrarnos en el ambiente y en el espacio recreado; “se imita nuestra atención, nuestra facultad de elección y eliminación, es decir, de abstracción.” (Morin 2001, 156)

La movilidad de la cámara, la sucesión de planos parciales sobre un mismo centro de interés, ponen en obra un doble proceso perceptivo que va de lo fragmentario a la totalidad, de la multiplicidad a la unidad del objeto [...] Visiones fragmentarias concurren en una percepción global: La percepción práctica es una reconstitución de conjunto a partir de signos. (Morin 2001, 112)

Lo que sigue es un contra plano similar a Autrey, a su amigo Pokie y a otros rangers que investigan el problema suscitado en la frontera. Nuestra atención se dirige ahora a los rangers, a su vestimenta, a su forma de moverse y a su expresión corporal, muy distinta a la de Mucho. Visten como vaqueros, pero su origen rural lejos de contraponerse con la imagen de modernidad que permea la época, los hace ver como hombres decididos. Aparecen impecables, su postura es erguida al contrario que la de Mucho cuya camisa está arrugada, su sombrero se ve gastado y su postura un tanto encorvada.

En la siguiente escena, en plano americano, se acercan al mexicano con determinación y lo interrogan. Mientras Autrey habla en inglés, Mucho contesta en español. Se abre el lente a un plano general y de súbito se interrumpe el interrogatorio. Llego otro Ranger

cabalgando, nervioso y jalando un caballo. En un plano/contra plano entre Autrey y él, le informa que su amigo Dusty está muerto. Mientras se discute el misterio, se enfoca al mexicano junto al burro con un enfático medio plano. Está colocado frente a la cámara, de manera directa, irrumpiendo sobre la pantalla; el espectador tiene que sentirse intimidado, pues su expresión no es propiamente transparente, por alguna razón causa suspicacia, su mirada es profunda y desconfiada, diferente a la mirada de los rangers, que es de asombro, duda y preocupación. En ese plano medio general, los otros Rangers son mera comparsa, no hablan, la conversación se da solamente entre Autrey y Pokie. Este último es un personaje que bajo la apariencia de torpe, hace conjeturas más o menos atinadas.

El plano americano, al mismo tiempo que en ocasiones sirve de transición para pasar a un plano general, acentúa la acción y presenta la individualidad de los personajes. El vestuario y las armas son muy importantes para caracterizar a un vaquero en el Western, que es lo que vemos cuando se da el diálogo entre Autrey, Mucho y la llegada del otro ranger. De nuevo la mirada de Mucho en el último medio plano nos genera dudas sobre las probables intenciones del leñador.

Autrey y Pokie deciden que el misterio está en la frontera y hay que resolverlo. Salen a toda prisa y de nuevo en un plano general se les ve partir a caballo dispuestos a restablecer el orden. Al irse se observa de nuevo el letrero con la leyenda “Estación de policía”, frágil, se tambalea ligeramente con el viento, está sostenido por el borde lateral y apoyado sobre un herraje estilo Colonial. La última imagen de esta parte de la secuencia, en un plano medio general, es de nuevo al mexicano con su burro que ve partir a los Rangers con su misma mirada reticente y sospechosa.

Ya se ha mencionado que en estos filmes los estadounidenses pasan la frontera de un lado a otro con relativa facilidad, podría decirse que la línea o la aduana es un mero formalismo, no se ve una verdadera división política, se transita con confianza: la política de “buena vecindad” entre México y Estados Unidos es llevada a un extremo. El Programa bracero que duró de 1942 a 1965, y que hizo considerablemente rentable la economía de Estados Unidos durante los años posteriores a la guerra, rendía frutos. En

ese contexto, se presenta una frontera amable y cordial, en dónde todos cooperan. Es importante remarcar que si bien a todos los personajes se les da cabida proporcional en el encuadre, la acción corresponde a los Rangers, Mucho sirve más bien para enfatizar el estereotipo que se vino manejando desde principios de siglo respecto a la identidad del mexicano desde el punto de vista de la cultura hegemónica. Para no caer en la trampa vale la pena recordar las preguntas de las que habla Robert Stam cuando se refiere a los cuestionamientos que hay que hacerle a una imagen:

Para hablar de la <<imagen>> de un grupo social debemos formular preguntas precisas sobre las imágenes: ¿Cuánto espacio ocupan en el plano los representantes de los distintos grupos sociales? ¿Se les ve en primeros planos o sólo en planos largos de conjunto? ¿Con qué frecuencia aparecen en comparación con los personajes europeos o norteamericanos y cuánto duran sus apariciones? ¿Se les permite relacionarse entre sí, o requieren siempre la <<mediación>> de la mayoría? ¿Son personajes activos, movidos por sus propios deseos, o elementos decorativos? ¿Los raccords de mirada nos identifican con una mirada y no con otra? ¿Qué miradas son correspondidas y cuáles no? ¿De qué modo expresan las posiciones de los personajes a distancia social o las diferencias del estatus? ¿El lenguaje corporal, la postura y la expresión facial comunican jerarquías sociales, arrogancia, servilismo, resentimiento u orgullo? ¿Hay una segregación estética que ensalza a un grupo y denigra al otro? ¿Qué homologías configuran la representación artística y étnica / política? (Stam 2001, 317)

Es importante recalcar que mientras el asesinato se define y se da a conocer frente a la estación de policía mexicana, no aparece ninguna autoridad. El rumbo de la acción es definida por los Rangers, dirigidos por Gene Autry, el único mexicano es Mucho, el leñador que en primera instancia no da ninguna confianza.

El siguiente plano general es a la aduana estadounidense. Los Rangers llegan a caballo, todos, se conocen, Gene Autrey parece ser un hombre apreciado y respetado, se saludan con cordialidad. Detrás de la aduana se ven negocios bien establecidos. La placa que anuncia esta oficina es grande y está colocada de frente.

La conversación entre Autrey, dos oficiales y dos Rangers se observa en un plano medio general. Hablan con seguridad y decisión, en el tono de quien sabe cómo manejar la situación: directo y franco. El tema es el asesinato en la frontera. Hay un breve paneo a los otros rangers que da a entender que se ponen de acuerdo, discuten entre ellos sobre el problema. La decisión final se filma desde un plano general y salen todos a caballo.

Los diálogos de la secuencia son los siguientes. En ellos se perciben situaciones de poder frente a Gene Autrey y Mucho, la actitud resolutiva de los Rangers cuando hablan del problema y curiosamente la falta de una autoridad mexicana, aún frente a la Estación de Policía, entre otras cosas.

ESTACIÓN DE POLICÍA.

Mucho: ¿Fue Kim, señor?

Gene: Sí.

Mucho: Oh, eso está muy mal.

Gene: ¿Es usted Mucho, el leñador que lo encontró?

Mucho: Sí, señor

Gene: ¿En dónde...?

Gene: ¿En dónde encontraste el caballo de Dusty?

Hombre a caballo (Ranger): Apareció en el rancho, Gene. Creí que debías saberlo, quizá quiere decir que Dusty esté en problemas.

Gene: Dusty está muerto.

Hombre a caballo: ¿Muerto?

Gene: Está ahí dentro. Alguien lo apuñaló en la espalda anoche.

Pokie: Sabes, Gene, no lo entiendo. Si Dusty fue asesinado de este lado de la línea, ¿cómo regresó su caballo al rancho?

Gene: He estado pensando lo mismo. Vayamos a la frontera.

Tom: Hola, Gene.

Gene: Hola, Tom.

Tom: El es Lou Evers

Lou: Hola.

Gene: ¿Cómo le va?

Tom: Uno de los guardias que estaba en servicio anoche intentaba encontrar información acerca de este caballo.

Lou: Pertenece a un joven llamado Dusty, ¿no?

Gene: ¿Lo conocía?

Lou: Pues ha pasado por aquí muchas veces.

Gene: ¿Recuerda si cruzó anoche?

Lou: Sí, Dusty cruzó con él como a las 3 de la mañana.

Gene: ¿Dusty lo hizo?

Lou: Seguro, fue durante la tormenta. Yo estaba parado en la puerta allá y hablé con él.

Gene: ¿Está seguro de que era Dusty?

Lou: Bueno, llevaba un poncho y su sombrero abajo y el cuello levantado. No pude ver su cara muy bien, pero reconocí el caballo. Cuando lo saludé, me contestó.

Gene: Alguien lo engañó, señor. Ese no era Dusty.

Lou: ¿No era?

Gene: No, fue apuñalado anoche y alguien usó su caballo para regresar a cruzar la frontera.

Gene: Bert, tú y los chicos hagan los arreglos para llevar a Dusty de vuelta al rancho.

Bert: Ok, Gene.

Gene: Quiero ver a esa chica. Y ver dónde encontramos su cuerpo.

Gene: Vamos Pokie, le pediremos a Mucho que nos llevé allá.

Pokie: Si podemos encontrarlo...

En la conversación también se reitera lo que nos dicen las imágenes, las actuaciones, los roles, la entonación, la aparente ironía, las frases cortadas y lo que el propio lenguaje cinematográfico nos presenta. En la última frase dicha por Pokie, los puntos suspensivos, son un ejemplo: ¿quién es Mucho? ¿porqué será difícil encontrarlo? El tono nos hace dudar y nos da la razón respecto al estereotipo que la imagen de Mucho mostró.

La entonación establece una estrecha relación de la palabra con el contexto extraverbal: *la entonación siempre se ubica sobre la frontera entre lo verbal y lo no verbal, de lo dicho y lo no dicho*. En la entonación la palabra se conecta con la vida. Y ante todo es en la entonación donde el hablante hace contacto con los oyentes: la entonación es social par excellence. “Es precisamente este ‘tono’ (entonación) lo que conforma la ‘música’ (sentido general, significado familiar) de todo enunciado. La situación y el auditorio correspondiente determinan ante todo a la entonación y a través de ella realizan la selección de las palabras y su ordenamiento, a través de ella llenan de sentido al enunciado entero.”⁹⁰

Los planos anteriormente descritos hacen uso de la cámara para remarcar ciertos aspectos, ésta: “circula, avanza, retrocede, navega”, como dice E. Morin, para intensificar nuestra afectividad y generarnos dudas, así como también para dirigir nuestra percepción visual. (Morin 2001, 112) Los elementos que se resaltan en ésta imagen son: los letreros de las respectivas estaciones de policía, los personajes principales, Autrey, su amigo Pokie, los Rangers, el leñador mexicano y desde luego: las referencias a la frontera como un lugar de referencia.

Vale la pena volver de nuevo a la imagen de los letreros y de las construcciones de ambas partes. Como se dijo, el letrero que está del lado mexicano es frágil, sostenido por el quicio, mientras que el estadounidense es sólido, las propias letras del letrero mexicano están hechas a mano de manera artesanal, lo que en el plano simbólico significa que no es moderno. Al contrario que en el otro caso cuyas letras fueron claramente rotuladas. La Estación de Policía en México es una construcción rústica en dónde no hay, por cierto ni un policía. El problema se dirime frente a la estación mexicana pero no se ve movimiento por parte de los funcionarios nacionales. Lo que no sucede cuando los Rangers se van al otro lado de la frontera, la dependencia gubernamental es

⁹⁰ Volóshinov, V.N., “Kontrutsia vyskazyvaniia”, *Literaturnaia uchioba*, 1930, núm. 3, 77-78. (Bajtin 1982, 292-293)

un edificio sólido, con movimiento, los policías entran y salen p sólidas. El único mexicano que aparece es el leñador, de quien no se sabe cuáles son sus intenciones.

Cada uno de los planos lleva a percibir de determinada forma la acción y el espacio, “es como si todo lo viéramos desde el interior, como rodeados por los personajes del filme. No es preciso que estos nos comuniquen lo que sienten, pues lo vemos como ellos lo ven.” (Balázs 1948, 39) La mirada de los rangers es de inquietud y la de Mucho es suspicaz, es ahí cuando se entiende el proceso de identificación con los personajes del filme: si lo vemos bajo su ángulo, nosotros también nos preocupamos, su posición se vuelve nuestra, vemos con sus ojos: Los trabajos de la Gestalt han revelado que la mirada humana, en su desciframiento perceptivo de la realidad, está siempre móvil. Zazzo lo dice con mucha claridad: «la cámara ha encontrado empíricamente una movilidad que es la de la visión psicológica». (Morin 2001, 112)

Más adelante se verá que Mucho es un hombre bueno y leal, pero lo sabemos sólo al final de la historia. Durante toda la trama nos causará desconfianza. Recuerda la definición que hace el filósofo positivista Ezequiel Chávez durante el Porfiriato en su ensayo, *La sensibilidad del mexicano*,⁹¹ cuando se refiere a la sensibilidad de los pueblos (Bartra 2002, 25-46). Estos estereotipos se construyeron tanto desde México como desde Estados Unidos a lo largo de la historia. El *Destino Manifiesto* fue una piedra angular pero también las élites criollas de nuestro país. Ambas visiones permearon el imaginario colectivo sobre los indios y sobre los mexicanos durante décadas.

Ezequiel Chávez se refiere a la sensibilidad de la “raza” indígena, como aquella que se “despierta con trabajo”, que nace poco a poco y que resiste a los excitantes que tienden a provocarla. “Es proverbial la flema imperturbable del indio, su estoica taciturnidad, su impasible inercia”. (Bartra 2002, 29) Según su descripción, el indio parece tener desdén por todo, y precisamente por su insensibilidad relativa es como si no tuviera la necesidad de nada:

⁹¹ Como menciona Bartra, Ezequiel Chávez ocupó cargos importantes en instituciones educativas durante las primeras décadas del siglo. En 1900 presentó una memoria que se considera el punto de partida de los estudios sobre el carácter del mexicano en el siglo XX. En ensayo citado se publicó en la *Revista Positiva* (núm. 3, 1º de marzo de 1901).

Esa dificultad que a veces llega a ser casi imposibilidad de conmoción, es la que ha hecho que se diga que los millones de individuos de la raza indígena, que nuestra patria y la América latina albergan y forman una masa incommovible que el progreso tiene atada en el pie y que dificulta y amengua sus movimientos. (Bartra 2002, 30)

Mucho es uno de éstos personajes, aparentemente ajenos, amable aunque no se sabe con claridad qué pensar de él, por eso es que genera desconfianza. Su mirada no es transparente como puede ser la del propio Autrey o de Pokie, quién bajo su rol de “bobo” acentúa una falsa ingenuidad.

Para entender la frontera y a quienes transitan a su alrededor, es necesario detenernos también en los *rangers*, aún cuando en la secuencia no tienen un papel especialmente destacado a excepción de Gene Autrey y Pokie. Su sola presencia impone autoridad, hay que recordar que cuando se da a conocer el asesinato este grupo toma cartas en el asunto de inmediato. Los Rangers cruzan la frontera de un lado a otro como si no existiera. Para hacer justicia y para ejercer la ley no hay frontera que los detenga, es casi suya, así lo ha sido desde principios del siglo XIX cuando se formó el primer batallón en contra de los indios y que decidieron resguardarla sin detenerse a esperar a la autoridad. Esta forma de ser de los Rangers se ve durante toda la historia de la cultura popular norteamericana, cientos de historietas, novelas, películas e historias han surgido alrededor de ellos. El *Ilanero solitario* como lo conocemos en México (*The lone ranger*) es un claro ejemplo. Es un héroe que permeó prácticamente el imaginario social del siglo XX.

La historia de los Rangers data de 1820 cuando Texas era territorio mexicano. Hubo una considerable migración de colonos estadounidenses a dicho territorio pero no había una milicia armada que los protegiera de los bandidos y de los indios, por lo que el colonizador, Stephen Austin organizó un pequeño grupo armado nombrado los Rangers que puso orden y dio seguridad a los colonos. Se constituyeron formalmente en 1835 con 3 compañías. Después de la guerra de 1847, se convirtieron en los Texas Rangers, un batallón que además de proteger a los colonos de los indios y de los bandidos, ahora también lo haría de los mexicanos. En 1874, ya eran 6 compañías perfectamente armadas y disciplinadas cuyo trabajo era resguardar la frontera. Eran, como son todavía,

una milicia independiente que estaba para apoyar a la policía y al ejército.⁹²

Para los mexicanos los Rangers no eran los héroes que la industria de masas estadounidense construyó, Américo Paredes, autor México-norteamericano lo expone en un estudio titulado: *Con su pistola en la mano*. Se trata de la historia de un corrido y de su héroe: Gregorio Cortéz.

Vale la pena recordar que la zona del Río Grande, colonizada en 1749, era una región con pueblos y aldeas establecidas a lo largo de las dos márgenes del río. La colonización española alcanzó hasta Nuevo México en el oeste y Texas en el este. Por otro lado, el Bajo Río Grande, conocido como el Seno Mexicano, era un refugio para los indios rebeldes del periodo español, que preferían estar fuera de la ley a vivir bajo su dominio. (Paredes 1985, 15) La mayoría de las personas que vivían en ranchos o rancherías, eran pequeños grupos cuya unidad básica era la familia o el clan. Fue hasta que se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848 que se añadió el elemento *frontera* a la vida de aquellos pobladores.

El río, que hasta entonces había sido un punto focal, se convirtió en una línea divisoria. Se esperaba que los hombres consideraran a sus parientes y vecinos más cercanos, las personas que vivían justo al otro lado del río, como extraños en una tierra extraña. Un grupo de personas, inquietas y codiciosas, ejerciendo los derechos de la conquista, alteró la forma antigua de vida. (Paredes 1985, 22)

Es entonces cuando se empezó a alimentar la leyenda negra sobre los mexicanos que, como se dijo ya, tuvo su origen en la Colonia. Según los texanos de habla inglesa, los mexicanos eran: crueles por naturaleza, cobardes, traicioneros, o el robo era considerada su segunda naturaleza, especialmente el de caballos y ganado.

La degeneración del mexicano se debe a su sangre mezclada; para empezar, los de la mezcla eran inferiores. Es descendiente de españoles, que son un tipo de europeo de segunda, y de los igualmente subnormales indios mexicanos, quienes no deben ser confundidos con los nobles salvajes de los Estados. (Paredes 1985, 23)

Américo Paredes relató la forma en que dicha leyenda circuló en forma de periódicos,

⁹² T. R. Havins, "Activities of Company E, Frontier Battalion, Texas Rangers, 1874–1880," West Texas Historical Association *Year Book* 11 (1935). Walter Prescott Webb, *The Texas Rangers* (Boston: Houghton Mifflin, 1935; rpt., Austin: University of Texas Press, 1982). En: FRONTIER BATTALION," *Handbook of Texas Online* (<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/ggf01> accessed June 09, 2013. Published by the Texas State Historical Association.

revistas, libros e impresos, sobre todo, durante la época de la propaganda de la guerra en las décadas de 1830 y 1840, donde había que remarcar las “atrocidades” de los mexicanos en Texas para justificar la guerra. Lo que como sabemos se origina desde que el mundo colonial español entró en contacto con el pensamiento de los viajeros ingleses en el siglo XVI. (J. Ortega y Medina 1953)

Ante esta imagen, los Rangers están más que justificados y su función es completamente necesaria y legítima, por ello fueron considerados héroes y piezas fundadoras de la nacionalidad en el imaginario estadounidense. Si lo dijéramos en términos coloquiales, estaban “haciendo patria”. Para los mexicanos, los Rangers simplemente mataban compatriotas que nada tenían que ver con los criminales a los que perseguían; algunos de los cuáles fueron asesinados por equivocación “de acuerdo con el método de los Rangers de disparar primero y preguntar después”.⁹³ Lo que los mexicanos de la Frontera pensaban de los Rangers era lo siguiente:

- 1- El ranger texano siempre carga en su alforja una vieja pistola herrumbrosa; ésta la usa cuando mata a un mexicano desarmado, la tira al lado del cadáver y después afirma que lo mató en defensa propia luego de furiosa batalla.
- 2- Cuando tiene que matar a un mexicano armado, el ranger trata de pescarlo dormido o le dispara por la espalda.
- 3- Si no fuera por los soldados estadounidenses, el ranger no se atrevería a ir a la Frontera. EL ranger siempre corre a esconderse detrás de los soldados cuando comienza el verdadero problema.
- 4- Una vez un destacamento militar, guiado por un par de rangers, perseguía a un “salteador”. El mexicano se fue hacia el monte, los rangers señalaron el lugar y después se quedaron atrás, dejando que los soldados fueran primero. (Paredes 1985, 31)

Hay numerosas anécdotas similares que relata el historiador, algunas fueron recreadas de la memoria colectiva de los texanos, mientras que otras le fueron relatadas, lo cierto es que sus ejemplos llegaron hasta fines de la década de los cincuenta en que se publica el libro por primera vez y todavía continúan. Por ello cuando vemos en la secuencia de *Twilight in the Rio Grande* a los rangers cruzar una y otra vez la frontera, no es de extrañarse la naturalidad con que lo hacen, en las imágenes y en la forma de representarlo se sustenta que tienen cierto “derecho de piso”.

⁹³ Webb: 1935:263. En el informe citado se habla de una de las matanzas por “error”. En: (Paredes 1985, 32)

IV. Los indios, enemigos de la civilización. *Rio Grande*. John Ford (1950) ⁹⁴

Esta es una de las secuencias finales del filme del John Ford, es el momento culminante en el que sin importar si la decisión es correcta o no, el personaje de John Wayne, que ha dado su vida por la Unión americana, se siente con el derecho de tomar la ley con sus propias manos. Ésta decisión es ir a pelear con los indios a territorio mexicano, y cruzar sin permiso la frontera aún cuando la orden de sus superiores fue de no hacerlo. John Wayne ha sacrificado a su familia y su vida personal por el honor y el orgullo que significan entregar la vida a la Patria, por lo tanto ahora siente el derecho y el deber de tomar sus propias decisiones, la más importante: ir a México a combatir a aquellos salvajes, sin importar la soberanía ni la prohibición por parte del derecho internacional.

En apariencia la frontera más importante no es la que existe entre México y Estados Unidos, sino la que hay entre los indios y el mundo civilizado. Es un mundo incomprendido, la civilización occidental ha creado los parámetros y por lo tanto todo lo que es ajeno es salvaje en el peor de los sentidos y hay que combatirlo. Los indios tienen, además, los peores atributos de los seres humanos: son traicioneros, salvajes, atacan de noche, se emborrachan. Imposible tenerles consideraciones.

De esta forma John Wayne cruza la frontera, acto que se justifica porque hay niños en peligro. En el camino, la amplitud del paisaje del desierto y el cielo se confunden en el horizonte. El western ha tomado un nuevo aire para cuando la película es filmada ahora se trata de una gran producción y se nota en los recursos.

Los indios, por su parte, quienes tienen tomado un pueblo mexicano, son filmados en plano grupal en una ceremonia con un sentido muy distinto al que se acaba de mencionar. Casi de frente uno de ellos extiende los brazos al cielo, mientras el que toca los tambores da grandes sorbos de alcohol; están semi ebrios en plena catarsis. En el siguiente plano americano realizan danzas rituales, apenas se pueden sostener de tanto alcohol que han bebido, la fuerza de la imagen impacta.

⁹⁴ <https://www.dropbox.com/s/eklq8f2l6ssrsju/06%20Rio%20Grande%2006.mpg?dl=0>

La ritualidad y lo simbólico de las danzas, si tuviera algún valor, se demerita con la cruda imagen de la borrachera los indios que lo hacen con suma brutalidad. Cabe recordar que en Estados Unidos el alcohol estuvo prohibido hasta la década de los años 30, por lo que se puede pensar que beber continúa siendo, como hasta hoy, un estigma social instalado en el imaginario colectivo, entonces, no es el significado ritual el que importa, sino el prejuicio social que los caracteriza como primitivos y salvajes.

La siguiente escena es visualmente muy fotogénica, en un plano general se puede ver todo el espacio, los indios están formados de frente a la cámara. Sigue un plano medio en diagonal en que se aprecian los detalles del ritual, a un lado del fuego cantan y tocan los tambores entre humo y fuego. Detrás está la iglesia católica en la que los militares norteamericanos se esconderán para poder atacar. Aún en contra de su voluntad, liberarán al pueblo mexicano que fue tomado; la cámara y por lo tanto los espectadores son cómplices de los militares. Todo sucede a espaldas de los indios. En la iglesia también están los niños encerrados, que secuestrados se muestran seguros y confiados, incluso participarán en su propia liberación.

En una toma panorámica, con música solemne se puede ver llegar al ejército en el momento en que cruza el Río Bravo hacia México: sin permiso de las autoridades, hay que resaltar de nuevo. Más adelante hay un paneo que permite ver la llegada de los soldados, del solemne y heroico el ejército norteamericano que viene en camino. Con otro plano general que coloca la cámara frente al ejército, se aprecia el número y la determinación de los jinetes que se acercan a galope. Es intrascendente que se estén cruzando la frontera sin legitimidad. El desfile más bien hace pensar en el libro de James C. Scott cuando habla del “discurso público como una actuación respetable”:

Las ceremonias formales que los poderosos organizan para celebrar y dramatizar su dominio son la mejor representación del discurso público exactamente como ellos quieren que aparezca. Los desfiles, las ceremonias de apertura, las tomas de posesión de cargos, las procesiones, las coronaciones, los funerales les ofrecen a los grupos dominantes la ocasión para convertirse en un espectáculo con todas las características que ellos mismos han escogido. El análisis de la estructura de esas ceremonias ofrece una especie de visita exclusiva a la “mente oficial”. (Scott 2000, 84-85)

Dos soldados tienen la misión especial, uno de ellos es el hijo del General que sin ocultar su miedo y al vencerlo, también demuestra su valor. Se escabullen hacia el pueblo entre

los caballos y la música ritual. Un medio plano muestra su rostro y su incertidumbre: - Sandy, ¿estás asustado? -Sí, contesta. En otro plano general se ve el ganado de los indios que muy probablemente ha sido robado. Entran a la iglesia en donde están los niños escondidos, son empáticos, rubios, inteligentes, a nadie se le ocurre cuestionar la incursión ilegal al territorio.

A través de planos generales se transmite lo sinuoso y adverso del camino, los soldados intentan ir a galope pero tienen que desmontar y seguir a pie, uno a uno entre las rocas. En planos americanos, en contrapicada, con el cielo detrás, se les ve fuertes, solemnes y poderosos. No es para menos dada la misión que enfrentan.

Los jóvenes que toman la delantera se esconden entre los animales y se van acercando poco a poco. Finalmente disparan a los indios desde el interior de la Iglesia católica, hay constantes planos/contraplanos de los disparos: -¡Vamos Álamo!, dice uno de los soldados cuando inicia el ataque. Permanentemente en los Westerns, hay referencias a la heroica batalla del Álamo que para la historia patria norteamericana tiene un doble sentido. Finalmente las campanadas avisan a los militares que acaban de cruzar el Rio Bravo que es hora de ir y pelear.

Consideraciones finales: Violencia en la frontera norte a través del cine estadounidense y mexicano.

Quando Leonardo da Vinci da instrucciones para pintar una batalla, hace hincapié en que los artistas tengan el coraje y la imaginación para mostrar la guerra en todo su horror.

Susan Sontag, Ante el dolor de los demás.

I.

La necesidad de representar la violencia a través de las imágenes ha sido una constante en todas las culturas y latitudes; con el epígrafe anterior, Susan Sontag nos recuerda cómo en el siglo XV Leonardo da Vinci le pedía a sus discípulos ser despiadados al pintar escenas de guerra (Sontag 2004, 88) con el fin de remover las fibras más profundas de quienes se acercaran a sus cuadros y así propiciar la toma de conciencia sobre la gravedad de los hechos. Roland Barthes, en otro momento, menciona como lo verdaderamente subversivo, (Barthes 1986, 19) la decisión de Twombly de « sacudir » cuando se refiere a su arte, por ser lo que provoca y estremece.

El cine, en ese impulso irreal que surge de lo real, de lo latente, (Morin 2001, 79) nos lo muestra con claridad en el tema que nos ha ocupado en este trabajo: La frontera México-estadounidense, en donde la violencia no sólo ha sido una constante implícita a lo largo de la historia de ambos países, sino que hoy día, se ha incorporado a nuestra vida cotidiana. Si recordamos que parte del fundamento de la Historia y de las Ciencias Sociales es reflexionar desde las disciplinas para comprender nuestro presente en ese diálogo sin fin que debe existir entre el Presente y el Pasado, tal como lo dijo Edward Carr hace varias décadas, en su clásico libro *¿Qué es la historia?*; (Carr 1983, 40) se hace necesario concluir este trabajo con algunas reflexiones que surgen desde aquí, en función de nuestra época y de nuestro entorno utilizando el cine en toda la complejidad que nos ha demostrado poseer.

Por poner un ejemplo de esto último podemos tomar dos secuencias de filmes entre los cuales hay décadas de diferencia. De última secuencia del filme *The Pilgrim* (1923)⁹⁵ de Chaplin a la primera de *I witness* (2003),⁹⁶ de Rowdy Herrington, hay 80 años de distancia que significan décadas de una difícil relación histórica, política, económica, social y cultural; así como años dedicados a la construcción de estereotipos, ideologías, identidades, imaginarios colectivos y diferentes tipos de racismo a ambos lados de la "línea". Se mencionan estos filmes porque parte de los objetivos de esta última parte es mostrar una visión panorámica de la violencia contemporánea construida desde el cine.

Como hemos visto, el lenguaje fílmico, a lo largo de su proceso histórico y evolutivo, ha sido uno de tantos medios para estimular reflexiones e ideas desde los inicios del cine; la forma, el contenido y los recursos técnicos a través de los géneros cinematográficos y de los medios expresivos del filme, nos dicen mucho más de lo que podemos imaginar. De igual manera que en su calidad de arte de masas, como parte de una industria cultural con más de 100 años de existencia, a través del análisis e interpretación del fenómeno fílmico se puede ir más allá de lo que se ve a simple vista: los contextos, las censuras, las omisiones, conscientes e inconscientes, las que tienen que ver con pérdidas y ganancias económicas pero también las que suceden por determinados intereses particulares, políticos o apolíticos, que al final son también políticos; suman herramientas y perspectivas que develan diferentes dimensiones del mundo en que vivimos. En el caso de la violencia actual todos los elementos son pocos para tratar de comprenderla desde la mirada de nuestro tiempo. La percepción y la opinión pública respecto a este fenómeno se transforman a cada momento histórico según los procesos sociales; lo mismo que la idea, su percepción y las formas de representarla.

En todos los tiempos se ha repudiado el empleo de la violencia como recurso político, sin embargo, su uso se ha considerado legítimo en determinadas coyunturas históricas: en bien del progreso o del cambio social, por ejemplo. (B. Echeverría 1998) Por otra parte, nadie cuestiona que sea atribución del Estado el monopolio de la violencia legítima tal como nos dijo Max Weber; el problema aparece cuando el Estado pierde el control,

⁹⁵ <http://youtu.be/bSoxQa9YyM4>

⁹⁶ <http://youtu.be/zfMiWLVgkM>

entonces el pacto social se resquebraja. No hace falta más que ver las noticias de los últimos años, en especial desde el gobierno de Felipe Calderón que inició en 2006 para comprobar el desproporcionado aumento de la violencia en México y el caos en que ha devenido. Al reducir sus funciones el Estado neoliberal también redujo su capacidad de ejecutor del pacto social dejando libre paso a las mafias y grupos delictivos nacionales y transnacionales. Sabemos que hoy la violencia es un problema global que tiende sus redes en todos los continentes, sin embargo el problema es que en México ha pasado a ser una realidad de todos los días.

En el cine, la historia de la violencia en la frontera México-Estados Unidos, va prácticamente a la par de la propia historia. Dicha región tiene distintas dimensiones que van más allá del espacio geográfico, en la historia de ambos países ha tenido que ver con cuestiones de identidad, cultura y soberanía, pero también con migración ilegal, tráfico de armas, narcotráfico, trata de personas, entre otras. Bela Balázs, habló de mostrar las imágenes del mundo exterior como si se reflejaran en el alma, «no se trata aquí de una psicología de fenómenos, sino [de] los fenómenos interiores de la psique humana», nos dijo. (Balázs 1948, 147) La psique, con sus preocupaciones, miedos, necesidades, atrocidades, pero también esperanzas es justo lo que trasluce el cine de la frontera, tanto desde lo individual como desde lo social.

Si profundizamos aún más en la violencia en su relación con el cine, se debe mencionar que el desarrollo histórico de los recursos técnicos y su utilización con fines ideológicos tienen un estrecho vínculo con el concepto de « lo verosímil », lo que es propio de cada género y por lo tanto creíble. Para Aristóteles, nos recuerda Christian Metz, se trata:

[Del] conjunto de lo posible a los ojos de los que saben (entendiendo que este último <posible> se identifica con lo posible verdadero, lo *posible real*). Las *artes representativas* –y el cine es una de ellas ya que <realista> o fantástico> es siempre figurativo y casi siempre de ficción- no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles. (Metz 1972, 19)

Ya se ha dicho que lo verosímil se nutre de referentes reales. Recordemos que en el cine mudo, gracias al conocimiento que los directores tenían del efecto emocional de las palabras a partir de la entonación, hicieron lo mismo en los rótulos con la ayuda de la tipografía. (Balázs 1948, 152) El final de *The Pilgrim / El Peregrino* es clave porque enfatiza una serie de elementos que lo muestran: la ironía del rótulo se combina con la

última secuencia en dónde Chaplin, un ex convicto, marginado social, perseguido por la ley, prefiere irse caminando por lo que asemeja una cuerda floja antes de internarse en México, tierra de violencia y balazos. Lo cierto es que como ya se mencionó, era una época en la que se vivían tensas relaciones entre México y Estados Unidos, que se atribuyó al conflicto petrolero, a la suspensión de la deuda externa y a los problemas originados por la Posrevolución. El imaginario social y las ideologías se nutren de diversos elementos construidos social e históricamente que tienen diferentes intenciones y objetivos. Y los cineastas y los espectadores se apropian de ellos de distintas formas, Chaplin también lo hizo.

El Western de la época clásica de Hollywood, nos dio otro ejemplo para conocer un nivel más del tratamiento que se le dio a la frontera mexicana en la historia del cine. Si bien se detuvo de cierta forma la imagen negativa de los mexicanos proyectada en el cine por algunos años, gracias a la política de *Buena vecindad*, la *frontera* continuó como un lugar relativamente hostil que si México no podía controlar, se le tenía que proveer ayuda aun violentando su soberanía.

La violencia nos interesa porque somos violentos, nos dice Bentley, « y los más suaves exteriormente pueden ser, en lo interior los más turbulentos». (Bentley 1985, 69) No es necesario que corra la sangre para transmitir lo que Pierre Bourdieu define como violencia simbólica, esa que necesita de una dosis considerable de capital simbólico para que la dominación sea efectiva. Lo cual sólo es posible hacer a través de la justificación de una buena cantidad de atributos que demuestren la posición de superioridad a los ojos del dominado (Galindo 2009, 223); y justo eso, es lo que en muchas ocasiones se construye en el cine y se ha construido a lo largo de la historia. Hipócrates nos dejó constancia de ello desde el siglo V antes de Cristo tal como se menciona en el Prefacio. Aun cuando la condición de ser blanco, así como la de ser negro, no fuese más que una mera ficción cultural con base científica, ha constituido un hecho social de graves consecuencias en cuanto a distribución de riqueza, prestigio y oportunidades. (Stam 2001, 318-319). Autores como Toni Morrison, Bell Hooks, Coco Fusco, George Lipsitz y Richard Dyer, han problematizado la representación de los blancos en occidente.

Dyer señala que las propias tecnologías de iluminación y el modo específico de iluminación en el cine, poseen implicaciones raciales que se encuentran en la mayor parte de los manuales de dirección de fotografía en cuanto a la suposición de que el rostro *normal* es el rostro blanco. Los *blancos* en este sentido son lo normativo en el cine dado que no tienen color, los otros son gente de *color* o tienen *raza*, si es que esto último existe. (Ranciere 2004, 319) Cabe recordar que uno de los primeros trabajos en los que se denunció el racismo imperialista de los dibujos animados de Disney fue *Para leer el Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*, escrito en 1975 por Ariel Dorfman y Armand Matelart.

Para ir más allá del estereotipo y de las imágenes como reproductoras del racismo, es necesario, además de desmitificar el poder establecido, que los personajes no se muestren como modelos de comportamiento sino como lugares de contradicción, dice Aumont. (Aumont 1996, 317) No se trata precisamente de mostrar imágenes positivas, ya que tampoco son completamente creíbles, sino de crear personajes complejos que estén por encima del estereotipo, tal como lo hicieron los actores negros cuando se individualizaron y se pusieron por encima. (Aumont 1996, 313)

II.

Este apartado es un acercamiento global a las películas mexicanas y estadounidenses sobre la violencia. El [cuadro 1] es el resultado de una muestra realizada en IMDB⁹⁷ bajo el parámetro: FRONTERA, la cual arrojó 200 películas. De ahí se seleccionaron los largometrajes de ficción, mexicanos y estadounidenses que tuvieran que ver con la *frontera* entre ambos países, de dónde quedaron 46 filmes. Es una muestra cuyo único fin es dar una idea proporcional de los géneros, temas y tratamientos que se han realizado en función de este tópico; consignados en una base de datos sobre el cine y la industria, que actualmente es un referente a nivel internacional.

⁹⁷ http://www.imdb.com/find?ref_=nv_sr_fn&q=frontera&s=tt. [Búsqueda realizada el 27 de octubre de 2014]. IMDB fue creada en 1990 y en 1998 adquirida por Amazon.com. En 2010 celebró su 20 aniversario. Hoy día se ha vuelto indispensable para cinéfilos, investigadores y cualquier persona interesada en el cine y la televisión, alimentándose a diario de nuevos títulos, fotos y artículos. [Véase: http://www.imdb.com/help/show_leaf?history. Consulta realizada el 29 de octubre de 2014]

Las películas, en su mayoría mexicanas, que hicieron alusión a la violencia en sus diferentes formas: crimen, inexistencia de la ley, *salvajismo*, presencia de pistoleros, ratas, halcones y chacales (que es como se alude a mafias y grupos delictuosos), terror, sangre, asalto, llamas, fuego, masacres, ilegales, entre otros; fueron treinta, lo que equivale al 65.21%. Existen numerosos filmes que no están considerados en este cuadro por no tener en el título la palabra *frontera*, sin embargo en muchos de ellos los contenidos y el tratamiento no son muy diferentes. Lo que tenemos, es el «eco de la época» en el sentido que menciona Carlo Ginzburg cuando se refiere al paradigma indiciario, que en el cine son los detalles, las imágenes y el énfasis de elementos que transmiten sentidos, percepciones y formas de interpretar y vivir el mundo.

[Cuadro 1]

Película	Año de producción	Género	País productor
<i>Viva mi tierra / "Las fronteras del amor" (original title)</i> Dir. Frank R. Strayer / Miguel de Zárrega.	1934	Drama	EUA
<i>Frontera sin Ley. "The Lawless Frontier" (original title).</i> Dir. Robert N. Bradbury	1934	Western / Romance	EUA
<i>Border Incident.</i> Dir. Anthony Mann	1949	Crimen / Drama / Cine negro	EUA
<i>Alarma en la frontera.</i> Dir. William A. Seiter	1950	Crimen / Drama / Romance	EUA
<i>Las fronteras del crimen / "His Kind of Woman" (original title).</i> Dir. John Farrow / Richard Fleischer (sin crédito)	1951	Comedia / Crimen / Cine negro	EUA
<i>Frontera norte.</i> Dir. Vicente Oróná	1953	Crimen, drama	México
<i>Davy Crockett, rey de la frontera. "Davy Crockett: King of the Wild Frontier" (original title).</i> Dir. Norman Foster	1955	Western / Aventura	EUA
<i>Desierto salvaje / "The Last Frontier" (original title).</i> Dir. Anthony Mann	1955	Western / Histórico	EUA
<i>El último pistolero de la frontera / "The Last of the Fast Guns" (original title)</i> Dir. George Sherman.	1958	Western	EUA
<i>El terror de la frontera.</i> Dir. Zacarías Gómez Urquiza	1963	Aventura / Acción / Comedia	México
<i>Los sheriffs de la frontera.</i> Dir. René Cardona	1965	Western / Comedia	México
<i>La frontera sin ley.</i> Dir. Jaime Salvador	1966	Western / Drama	México
<i>Pistoleros de la frontera.</i> Dir. Alberto Mariscal	1967	Acción / Drama	México
<i>Frontera sangrienta.</i> Dir. Efraín Gutiérrez	1976	Acción / Drama	EUA
<i>La mafia de la frontera.</i> Dir. Jaime Fernández	1979	Suspense / Drama	México
<i>Frontera.</i> Dir. Fernando Durán	1980	Acción, crimen	México
<i>Frontera brava.</i> Dir. Roberto Rodríguez	1980	Acción	México
<i>La frontera / "The Border" (original title).</i> Dir. Tony Richardson	1982	Crimen / Drama	EUA
<i>El Hijo del Santo en frontera sin ley.</i> Dir. Rafael Pérez Grovas.	1983	Acción / Drama	México
<i>Ratas de la frontera.</i> Dir. Alfredo Gurrola	1984	Acción / crimen	México
<i>San Judas de la Frontera.</i> Dir. Ricardo Franco	1984	Acción / Crimen	México
<i>Rosa de la frontera.</i> Dir. Hernando Name	1985	Acción / Drama	México
<i>Bordando la frontera.</i> Dir. Ángeles Necochea	1985	Drama	México

<i>Mariachi de frontera</i> . Dir. Polo Ortín	1987	Drama / Musical	México
<i>Asalto en la frontera</i> . Dir. Saúl Aupart	1989	Acción	México
<i>El Judas en la frontera</i> . Dir. Mario Cid	1989	Drama	EUA
<i>Halcones de la frontera</i> . Dir. Raymundo Castro	1990	Acción	México
<i>Infierno en la frontera</i> . Dir. Mario Cid	1990	Acción / Drama	México
<i>Chacales de la frontera</i> . Dir. Manuel Marte	1990	Acción	México
<i>Cabaret de frontera</i> . Dir. Luis Quintanilla Rico	1992	Acción / Crimen / Drama	México
<i>Asesinos de la frontera</i> . Dir. José Luis Urquieta	1992	Acción	México
<i>Halcones de la frontera II</i> . Dir. Raymundo Calixto	1992	Acción	México
<i>El tigre de la frontera</i> . Dir. Ismael Rodríguez Jr.	1992	Acción / Crimen	México
<i>Code... Death: Frontera Sur</i> . Dir. Ernesto García Cabral / Hugo Stiglitz	1993	Acción	México / EUA
<i>La frontera en llamas</i> . Dir. Jesús Fragoso Montoya	1994	Acción	México
<i>Frontera de fuego</i> . Dir. José Loza	1995	Acción / Aventura / Crimen	México
<i>El cielo no tiene fronteras</i> . Dir. Miguel Marte	1997	Drama / Acción	México
<i>Cruzando el Río Bravo: Frontera asesina</i> . Dir. Alejandro Todd.	1997	Acción	México
<i>Masacre en la frontera</i> . Dir. Roberto Sala	1998	Acción / Crimen / Suspense	México
<i>El lobo de la frontera</i> . Dir. Jorge Reynoso	1999	Acción	México
<i>Tres fronteras: cazadores de ilegales</i> . Dir. Julio Aldama	2001	Acción	México
<i>Inocencia secuestrada / "On the borderline" (original title)</i> . Dir. Michael Oblowitz	2001	Acción / Drama	EUA
<i>Borderland: Al otro lado de la frontera. ["Borderland" (original title)]</i> . Dir. Zev Berman	2007	Crimen / Horror / Suspense	EUA
<i>Frontera límite / "Linewatch" (original title)</i> . Dir. Kevin Bray	2008	Crimen / Drama / Suspense	EUA
<i>Frontera</i> . Dir. Jesse Estrada	2010	Acción, drama	México / EUA
<i>Frontera</i> . Dir. Michael Berry	2014	Western, drama	EUA

En el [cuadro 2] se puede observar que la mayoría de los filmes de extrema violencia sobre la frontera se realizaron a partir de la década de 1980. La visión de conjunto comprueba que el tratamiento de la violencia en esta región geográfica es el resultado, por una parte, de la moda genérica de ese momento histórico, así como en otros años lo fueron el western, el cine negro, el cine de acción o el melodrama; en los años ochenta el “cine de narcos” coincidió con el tiempo en que los grandes cárteles de la droga en México y América Latina trascendieron las fronteras y cooptaron las instituciones. Cabe mencionar que existen estudios que concluyen que algunos gobiernos utilizaron la guerra contra el narco para ejercer y justificar una serie de acciones agresivas y arbitrarias contra la población civil. (Gallur 2011)

Los géneros se recrean a partir de la sociedad que los produce y los contenidos tienen que ver con la conciencia, con lo que sucede a nivel real y con lo que se construye desde el imaginario colectivo. Sin embargo, en este conjunto de películas, la trama de los filmes

no dice mucho sobre las verdaderas causas de la violencia. Lo que vemos en la mayoría de los casos es esa “violencia salvaje”, no institucionalizada, a la que se refiere Bolívar Echeverría (1998), guiada y documentada por los medios de comunicación, pero que no expone realmente el origen del problema, y sobre todo no da cuenta de por qué se llegó a determinado nivel.

[Cuadro 2]

2	Década de 1930
1	Década de 1940
5	Década de 1950
4	Década de 1960
2	Década de 1970
11	Década de 1980
14	Década de 1990
6	Década de 2000

Con esta muestra de filmes sobre la frontera norte de México es posible comprobar la naturalización de la violencia como si se tratara de algo endémico de la región o incluso de los mexicanos sin explicar las causas, lo cual se observa ya en las primeras imágenes cinematográficas desde los inicios del cine; sin embargo, aun así el espectador no necesariamente se identifica con ello, si bien se habla de *identidades epidermicas socialmente impuestas*, según el término de Stam, estas no siempre determinan las identificaciones personales y las filiaciones políticas de los espectadores, (Stam 2001, 121) quienes por su parte son seres activos.

III.

Uno de los filmes más significativos de los últimos años que sintetiza la violencia en sus diferentes formas a través de la imagen cinematográfica es: *La jaula de oro*, realizada por Diego Quemada-Diez en el año 2013. Si pensamos en el Western como un género que trasciende sus propias fronteras, en el nivel de su estructura narrativa trasciende también sus propias convenciones, esto se puede ejemplificar con esta película mexicana que narra la historia de tres jóvenes migrantes, dos guatemaltecos y un indígena tzotzil durante su viaje a Estados Unidos.

Incluso si se aplica como a las anteriores el modelo actancial de Greimas y se coloca a la frontera como oponente, vemos que la travesía nos permite reflexionar sobre lo que

implica la frontera para los migrantes centroamericanos y para los mexicanos. Se puede afirmar que va más allá del Río Bravo, es prácticamente todo el territorio mexicano. Y la violencia, ha dejado de ser únicamente la producida por las bandas criminales, hoy se genera desde el Estado y ha permeado la vida cotidiana del país.

Este filme puede coincidir con la descripción que se ha hecho desde el estructuralismo del Western, si se piensan en los elementos que lo constituyen, se puede comparar con el filme *La diligencia*, dirigida por John Ford en 1939 (*Stagecoach*), por ejemplo. Recordemos que el significado simbólico del Western está en el reflejo de las instituciones sociales, los valores institucionalizados, las actitudes que han sido creadas y sustentadas en el mito, que es precisamente ese que está entre la conciencia humana y la sociedad. (Wright 1975, 2) Algunos de los elementos de los que hablamos son: el viaje, la peligrosa travesía, el paso por pequeños pueblos, el héroe que no tiene grandes planes, sólo llegar y salir bien librado de los sitios hostiles.

La jaula de oro, ópera prima del director, que tuvo un costo de 1.7 millones de dólares, (A. Echeverría 2013) integra múltiples elementos que se pueden dividir en tres categorías:

1-La que tiene que ver con el lenguaje cinematográfico y la forma de comunicar. Aquí se incluyen las imágenes, el estilo del director y la banda sonora que acompaña el drama, ese que Roland Barthes define como la evolución de la tragedia, no bien que en esta historia el destino de los personajes es por completo trágico: «la tragedia ha ido evolucionando hacia lo que hoy llamamos drama, o sea, la comedia burguesa, que se basa en los conflictos de los caracteres, y no en los de los destinos.» (Barthes 1986, 74) *La jaula de oro* no es un drama burgués, los elementos que conforman la trama y la forma en que se realizó la película lo demuestran, es un drama social que pone en evidencia la crisis humanitaria contemporánea, pero que al mismo tiempo retoma elementos del Western.

La fotografía, contrasta la belleza de los paisajes con la truculencia del recorrido que hacen los protagonistas sobre « la bestia », el tren que cruza el país desde la frontera sur, hasta la frontera norte; es ahí donde se puede pensar en *La diligencia*, ya no es una carreta sino un tren que lleva otro tipo de utopías. Desde ahí, los días, los atardeceres,

los encuentros y las atrocidades, van marcando el ritmo de la travesía. Una buena parte del filme es realizado en medios planos, *close ups* y cámara subjetiva; con ello, el director transmite a través del rostro: emociones y estados de ánimo que van desde la esperanza a la desolación; de la certeza al terror, unas veces se les ve animados y otras tristes y pesimistas. No necesitan hablar demasiado, de hecho hay pocos diálogos en la película. Su expresión, sus gestos y el conocimiento sobre el futuro que les espera y que saben por las historias que les han contado lo dice todo. El *American dream* se volvió pesadilla.

2-La historia de la propia película y de cómo nació la idea. Diego Quemada-Díez, formado en el American Film Institute quien también trabajó con el director inglés Ken Loach, explicó que dedicó cerca de ocho años a entender el aspecto humano de la migración. Así, en los personajes se condensa y simboliza la problemática de numerosos hombres, mujeres y niños que han recorrido ese camino. Desde 2002, a partir de un viaje que hizo a Mazatlán, comenzó a recopilar entrevistas, lo que hace de la historia un testimonio colectivo de la comunidad como él mismo lo define, que cabe decir, no es muy distinto a lo que sucede en Europa, cuenta que el día que se presentó el filme ocurrió la tragedia en Italia en la que murieron ahogados 350 migrantes africanos. (Hernández 2014)

Los tres adolescentes —de los que solo uno, como héroe, logra su cometido—, son el hilo conductor que representa también la crisis humanitaria y el drama social ocasionado por el desamparo de la niñez y de la migración infantil provocada, entre otras cosas por el desmantelamiento del campo: « en el presente año, el gobierno de México ha detenido a 4 mil 239 niños, niñas y adolescentes no acompañados, lo cual representa casi la mitad de todos los niños, niñas y adolescentes migrantes que fueron detenidos en 2013». (Pérez 2014) Ni las autoridades mexicanas ni las estadounidenses, ni las centroamericanas, han atendido el problema y en muchos casos estos jóvenes son unas veces cooptados, otras veces secuestrados y otras más esclavizados por el narcotráfico.

3-Los contenidos. Desde la década de 1980 se han generado numerosos debates que modificaron el significado de la *frontera*, demostraron su porosidad y sus distintas dimensiones. (Michelsen y Johnson 2003) En el filme se pueden percibir varias de ellas: unas veces transitorias, otras infranqueables, a veces desaparecen pero también se agrandan. Todas ellas se expresan por medio del racismo, del lenguaje y de la propia

frontera territorial. La conquista que desde la fundación de las 13 Colonias fue al Oeste y luego al sur, para los inmigrantes va en sentido contrario, su conquista es otra, la de su sobrevivencia y la de su familia y es en la frontera donde se da el encuentro, esto nos hace recordar el título del libro de Samuel Huntington, *Choque de civilizaciones*, que se da cuando numerosos pueblos llegan en sentido inverso y con otros objetivos a causa de situaciones económicas, sociales y políticas.

Las tres categorías descritas con anterioridad están estrechamente vinculadas a todo lo largo y ancho del filme entretejiéndose desde distintos ángulos. El título de la película por sí mismo hace referencia al refrán popular mexicano que dice que « aunque la jaula sea de oro no deja de ser prisión », así es como le llaman los migrantes mexicanos a los Estados Unidos por la situación de vida que tienen una vez que llegan. Desde los años ochenta en que las leyes se endurecieron, los migrantes dejaron de ser indocumentados o ilegales para ser criminalizados. Por lo tanto, aun cuando pueden llegar a Estados Unidos y conseguir trabajo –si no mueren en el camino–, tienen una alta probabilidad de ser detenidos y deportados; en una situación cómplice y oportunista desde luego, pues gracias a la riqueza económica que generan, históricamente han sido expulsados de forma discrecional.

En los Estados Unidos, la dimensión de las percepciones del fenómeno de la inmigración de indocumentados ha nacido dentro de un contexto político interno y nunca lo ha rebasado para influir de manera importante sobre el contexto estructural del mercado de mano obra mexicana.⁹⁸ Toda esta situación es parte de la violencia estructural propia del

⁹⁸ “La idea de una relación causa-efecto entre la presencia del migrante mexicano y los desequilibrios coyunturales del sistema se puede encontrar por primera vez de manera amplia y documentable en la recesión económica de 1921. Una de las “fuentes” más conspicuas de esta idea fue Samuel Gompers, presidente de la AFL (American Federation of Labor), según lo reflejan los periódicos de la época como *Los Ángeles Times* del 17 de febrero y 10 de marzo de 1921 y *El Universal*, de México del 21 y 23 de febrero del mismo año. Más conocidos son los casos que precedieron a las deportaciones masivas de 1930 a 1935, ampliamente documentadas por Mercedes Carreras de Velasco en *Los mexicanos que devolvió la crisis* y Abraham Hoffman en *Unwanted Mexican Americans in the Great Depression Repatriation Pressures, 1929-1939*. La misma idea con los mismos efectos tuvo lugar en la crisis de desempleo de 1954 que culminó con más de un millón de expulsiones resultantes de la “Operation Wetback”, precedida por una campaña de prensa ese mismo año promovida por el G. I. Forum de Texas y la Texas State Federation of Labor con propósitos restriccioncitas. Nuevamente en 1974 hubo crisis de desempleo, y aparecieron las mismas campañas con los mismos efectos, referidos por mí en *Espaldas mojadas: materia prima para la expansión del capital norteamericano*. El desempleo de 1980 ocasionó que proponentes destacados expusieran las mismas tesis que habían desaparecido de los periódicos después

Estado neoliberal de la cual habla Zizek, esa que no es atribuible a los individuos concretos y a sus `malvadas´ intenciones, sino que es puramente `objetiva´, sistémica y anónima. *La Jaula de oro*, como podemos ver, va más allá de las historias que hacen referencia a la frontera, a la violencia y a la migración; visibiliza un Estado « de guerra », o un Estado « colapsado » como lo han definido algunos politólogos y analistas en donde la inseguridad, la corrupción de las instituciones y los contubernios con las mafias, se representan en cada secuencia. (No nos alcanzan las palabras. Sociedad, Estado y violencia en México 2014).

Finalmente, como se pudo observar, una mirada transdisciplinaria de la frontera “desde este lado”, implica recuperar numerosas y complejas problemáticas que se desprenden del proceso histórico y de las múltiples dimensiones interconectadas de ambos países. Proceso en el que tienen puntos en común, pero también historias, necesidades e intereses, muy distintos.

El cine, por su naturaleza actúa como un dispositivo que permite visibilizar tales interconexiones desde diferentes ángulos. A través del Western, como género cinematográfico, vimos que se desprenden infinidad de significados, usos, e implicaciones que van desde lo que el propio *West* significó en el imaginario estadounidense — en su sentido cultural o ideológico— hasta sus usos económicos o políticos y todo ello trasciende las “convenciones del Western” que como podemos comprobar en la historia del cine, han sido superadas. Desde el origen de la cultura del West la frontera se ha constituido como un lugar simbólico y un núcleo narrativo que desde ha producido infinidad de sentidos, aún cuando no todos los *Westerns* hablan de forma obvia la frontera, sí es una determinante en el género en cuanto a su sentido simbólico que hay que conquistar. Cabe mencionar la importancia de diferenciar el *West* como cultura y el Western como género, aún cuando el segundo se nutre del primero, son distintos.

De forma paralela a su desarrollo histórico dentro de la cinematografía mundial, encontramos elementos que son parte de su esencia, pero que en determinado momento

de la crisis de 1974. (Bustamante 1997, 211)

se desplazan hacia otros campos de conocimiento o que tienen implicaciones distintas. Por un lado, la frontera que representó el Western, durante la primera parte del siglo XX, fue fundamental a la hora de configurar identidades, consolidar valores sociales, nacionalismos, e imaginarios colectivos para la cultura estadounidense; mientras que por otro lado, para los mexicanos, esa misma frontera mítica que fundamentó el expansionismo estadounidense, ha tenido significados completamente diferentes.

Dar seguimiento e intentar desenredar los hilos que se desprenden del Western del periodo clásico, implica también tratar de comprender, por principio, esa necesidad social de convertirlo en clásico, el porqué el día de hoy se le sigue considerando así, qué vacíos cubre; que tipos de relaciones sociales, estereotipos, y modos de organizar el mundo se siguen celebrando hoy en día y porqué. Muy probablemente tiene que ver con ese retorno al conservadurismo y con la crisis de la identidad estadounidense de la que habla Samuel Huntington en su libro *¿Quiénes somos?* en dónde aborda exhaustivamente del tema, del que toma como parteaguas, los acontecimientos del 11 de septiembre como el momento en que se revitalizó la necesidad de fortalecer la identidad nacional. Es el eco que produce el Western.

Los muros y las fronteras que unas veces sirven para aislarse, otras para protegerse, y otras para segregar, también, tienen puertas que pueden ser una invitación a pasar. Así como por un lado el *apartheid* se levantó con la intención de tener al “otro” lejos; las culturas y los intercambios crean formas y necesidades cada vez más híbridas y heterogéneas.

En este mundo de nuevo cuño, a cada momento nos toparemos con un nuevo Otro, que poco a poco irá emergiendo del caos y de la confusión de nuestra contemporaneidad. Es posible que ese otro nazca de la confluencia de las dos corrientes contrapuestas que influyen decisivamente en la formación de la cultura del mundo contemporáneo: la corriente globalizadora, que uniformiza nuestra realidad, y su contraria, la que preserva nuestros hechos diferenciales, nuestra originalidad e irrepetibilidad (Kapuscinski 2006, 25).

El “otro” del que habla Kapuscinski, es el mismo que, nos dice, que se levanta, tiene una vida, preocupaciones, convive, interactúa con su entorno, puede estar feliz o triste pero al mismo tiempo tiene prejuicios, ideologías, rasgos raciales con los que busca diferenciarse o consolidar su hegemonía. Tal dualidad es confusa y a veces

inaprehensible, para lograrlo utiliza complejas estrategias que ya se han mencionado y que van desde fundamentos científicos, hasta la configuración de los imaginarios culturales.

La siguiente tabla es una búsqueda filmográfica de las películas que se hicieron en México con participación del Estado del año 2000 al 2015 y que tienen que ver con el tema de la frontera y de la migración, es un corpus que nos habla justamente de lo que sucede, se piensa y se filma, “al otro lado” una vez que se trascienden los estereotipos y los clichés, pero que de algún modo presentan problemáticas y prejuicios.

1	<i>De Ida y Vuelta</i> ; Aguirre, Salvador; CCC, IMCINE, FOPROCINE, ECHASA; México.	2000	El retorno, el desencuentro y la violencia.	Ficción.
2	<i>San Vicente de Chupaderos</i> ; Bulmaro Osornio; CONACULTA, Canal 22, Secretaría de Turismo del Estado de Durango, EL Charro Sexy Producciones; México.	2001	Hoy, un “pueblo oxidado”...entre las décadas de 1950 y 1970, sitio en el que se filmaron numerosos Westerns. Los mexicanos hicieron sus propios papeles.	Documental
3	<i>Ni una más I</i> ; Alejandra Sánchez; IMCINE; México.	2002	Los feminicidios empezaron en 1993. Crímenes que no se han resuelto ni asesinatos que han dejado de suceder.	Documental
4	<i>A salto de mata. Historias de migrantes indígenas</i> ; Javier Sámano Chong; Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI); México.	2003	Maltrato y discriminación para cruzar la frontera. De los tiempos en que las propias compañías estadounidenses contrataban a los migrantes en los años cuarenta a hoy día en que estos últimos tienen que luchar por sus más básicos derechos humanos.	Documental
5	<i>Un día sin mexicanos</i> ; Alfonso Arau; Videocine, IMCINE-FIDECINE, Altavista Films; México-Estados Unidos-España.	2004	14 millones de mexicanos desaparecidos... ¿quién va a hacer el trabajo sucio?	Ficción
6	<i>Al otro lado</i> ; Gustavo Loza; Matatena Filmes, IMCINE-FIDECINE, Elisa Salinas, UIA, Inova Films, Carlos Sanabria; México.	2004	La ausencia, la necesidad de partir, y la de volver, a través de la mirada de 3 niños.	Ficción
7	<i>American Visa</i> ; Juan Carlos Valdivia; Bola Ocho Producciones, Producciones Por Marca; México- Bolivia.	2004	Avatares, riesgos y dilemas de un hombre por una visa estadounidense. En realidad su problema es otro.	Ficción
8	<i>Ni una más</i> ; Alejandra Sánchez; IMCINE-FOPROCINE; México.	2005	Feminicidios en Ciudad Juárez. Una periodista, una madre que pierde a su hija y una trabajadora veracruzana recién llegada a la maquila.	Documental
9	<i>La línea imaginaria (antes La Border Pocho Tour)</i> ; Carlos Bolado; Roco Films; México- Estados Unidos.	2005	Recorrido fronterizo que muestra la porosidad de la frontera, de la vida y de quienes habitan esa región.	Documental
10	<i>Bienvenido paisano</i> ; Rafael Villaseñor Kuri; IMCINE-FIDECINE, Galáctica Films; México.	2005	Una familia emprende el retorno a sus orígenes, a sus raíces, y a su propia historia. Para bien o para mal.	Ficción
11	<i>La frontera / The border</i> ; Paúl Gómez López; U de G; México.	2006	La vida (de un cactus) está al otro lado.	Ficción Animación
12	<i>The Last Lacandones (Los últimos lacandones)</i> ; Peter Torbiorson; Swedidh TV Seeveriges Television Ab, Goran Gester, Saudi Batalla; México.	2006	A veces irse a San Francisco es la última oportunidad para sobrevivir.	Documental

13	<i>Los que vienen de abajo</i> ; Eduardo Guayo Valenzuela; México	2006	Paso de los centroamericanos por la región lagunera.	Documental
14	<i>El recorrido Oxkutzcab, Yucatán-San Francisco, California</i> ; Carlos Miguel Bazua Morales;	2006	De cuando los mayas yucatecos fundaron Maya Town y sus problemas: sociales, culturales, económicos, políticos, de salud, entre otros.	Documental
15	<i>El viaje de Teo o Cruzando la línea</i> ; Walter Dohener; Astillero Producciones, IMCINE-FOPROCINE; México.	2007	La amistad de dos niños es la fuerza que les permite lanzarse a cruzar un desierto lleno de fantasmas, vivos y muertos.	Ficción
16	<i>La frontera infinita</i> ; Juan Manuel Sepúlveda; IMCINE-FOPROCINE, CUEC; México.	2007	La frontera y el viaje son interminables, lo mismo que el deseo por una vida diferente. Los migrantes tienen claro el día en que partirán al norte desde Centroamérica, pero no si algún día llegarán a su destino.	Documental
17	<i>800 KM</i> ; León Felipe González; CCC; México.	2007	A causa de la migración un pueblo rural se convierte en pueblo fantasma. Un viajero que busca cambiar de vida pero el lugar que elige está casi vacío. El sitio es: San Pedro Cieneguilla.	Documental
18	<i>Mi vida dentro</i> ; Lucía Gajá; UF Casa Productora, FOPROCINE-IMCINE, EFD, BIAS Postproducción; México.	2007	Rosa se va a Texas a los 17 años. A los 21 es encarcelada por sospecha de homicidio y a los 23 enjuiciada. Muchas situaciones de su caso son lo habitual en la vida de los migrantes.	Documental
19	<i>La misma Luna (Niño inmigrante)</i> ; Patricia Riggen; Creando Films, FIDECINE; México.	2008	Migración infantil, remesas, polleros y demás complicaciones con final feliz.	Ficción
20	<i>Los bastardos</i> ; Amat Escalante; Mantarraya, Tres Tunas, Nodream Cinema, EFICINE 226, Ticomán, Le Pacte, FOPROCINE, entre otros; México.	2008	Peripicias de dos migrantes ilegales en Estados Unidos. De campesinos jitomateros a vengativos (no vengadores), asesinos a sueldo.	Ficción
21	<i>7 soles</i> ; Pedro Ultras; Cuadrante Films, FOPROCINE; México.	2008	Traición entre un pollero que se quiere retirar y otro que está escalando en su nuevo empleo. Tráfico de personas.	Ficción
22	<i>Norteados</i> ; Roberto Perezcano; Tiburón filmes, IMCINE-FOPROCINE; México.	2009	De una u otra forma, la frontera hay que cruzarla, a veces es cuestión de imaginación.	Ficción
23	<i>El milagro del Papa</i> , José Luis Valle González; FOPROCINE, Eugenia Montiel; México.	2009	Reflexión, varias décadas después, sobre un "milagro", de quien alguna vez fue "mojado", avenido en pesadilla.	Documental
24	<i>Espiral</i> ; Jorge Pérez Solano; FOPROCINE, CUEC; México.	2009	Igual que sucede en todo el mundo: Asia, África, Europa o la mixteca oaxaqueña, la migración por causas forzadas o no, cambia los objetivos, los deseos y las vidas de las personas.	Ficción
25	<i>Sin Nombre</i> ; Fukunaga, Kary; Focus Features; México- Estados Unidos.	2009	La violencia como parte de la vida privada de un "Mara" del sur de México que piensa que puede mantenerla ajena a ciertas partes de su vida. "Arrieros somos y el <i>la bestia</i> nos encontramos".	Ficción
26	<i>Tierra Madre</i> ; Verrechia, Dylan; Verrechia Films; México.	2010	Vida cotidiana en la frontera de una familia integrada por dos mujeres y sus hijos.	Ficción
27	<i>Tijuaneados anónimos: Una lágrima, una sonrisa</i> ; José Luis Figueroa, Ana	2010	En una serie de reuniones de autoayuda se busca definir y decidir cómo ha de ser	Documental

	Paola Rodríguez; FOPROCINE, Galatea Audio/visual; México.		Tijuana. Una ciudad violenta pero al mismo tiempo entrañable para los que la habitan.	
28	<i>A tiro de piedra</i> ; Sebastián Hiriart; Galopando Films, FOPROCINE; México.	2010	Un pastor de cabras que sueña con el puente de San Francisco, con paisajes nevados, etc., Finalmente emprende un viaje iniciático que recuerda a los héroes griegos.	Ficción
29	<i>Una frontera, todas las fronteras</i> ; David Pablos Sánchez; IMCINE, Canal 22; México.	2010	El muro es esa frontera que separa amigos, familias, amantes. A veces ellos se separan sin necesidad de éste.	Documental
30	<i>Nómadas</i> ; Ricardo Benet; Goliat Films, EFICINE 226; México.	2011	El encuentro entre un trabajador ilegal que limpia los vidrios de un rascacielos y una documentalista neoyorquina.	Ficción
31	<i>La Niña</i> ; David Riker; Journeyman; Journeyman Pictures, Cinereach Films, Goldcrest Films, Axiom Films, Lulú Producciones, Bonita Films, EFICINE 226; México- EUA.	2012	Una joven que guía indocumentados por la frontera y las consecuencias de sus actos.	Ficción
32	<i>La vida precoz y breve de Sabina Rivas</i> ; Luis Mandoki; Churchill y Toledo, S.A de C.V., CONACULTA, FIDECINE, Gobierno del Estado de Chiapas, con el apoyo de EFICINE, Televisa, HSBC, Grupo Kasa Automotriz, Tubos y Barras Huecas S.A.; México.	2012	Honduras, Guatemala, México, EU, son sinónimo de: trata de blancas, corrupción, prostitución, narcotráfico, bandas criminales...esa es la frontera que debe cruzar la joven Sabina Rivas.	Ficción
33	<i>Guten Tag</i> Ramón; Jorge Ramírez-Suárez; Beanca Films, MPN Cologne Film 3, FIDECINE, EFICINE 226; México.	2013	La frontera está en cualquier parte del mundo, para Ramón, está en Alemania. En este caso corrió con suerte.	Ficción
34	<i>La Jaula de oro</i> ; Diego Quemada-Diez; Animal de Luz Films, Machete Producciones, Kinemascope Films, EFICINE 226, IMCINE; México-España.	2013	Tres adolescentes centroamericanos en busca del sueño americano. El camino está lleno de innumerables pesadillas y el destino no es mucho mejor.	Ficción
35	<i>Muros</i> , Gregorio Rocha; Programa IBERMEDIA, Fundación John S. Guggenheim, Archivia Films, FOPROCINE; México.	2014	Hay muros en todo el mundo, algunos se pueden saltar pero otros, invisibles, son infranqueables.	Documental
36	<i>El americano: The movie / El Americano: The Movie</i> ; Ricardo Arnaiz, Mike Kunkel; Animex, Olmos Productions, Phil Roman, FIDECINE; México.	2014	Cuco, un perico mexicano va de Cholula a Hollywood en busca de un superhéroe. En el camino descubre que el superhéroe es él.	Ficción Animación
37	<i>Retratos de una búsqueda / Portraits of a Search</i> ; Alicia Calderón; FOPROCINE; México.	2014	A través de diferentes instancias que van del FBI, al Presidente de la República, o el Congreso de Estados Unidos, cientos de mujeres buscan a sus hijos desaparecidos por la narcoguerra, la trata de personas, entre otros.	Documental
38	<i>Gringo / Gringo</i> ; José Luis Solís Olivares, Kerosén Producciones, Película realizada con el Estímulo Fiscal del artículo 226/189 de la LISR (EFICINE); México.	2014	Las posibilidades de regresar a México se complican por la inseguridad y el terror de ciertos lugares del país.	Ficción
39	<i>Llévate mis amores / All of me</i> ; Arturo González Villaseñor; Acanto Films, Pimienta Films, Universidad Autónoma Metropolitana; México.	2014	Las Patronas, desde 1995 preparan comida caliente para los migrantes que viajan sobre "La Bestia", su presencia es un reconfortante rayo de solidaridad para	Documental

			quienes tienen la suerte de encontrarse con ellas.	
40	El regreso del muerto / The Return of the Dead Man; Gustavo Gamou; Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.; México.	2014	Desde un albergue situado en la frontera de México y Estados Unidos, Don Rosendo, trata de entender el sentido de su vida si es que lo tuvo.	Documental
41	Ciudades desiertas / Deserted Cities; Roberto Sneider; Cuevo Films, S.A. de C.V., La Banda Films, FIDECINE; México.	2015	Viaje interior que hace un intelectual mientras hace otro viaje a Estados Unidos. Sus fronteras son emocionales y mentales.	Ficción
42	El paso / Stepping Out; Everardo González; Artegios, FOPROCINE; México.	2015	Los periodistas y reporteros mexicanos están entre los más amenazados del mundo, aún de los países en guerra. Muchos de ellos han tenido que migrar.	Documental
43	600 millas / 600 miles; Gabriel Ripstein; Lucía Films; EFICINE, México.	2015	El tráfico de armas entre Estados Unidos y México y el operativo "Rápido y furioso" son el motivo accidental para que un operador mexicano y un agente estadounidense se tengan que poner uno en manos del otro durante su travesía entre Arizona y Culiacán.	Ficción

Bibliografía

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *La industria cultural*. Editado por Luis Ignacio García. Buenos Aires: El cuenco de plata. Cuadernos de plata, 2013.
- Aldrich, Robert. «Screenonline.» 1918-1983.
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/512592/index.html> (último acceso: 21 de 10 de 2014).
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación , 2000.
- Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1940 - 1949*. México, DF: CUEC UNAM, 1982.
- Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1960 - 1969*. México: UNAM / Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1986.
- Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección de Literatura / UNAM, 1988.
- . *Cartelera Cinematográfica. 1950-1959*. México: CUEC, UNAM, 1985.
- . *Cartelera cinematográfica: 1920-1929*. México: UNAM/CUEC, 1999.
- . *Cartelera cinematográfica: 1930-1939*. México: UNAM / Fimoteca de la UNAM, 1980.
- . *Cartelera cinematográfica: 1940-1949*. México: UNAM/CUEC, 1982.
- Amossy , Ruth, y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- The girl from Montana*. Dirigido por Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson. 1907.
- Apra , Gustavo. *La memoria visual del genocidio*. Vol. 1, de *Pensar el cine*, editado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Arendt, Hanna. *Los orígenes del totalitarismo*. Vol. 2. 3 vols. México: Alianza Universidad, 1987.
- Astre, Georges-Albert, y Albert-Patrick Hoarau. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Aumont, Jacques , y Marie Michel. *Diccionario teórico y crítico de cine*. Buenos Aires: La marca, 2001.
- Aumont, Jacques, ed. *Estética del cine, Barcelona*. Barcelona: Paidós Comunicación 17, 1996.
- Aurrecochea, Juan Manuel. *Cedulario. La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2010.
- Twilight in the Rio Grande*. Dirigido por Frank MacDonald. Interpretado por Gene Autrey. 1947.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica 183, 1975.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- Balázs, Bela. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual-Serie Clásicos 4. Cultura visual, 1948.
- Barbosa, Mario, ed. *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia*. México: UAM-Cuajimalpa-Anthropos, col. Pensamiento crítico 180, 2009.
- Barthes, Roland. «El efecto de realidad.» En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Barthes, Roland. *Análisis Estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- . *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
- . *S/Z*. 12a. México: Siglo XXI, 2006.
- Bartra, Roger, ed. *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés, 2002.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* 8va. Madrid: Libros de cine RIALP, 2008.
- . *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BBC Mundo*. «El secreto del "éxito" de los ataques de Donald Trump a México y McCain.» 21 de julio de 2015.
- Belinsky, Jorge. *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2007.
- Benedict, Ruth. *El crisantemo y la espada, Patrones de la cultura japonesa*. México: Alianza, 2010.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. [www.philosophia.cl], 1936.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós Studio, 1985.
- Berman, Morris. *El crepúsculo de la cultura americana*. México: Sexto Piso, 2005.
- Berman, Morris. *Cuestión de valores*. México: Sexto Piso, 2011.
- Beuchot, Mauricio. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Bolle, Sonja. «Los Angeles Times.» *The BFI companion to the western, edited by Edward Buscombe*. 25 de febrero de 1990. http://articles.latimes.com/1990-02-25/books/bk-2010_1_western-films (último acceso: 25 de febrero de 2015).
- Bonfil, Judith. *Cinema México 2005-2007*. México: CONACULTA/IMCINE/ SRE, 2008.
- . *Cinema México 2006-2008*. México: CONACULTA/IMCINE, 2009.

- Bordwell, David. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.
- Borges, Jorge Luis. «Sobre los clásicos, 1952.» En *¿Qué es un clásico?*, de Charles-Augustin Sainte-Beuve. Madrid: Casimiro, 2011.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular 431), 1989.
- Buscombe, Edward, ed. «The British Film Institute companion to the Western.» (Atheneum) 1988.
- Bustamante, Jorge. *Cruzar la línea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Camacho Morfín, Thelma. *La "Zoociedad" en monitos. Historieta y cultura popular*. Naucalpan, Estado de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Estudios Profesionales. Acatlán. Tesis de Licenciatura en Historia, 1993.
- Canudo, Ricciotto. «Manifiesto de las Siete Artes" (1914).» En *Textos y manifiestos del cine.*, editado por Joaquim Romaguera. Madrid: Catedra, 1993.
- Carr, Edward . *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel, 1983.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Border Patrol*. Dirigido por Lesley Selander. Interpretado por Hopalong Cassidy. 1942.
- The Pilgrim / El Peregrino*. Dirigido por Charles Chaplin. 1923.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Cine Forum*. 2015. <http://cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?f=90&t=6248> (último acceso: 19 de enero de 2014).
- Cohen, Cléila. *El western*. Barcelona: Paidós, 2006.
- De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo en cielo de México*. Vol. 2. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM,, 1993.
- De los Reyes, Aurelio, entrevista de Cristina Pacheco. *Conversando con Cristina Pacheco*. 11. México D.F. 18 de Octubre de 2013.
- De Tocqueville, Alexis. *Quince días en el desierto americano*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.
- «Denverpost.com.» 23 de febrero de 2011. <http://blogs.denverpost.com/captured/2011/02/23/from-the-archive-frontier-life-in-the-west/2713/>.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette, 1984.
- Eagleton, Terry. *Ideología, Una introducción*. Barcelona: Paidós Surcos 9, 2005.
- Echeverría, Ana María. «La epopeya dolorosa y poética de los migrantes.» *El Economista*, 23 de mayo de 2013: 46.

- Echeverría, Bolívar. «Arte y Utopía.» En *Introducción a Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Echeverría, Bolívar. «La modernidad americana (claves para su comprensión).» En *La americanización de la modernidad*, editado por Bolívar Echeverría, 17-49. México: UNAM/CISAN/Era, 2008.
- Echeverría, Bolívar. «Violencia y modernidad.» En *El mundo de la violencia*, de Adolfo Sánchez Vázquez, 365-382. México: Fondo de Cultura Económica, UNAM, 1998.
- Eisenstein, Serge. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI, 1994.
- El acorazado Potiomkin*. Dirigido por Sergei Eisenstein. 1925.
- «El Redondel. Año XXIII, núm. 1193,» 14 de octubre de 1952: 4 (segunda sección).
- «El Redondel. Año XXXI, núm. 1597.» 9 de agosto de 1959.
- El Universal Gráfico. Diario ilustrado de la tarde*. viernes 6 de julio de 1923: 14.
- Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Ensayos. Ediciones Península / Ideas 14, 1990.
- Etulain, Richard, ed. *Does the frontier experience make America exceptional?* Boston: St. Martin's Press, 1999.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995.
- Ferro, Marc, entrevista de Evelin Erij. *Marc Ferro: el cine es una contrahistoria de la historia oficial. Entrevista del autor de "La Gran Guerra" analiza el nexo entre la historia y la imagen audiovisual* El Mercurio de Chile, (20 de Diciembre de 2009).
- «Filmoteca Hawkmenblues.» s.f. <http://hawkmenblues.blogspot.com.es/2012/01/pilgrim-charles-chaplin-1923.html> (último acceso: 2014 de Septiembre de 2014).
- Flores Castillo, Mariana. *Migración centroamericana a los Estados Unidos. Cultura migratoria en literatura hondureña y mexicana en el siglo XXI*. México: Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, FCPyS, UNAM, 2015.
- Río Grande*. Dirigido por John Ford. 1950.
- Gadamer, Hans-Georg. «El modelo de lo clásico, 1960.» En *¿Qué es un clásico?*, de Charles-Augustin Sainte-Beuve. Madrid: Casimiro, 2011.
- Galindo, Jorge. «Apuntes para una sociología de la violencia.» En *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia*, editado por Mario Barbosa y Zenia Yébenes. México: UAM- Cuajimalpa, Anthropos, col. Pensamiento crítico / Pensamiento utópico 180, 2009.
- Gallur, Santiago. «México 1980: el nacimiento de los cárteles.» *Revista Contralínea* 252. 25 de septiembre de 2011. <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2011/09/25/mexico-1980-el-nacimiento-de-los-carteles/> (último acceso: 10 de noviembre de 2014).
- García Canclini, Nestor. *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo, 2002.
- García Espinosa, Julio. *La doble moral del cine*. Santa Fé de Bogotá: Voluntad, 1995.

- García O'Meany, Margarita. *Yo no soy racista, pero...* Barcelona: Intermón Oxfam, 2002.
- García Riera, Emilio. *Howard Hawks*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1988e.
- . *México visto por el cine extranjero 1*. Guadalajara: Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988a.
- . *México visto por el cine extranjero 3*. Guadalajara: Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988b.
- . *México visto por el cine extranjero 4*. Guadalajara: Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988c.
- . *México visto por el cine extranjero 5*. Guadalajara: Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988f.
- . *México visto por el cine extranjero 7*. Guadalajara: Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988d.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia. Barcelona, Editorial Gedisa*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Gómez Camacho, Alejandra. *Un rompecabezas alegórico. A Spanish Romance of the American Southwest*. México: UNAM/CISAN, 2013.
- Gómez García, Pedro. «Las ilusiones de la 'identidad'. La etnia como pseudoconcepto.» *Gazeta de Antropología*, nº 14, art 12 (1998).
- La frontera / The border*. Dirigido por Pablo Gómez. Producido por U de G. 2006.
- González-Day, Ken. *Lynching in the West*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- Grimson, Alejandro. «Disputas sobre las fronteras.» En *Teoría de la Frontera*, de Scott Michelsen y David E. Johnson. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Guerin, Marie Ann. *El relato cinematográfico, sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. 29. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Hart, William S. «Internet Movie Data Base.» 1864–1946.
www.imdb.com/name/nm0366586/?ref_=fn_al_nm3#director (último acceso: 25 de septiembre de 2014).
- Río Bravo*. Dirigido por Howard Hawks. 1950.
- Hernández, Alejandra. «Un rostro para los migrantes. Diego Quemada-Diez habla en entrevista de La Jaula de oro, su ópera prima que aborda el tema de la migración de centroamericanos y mexicanos y ha ganado varios reconocimientos en México y el extranjero.» *El Universal*, 22 de junio de 2014: 11, Sección Confabulario.

- Hernando, Almudena. *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal, 2002.
- Hipócrates. «Sobre los aires, aguas y lugares.» En *Tratados Hipocráticos*, traducido por J.A. López Feérez y E. García Novo. Madrid: Gredos, S. IV AC.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Critica Grijalbo, 1995.
- Hopalong. The Legend*. s.f. <http://www.hopalongcassidy.com/legend.htm> (último acceso: 29 de septiembre de 2014).
- Huntington, Samuel P. *¿Quiénes somos?* Barcelona: Paidós, 2004.
- IMDB. *Internet Movie Data base*. 2015.
http://www.imdb.com/title/tt0053453/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf%20 (último acceso: 15 de 10 de 2015).
- Jay, Martin. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós Comunicación 144, 2003.
- John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales, 1988.
- Jost, Francois. «Prólogo.» En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) vol. 1*, de Christian Metz. Barcelona: Paidós Comunicación 133, 2002.
- Juanes, Jorge. *T.W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*. México: Libros Magenta, 2010.
- Kapusinski, Ryszard. *Encuentro con el Otro*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Kosík, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. México: Enlace-Grijalbo, 1967.
- Kracauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Vol. 73. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.
- «Leslie Selander 1900–1979.» s.f. http://www.imdb.com/name/nm0782947/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (último acceso: 29 de septiembre de 2014).
- Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- López Aranda, Susana. *Cinema México 2003, Producciones 2000-2003*. México: CONACULTA/IMCINE, 2003.
- . *Cinema México, Producciones 2001-2004*. México: CONACULTA/IMCINE, 2004.
- López Aranda, Susana. *Cinema México, Producciones 2002-2005*. México: CONACULTA/IMCINE, 2005.
- Lusted, David. *The western*. Harlow: Longman, 2003.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. 2a. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Magallan, Cristina. *Producciones 2012-2014*. México: IMCINE/CONACULTA, 2015.
- Martínez Ruiz, José Azorin. «Nuevo Prefacio a Lecturas Españolas, 1920.» En *¿Qué es un clásico?*, de Charles-Agustin Sainte-Beuve. Madrid: Casimiro, 2011.

- McBride, Joseph. *Tras la pista de John Ford, Madrid, T&B editores, 2004, pp. 55.* Madrid: T&B editores, 2004.
- Metz, Christian. «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?» En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- . *Ensayos sobre la significación del cine (1968-1972)*. Vol. 2. Buenos Aires: Paidós Comunicación 134, 2002.
- Michelsen, Scott, y David E. Johnson, . *Teoría de la frontera*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- The ride back / El retorno del forajido ó Regreso al honor*. Dirigido por Allen H Miner. 1957.
- Miner, Allen H. «Internet Movie Data Base.» 1917-2004.
<http://www.imdb.com/name/nm0591142/#director>.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Vol. 2. México: Siglo XXI, 1978.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación 127, 2001.
- . *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001.
- . *La mente bien ordenada*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Nash, Gary B. *Pieles rojas, blancas y negras. Tres culturas en la formación de los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Nebreda, Jesús José. «El marco de la identidad o las herencias de Parménides.» En *Las ilusiones de la identidad*, editado por Pedro Gómez García, 151-180. Valencia: Cátedra, 2000.
- Nelson Limerick, Patricia, y Michael Malone P. «How should we intepret the frontier/West.» En *Does the frontier experiencie make America exceptional?*, editado por Richard W. Etulain. Boston: Bedford/St. Martin´s, 1999.
- No nos alcanzan las palabras. Sociedad, Estado y violencia en México*. México: UAM-Xochimilco - Ítaca, 2014.
- Olveda, Jaime. «Proyectos de colonización en la Primera mitad del siglo XIX.» *Relaciones* (Colegio de Michoacán) XI, nº 42 (1990).
- Orellana, Margarita. *Imágenes del pasado, el cine y la historia una antología*. México: Premia Editora, 1983.
- Ortega y Medina, Juan A. *Destino manifiesto*. México: CONACULTA - Alianza Editorial (Col. Los Noventa), 1989.
- . *Mito y realidad o de la realidad antihispánica de ciertos mitos anglosajones*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993b.
- Ortega y Medina, Juan A. «Razones y sinrazones anglosajonas frente al otro. La imagen cambiante del símbolo: de la consideración idílica del pielroja al aniquilamiento.» En *Reflexiones históricas*, 202-237. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993a.

- Ortega y Medina, Juan. *México en la conciencia anglosajona*. México: Porrúa y Obregón, 1953.
- Paredes, Américo. *Con su pistola en la mano*. México: INAH, 1985.
- Parkinson, David. *Historia del cine*. Barcelona: Destino, 1998.
- Peredo, Francisco. *Cine y Propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: CCyDEL-UNAM-CISAN, 2004.
- Pérez, Ciro. «Crisis de niños migrantes, por desmantelamiento del campo: activistas.» *La Jornada*, 5 de agosto de 2014.
- Photos: Frontier Life in the West - Plog. 1887-1892.*
<http://blogs.denverpost.com/captured/2011/02/23/from-the-archive-frontier-life-in-the-west/2713/> (último acceso: 2015).
- Pichon - Rivière, Enrique. *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión., 2006.
- Place, Janey. «Jump Cut: A Review of Contemporary Media.» *Structured cowboys*. p. 26-28. Agosto de 1978. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/6gunsociety.html> (último acceso: 16 de diciembre de 2014).
- Porter, Edwin S. «The great train robbery.» 1903. <https://www.youtube.com/watch?v=6t0Rk5L37WE>.
- Ranciere, Jacques. «Lo inolvidable.» En *Pensar el cine 1*, editado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Reale, Giovanni. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Vol. III. Barcelona: Herder, 2002.
- Riambau, Esteve, y Casimiro Torreiro, . *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Madrid: Signo e imagen, 1996.
- Ricouer, Paul. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI, 1995.
- Guerras e imágenes*. Dirigido por Gregorio C. Rocha. Producido por FONCA / Televisión Metropolitana. 1997.
- Rodríguez, Will. *Cinema México, Producciones 2007- 2009*. México: IMCINE/CONACULTA, 2010.
- Romaguera I Ramio, Joaquim, ed. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *El mundo de la violencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Sandel, Michel J. *Justicia ¿Hacemos lo que debemos?* Barcelona: Debate, 2011.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era, 2000.
- Selander, Lesley. «04 Border Patrol 05.» 1942.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura, 2004.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

- Stone, Lawrence. *El pasado y el presente*. Fondo de Cultura Económica., 1986.
- Telesca, Ana María. «Sí a la Historia del Arte. Aproximaciones a un debate actual: la aparición de los Estudios Visuales.» *Espacios de crítica y producción. Edición dedicada a las carreras de Ciencias Antropológicas, Ciencias de la Educación e Historia* (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.), nº 40 (Mayo 2009).
- The Official Website for Gene Autry*. s.f. <http://www.geneautry.com/home.php>.
- «The Public domain review. A project of openknowledge foundation.» s.f. <http://publicdomainreview.org/2012/04/24/painting-the-new-world/> (último acceso: 10 de enero de 2015).
- Turner, Frederick Jackson. *La frontera en la historia americana*. Madrid: Ediciones Castilla, 1960.
- «Variety.» abril 1947.
- «Variety.» febrero 1949.
- Vázquez de Knauth, Josefina . *Mexicanos y norteamericanos ante la guerra del 47*. México: Secretaria de Educación Publica. Sep/Setentas núm. 19, 1972.
- Verón , Eliseo, ed. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo., 1972.
- Villalobos Alpízar, Iván. «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes.» *Revista de filosofía* (Universidad de Costa Rica) XLI, nº 103 (Enero - Junio 2003).
- The man who shot Liberty Valance*. Dirigido por John Ford. Interpretado por John Wayne . 1962.
- White, Hyden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Cripple Creek Bar room*. Dirigido por James H White. 1899.
- White, James H. «Poker at Dawson City.» 1899. <https://www.youtube.com/watch?v=kKJ4gERR8Cg>.
- Wieviorka, Michel. *El espacio del racismo*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Wieviorka, Michel. *El racismo: una introducción, Barcelona, Gedisa, 2009*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Wilpers, Birgit. *‘Rio Bravo’ - The antidote to High Noon*. 2007.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, s.f.
- Wright, Will. *Six-Guns and Society, Berkeley*. Berkeley: U of California Press, 1975.
- Yoel, Gerardo, ed. *Pensar el cine 1*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2010.
- Zecchetto, Victorino, ed. *Seis semiólogos en busca de lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Verón*. 4a. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2012.

Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)*. México: Siglo XXI, 1999.

Žižek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madris: Sequitur, 2008.

—. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Planeta, Col. Austral 802, 2009.