

01.

Cine mexicano de migraciones a Estados Unidos (1922-1988)

Mexico-US Migration in Mexican Cinema (1922-1988)

recepción: 10 de enero 2023
aceptación: 16 de junio 2023

Eduardo de la Vega Alfaro
Rosario Vidal Bonifaz
Departamento de Sociología de la
Universidad de Guadalajara

Resumen

Prácticamente desde sus inicios como industria, la cinematografía mexicana se sintió muy atraída por plasmar en la pantalla los problemas y asuntos derivados por la siempre compleja y acuciante migración de gente nacida en México rumbo a los Estados Unidos. El presente artículo establece un recorrido por los dos primeros periodos en los que el cine mexicano se dedicó, de manera sistemática, a explorar diversas aristas de ese fenómeno migratorio, centrando sus vías de análisis tanto en las cintas más significativas como en las estrategias esgrimidas por los cineastas que sentaron sus bases de representación fílmica.

Abstract

Since its early beginnings as an industry, Mexican cinema felt strongly attracted to express on screen the problems and issues derived from the usually complex and pressing migration of Mexican-born people on their way to the USA. The present paper sets a journey through the first couple of cycles in which Mexican cinema systematically devoted to explore several facets of that migratory phenomenon, focusing its analysis guidelines on the most meaningful films as on the strategies put forward by the film-makers who settled its film representation bases.

Palabras clave:

*representación cinematográfica,
migraciones, industria fílmica,
intervención estatal*

Keywords:

*film representation, migrations,
film industry, state intervention*

I.

Aunque con antecedentes que se pueden remitir a los últimos años del siglo XIX (época en la que el cine primitivo estadounidense comenzó a circular una imagen más o menos denigrante de México y lo mexicano por medio de las pantallas); o al periodo en el que documentalistas mexicanos, como los hermanos Alva, captaron con sus cámaras la entrevista entre los presidentes Porfirio Díaz y William Taft (encuentro diplomático llevado a cabo en octubre de 1909 tanto en Ciudad Juárez, Chihuahua, como en El Paso, Texas), para los objetivos de este artículo primero ofreceremos algunos datos que pueden resultar interesantes (Delgadillo y Limongi, 2000: 102-103).

Las cifras a las que aludimos tienen que ver, en primer lugar, con el fenómeno migratorio mexicano rumbo a los Estados Unidos, durante los primeros años de la década de los 20 del siglo pasado. De acuerdo con un censo publicado en 1920, en el territorio estadounidense residían

poco más de 486 000 individuos de origen mexicano, muchos de los cuales habían tenido que huir de los efectos de la Revolución de tipo liberal que ensangrentó a México entre 1911 y 1917. Esto trajo como consecuencia conflictos fronterizos entre los gobiernos de ambos países, pero nada que no se hubiera resuelto con dosis de diplomacia, máxime que muchos de esos mexicanos se habían convertido en mano de obra barata, sobre todo en las plantaciones y fábricas de las regiones sureñas de los Estados Unidos. Ese fue, más o menos, el contexto en el que se realizó la primera película mexicana de ficción que, hasta donde se ha investigado, planteó el asunto de la migración nacional hacia el otro lado de la frontera norte, a saber: *El hombre sin patria*, realizada en 1922 por el cineasta michoacano Miguel Contreras Torres, obra que incluyó algunas locaciones de la ciudad angelina. Este filme se realizó durante el gobierno del sonorense Álvaro Obregón que, entre otras cosas, se caracterizó por anhelar el reconocimiento de Estados Unidos a su gobierno, emanado de una especie de gol-

pe de Estado (la Rebelión de Agua Prieta) que derrocó a Venustiano Carranza, el líder del Ejército constitucionalista, la facción triunfadora en la antes mencionada Revolución, ocurrida de 1910 a 1917.

Debutante en 1920 con el drama *El zarco o Los plateados* (adaptación de la novela homónima de don Ignacio Manuel Altamirano, uno de los grandes liberales mexicanos), Contreras Torres plasmó en su cuarta película como productor y director una historia de lo más edificante: el joven Rodolfo (interpretado por el mismo cineasta), hijo de un hombre rico, despilfarra su tiempo y fortuna, por lo que es expulsado del comfortable hogar. Con unos mil dólares en el bolsillo, Rodolfo llega al sur de los Estados Unidos y continúa su vida de crápula, hasta que se ve obligado a trabajar, primero de lavaplatos en un restaurante y después en una constructora ferrocarrilera donde riñe con el capataz, al que asesina luego de un violento altercado. Eso obliga al joven a regresar a su país y “sentar cabeza”, casándose con una muchacha buena y sencilla (Ramírez, 1994: 119-122). Ninguno de los testimonios hemerográficos que se conocen de *El hombre sin patria* aclaran si aquel villanesco capataz asesinado por el personaje encarnado por Contreras Torres era estadounidense, pero, según recordó el periodista Vicente Vila (1965) a Rodolfo:

[s]e [le] veía acosado por el hambre, durmiendo a la intemperie, en vagancia que perseguían los polizontes. Sucio, sin rasurar, sin cuarto ni destino, levantadas las solapas del saco, hundido, el sombrero de fieltro ya hecho chilaquil, el expatriado llegaba a la humillante necesidad de recoger colillas de cigarro en las calles. Todo un drama [...] Por fin se decidía el fracasado, corría como un loco, corría y corría hasta vérselo llegar en despoblado a la orilla de un río. Se tiraba a él con decisión y andaba, nadaba desesperadamente. Llegaba a la otra orilla escurriendo agua, agotado, pero con apariencia feliz. Y caía a tierra para besarla emocionado, entre lágrimas de dicha. Gritaba levantando los brazos... ‘¡México, México!’... según el intercalado título impreso (60).

La cinta, filmada sin sonido y digna representante del tipo de nacionalismo fílmico cultivado por Contreras Torres y sus colegas mexicanos de la época, pretendía contrarrestar, en la medida de sus posibilidades, al cine denigrante cultivado en Hollywood. Se estrenó el 23 de septiembre de 1922 en diez salas de la Ciudad de México y marcó la pauta a toda una saga de obras fílmicas que, en mayor o menor medida, se mostraron preocupadas por la problemática de la migración mexicana a los Estados Unidos, muchas de las cuales también plantearon (y lo siguen haciendo) diversos aspectos, implícitos o explícitos,

de los añejos problemas fronterizos entre la potencia hegemónica del mundo capitalista a lo largo del siglo XX (es decir, los Estados Unidos) y México, que aún no termina de asimilar del todo el magno despojo territorial del que fuera objeto luego de la Guerra de invasión, acontecida de 1846 a 1848 (García, 1987-1990: 15-26).

Por concernir de alguna manera al tema que abarcan estas notas, señalemos también que, durante el año de 1931, los jóvenes emigrados mexicanos José de Jesús y Roberto Rodríguez Ruelas hicieron una serie de cortos sonoros documentales (uno sobre la función de beneficencia con el fin de coleccionar fondos para los damnificados por un devastador terremoto, ocurrido en Oaxaca en enero de dicho año, y otros dos acerca de los festejos del 5 de mayo y el 16 de septiembre, celebrados en el centro de Los Ángeles), películas que por derecho propio deben considerarse como los más remotos antecedentes de lo que, después, se conocería como el “cine chicano” (Keller, 1988: 13-73). Tampoco podemos dejar de lado el caso de la película *Contrabando*, filmada con sonido en Tijuana y Rosarito en el mismo 1931, producida por el también michoacano Alberto Méndez Bernal, al parecer prestanombres del militar revolucionario y político Agustín Olachea Avilés (De la Vega, 1995: 33-38). La cinta (que contra lo que su título

podría suponer) no se refería al tráfico de drogas, sino al de armas, narrando los pormenores de una rebelión contra el gobierno mexicano por parte de un grupo de opositores. Cabe mencionar que, de todas las películas hasta aquí comentadas, solo una ha podido conservarse hasta nuestros días, y eso incompleta: nos referimos al corto acerca de la función en beneficio de los damnificados por el terremoto ocurrido en Oaxaca, en poder de la Cineteca Nacional. Esta obra incluye comentarios y entrevistas a afamados actores y actrices del cine hispano-hollywoodense, encabezados por Dolores del Río, quienes comprueban la eficacia del sistema sonoro, inventado y patentado por los hermanos Rodríguez Ruelas (De la Vega, 2020: s/p).

En vista de que el tema que se propone en lo que resta de estas páginas es tan amplio como complejo, preferimos detenernos en algunos de los casos más representativos de esa constante migración mexicana rumbo a los Estados Unidos, tal como la han visto diversos cineastas oriundos de México y, de esta forma, marcar la pauta para, en una segunda parte, concentrarnos en las más evidentes causas del periodo de mayor producción de cine mexicano sobre el tema fronterizo y migratorio.

Al margen de otras películas precursoras tipo *La China Hilaria* (Robert Curwood,

1938), *Adiós mi chaparrita* (René Cardona, 1939) o *Guadalajara pues* (Raúl de Anda, 1945), las tres realizadas en la etapa de ascenso del cine folclórico-costumbrista (cuyo éxito sentaría las bases del sector industrial de la producción), se puede señalar que el triunfo artístico y comercial de *La vida inútil de Pito Pérez* (protagonizada por el cómico Manuel Medel y filmada en 1943 por nuestro ya mencionado Miguel Contreras Torres, a partir de la novela homónima del escritor michoacano José Rubén Romero) movería a dicho empresario y cineasta a contratar al mentado actor como “exclusivo” para sus siguientes cuatro películas como productor, todas ellas filmadas al hilo para aprovechar al máximo el despegue industrial de esa época, también conocida como la “Época de oro del cine mexicano”: *Bartolo toca la flauta* (Contreras Torres, 1944), *Rancho de mis recuerdos* (Contreras Torres, 1944), *El hijo de nadie* (Contreras Torres, 1945) y *Loco y vagabundo* (Carlos Orellana, 1945) (Ramírez, 1994: 189-195). En todas ellas hubo marcados ecos y remanentes de la novela cumbre de José Rubén Romero, lo mismo que en dos cintas más protagonizadas por Medel para otros productores y directores: *Pito Pérez se va de bracero* (Alfonso Patiño Gómez, 1947, contando con la colaboración del mismo Romero en la escritura del guion) y *Cara sucia* (Carlos Orellana, 1948).

Con financiamiento de la empresa Cinematográfica Latinoamericana S. A. (CLASA Films Mundiales), entonces regentada por el audaz y brillante productor Salvador Elizondo padre, *Pito Pérez se va de bracero* quiso plantear con solidez, en términos fílmicos, algunos de los aspectos del fenómeno migratorio que había adquirido un cauce más o menos oficial gracias al “Programa de Trabajo Agrícola de Emergencia”, también conocido como “Programa Bracero”, firmado en 1942 por los respectivos gobiernos de Estados Unidos y México, con objeto de cubrir las necesidades de la mano de obra en plena época de la Segunda Guerra Mundial. Según estudios relativos a este aspecto, a solicitud de

[...] los empleadores estadounidenses, entre 1942 y 1964 participaron [adscritos al “Programa Bracero”] cuatro millones y medio de trabajadores mexicanos. / La inmigración ilegal continuaba junto con el programa formal, aunque lentamente. El arribo [a territorio estadounidense] con visas permanentes siguió en los cuarenta y alcanzó un modesto total de 54 500 para esa década. Aunque la inmigración mexicana estaba permitida y la mano de obra se necesitaba, las actitudes peyorativas hacia las personas de origen mexicano [que habían sido una constante desde muchos años atrás] no cambiaron. Las prohibiciones dis-

criminatorias contra los mexicanos en el uso de los servicios públicos persistían. Durante los cuarenta se produjeron conflictos étnicos en algunas partes del suroeste, especialmente en Los Ángeles. La discordia laboral, antes temida en muchas áreas, se produjo nuevamente durante y después de la segunda guerra mundial, y su blanco fueron los inmigrantes y los mexicanos de nacimiento (Gómez-Quiñones y Maciel, 1999: 71-72).

A mayor precisión se puede decir que, entre 1947 y 1949, alrededor de 76 600 mexicanos fueron contratados legalmente para satisfacer la mano de obra barata y sobreexplotada en las plantaciones y centros fabriles estadounidenses, mientras que otros 142 000 cruzaron la frontera de manera ilegal para trabajar en esos mismos espacios. Y aunque parece no haber datos más o menos precisos al respecto, en aquella época el estado de Michoacán comenzó a aportar una amplia cantidad de emigrantes rumbo a los Estados Unidos, lo que sentó las bases de lo que varias décadas más tarde convertiría a esa región en una de las más altas en índices de expulsión de obreros y campesinos hacia aquel país.

Queda claro que José Rubén Romero y el director Alfonso Patiño Gómez, otrora periodista cinematográfico, se hicieron eco de esas situaciones ocurridas del otro

lado de la frontera e imaginaron una trama que convertía al paria “filósofo” michoacano, Pito Pérez, en un vehículo para ejercer (hasta donde ambos entendieron aquellos problemas y hasta donde la censura lo permitió) la denuncia sobre las condiciones padecidas por los migrantes mexicanos a territorio estadounidense. Años después, el cineasta declararía que su octavo largometraje como director, oficio iniciado en 1939 con el melodrama ciudadano *Carne de cabaret*, era

[...] una muestra de cine político, intencionado, de crítica, puesto que me metía con los ‘gringos’, que hacían objeto a Pito Pérez de un interrogatorio en la frontera; le preguntaban si iba a matar al presidente de los Estados Unidos. Esa era una práctica verídica a la que sometían a los emigrantes. Esto fue cortado cuando la pasaron por televisión, ¡cómo iban a permitir semejante cosa! (Meyer, 1976: 74).

Efectivamente, la trama de la cinta parecía no querer dejar duda sobre sus objetivos satíricos y denunciatorios. Tras afrontar algunos conflictos con representantes del orden legal y político en Michoacán, el protagonista emigra en tren rumbo a la frontera con los Estados Unidos, donde un mafioso de apellido italiano logra que obtenga empleo en una moderna empacadora. Despedido de varios trabajos más

o menos denigrantes por su matiz racista (entre ellos el tendido de vías férreas), Pito Pérez se enamora de una guapa bailarina rubia, la cual resulta amante del mafioso y lo involucra en el tráfico de obreros ilegales. El delito es descubierto por la policía local y Pito Pérez es deportado. A diferencia de *Cantinflas* (cuyo personaje ejecutó muchos oficios, excepto el de obrero y, menos aún, el de emigrante por necesidad), el Pito Pérez, encarnado en la figura de Manuel Medel, condujo esta nueva incursión hasta donde una mirada esquemática, poco rigurosa y escasamente penetrante, lo permitía. Motivado por la deslumbrante belleza de una mujer que, a su vez, interioriza la parte medular de la iconografía propuesta por el cine de Hollywood (no es casual que el humilde mexicano quede prendado de una foto que la muestra como la típica *pin-up girl*, a lo Betty Grable), el personaje concebido por la dupla Patiño-Romero solo a momentos entenderá su potencial subversivo para terminar elogiando, sin rubor, los beneficios que, pese a todo, podía tener el “Programa Bracero” en detrimento de la inmigración ilegal. No es casual que, al final, seamos testigos del llanto de un Pito Pérez, más sensibilero que nunca, porque se ha conmovido ante el humanitario gesto de su amada, consistente en pagar la multa que le permitirá regresar al terruño. Estamos justo en las antípodas del magis-

tral corto *El inmigrante* (*The Immigrant*, 1917), donde Charles Chaplin utilizaba a su emblemático vagabundo para hacer una completa irrisión del *American Way of Life* y de la idea de Estados Unidos como la “Nueva tierra de la gran promesa”. Tal vez esa carencia de sentido verdaderamente crítico haya sido motivo del aparente fracaso local de *Pito Pérez se va de bracero*, estrenada con más pena que gloria el 16 de enero de 1948, en el Cine México. Sin embargo, en honor al matiz, cabe señalar que con el título de *El emigrante*, el filme de Patiño Gómez también se estrenó en Lima, Perú, el 19 de mayo de 1948. En este caso, por el número de salas en que lo hizo (un total de 11), es muy posible que en aquel país sudamericano sí haya tenido éxito, lo que nos lleva a preguntarnos si, en una nación con la tradición migratoria del Perú, se haya concebido como un significativo medio de identidad, debido justamente a su sesgo melodramático (Núñez, 2006: 250).

Quizá no haya sido casual que Alejandro Galindo, cultivador de un cine de claras tendencias realistas, aun desde su debut como director con la cinta *Almas rebeldes* (1937), diera el primer paso rumbo a una visión mucho más crítica de las condiciones padecidas por los mexicanos en territorio estadounidense. Esa filiación al realismo había desarrollado en Galindo

un olfato para percibir los hechos sociales que, mejor y en mayor cantidad, pudieran representarse en la pantalla, siempre en busca de que ese arte y medio masivo de comunicación pudiera impactar considerablemente a las conciencias de sus espectadores. Como hombre profundamente influenciado por los logros y avances del gobierno cardenista (que entre 1934 y 1940 había aplicado amplias medidas en beneficios de los sectores obrero y campesino), así como por las diversas tendencias del “verismo fílmico” (que habían dado su principal sentido a las cinematografías italiana, soviética y francesa en las primeras décadas del siglo XX), Galindo era también un digno representante de la vanguardia cinematográfica mexicana (Pardo, 2000: 381-387).

El 4 de mayo de 1953 Galindo inició el rodaje de *Espaldas mojadas*, su obra número 31 como realizador. Filmada en los Estudios Tepeyac y en varias locaciones de la frontera norte del país, la cinta debió concluir su producción y posproducción hacia fines de noviembre del mismo periodo anual. El tema de la obra fílmica revelaba la preocupación de su director, y también guionista, por un problema que continuaba siendo foco de intensos debates políticos, pero que se había agudizado justo en el periodo de la posguerra: las elevadas tasas de migración ilegal de

trabajadores agrícolas mexicanos (conocidos justamente como “espaldas mojadas”) rumbo a las plantaciones del sur de los Estados Unidos, imposibilitados por diversas razones para adscribirse al ya mencionado “Programa Bracero”. Con altibajos y algunos cambios, ese programa se mantendría vigente hasta 1964, lo que provocó una nueva ola migratoria de México hacia los Estados Unidos. Según estudios realizados a partir de estadísticas oficiales, en 1950 el número de trabajadores mexicanos ilegales expulsados de los Estados Unidos alcanzó los 500 000, cifra que se fue incrementando de manera paulatina durante los siguientes tres años, con todos los agravantes y contradicciones del caso (Bustamante, 1974). En torno a ese hecho concreto, Galindo concibió una historia que, tras detallar los créditos sobre la imagen de un simbólico sarape mexicano con fondo musical nostálgico en guitarra, incluía un letrero de índole precautoria:

Los personajes de esta narración no son reales sino representantes simbólicos de la situación que puede crearse cuando alguien se coloca al margen de la Ley, y la narración misma no consigna hechos verdaderamente históricos. / El autor ha combinado hechos ocurridos en fronteras de distintos países, para formar un todo de interés dramático. / Nuestro propósito es advertir a nuestros

connacionales de la inconveniencia de tratar de abandonar el país en forma ilegal, con el riesgo de sufrir situaciones molestas y dolorosas que podrían hasta causar dificultades en las buenas relaciones que venturosamente existen entre ambos pueblos.

La trama del filme se centra en las vivencias del potosino Rafael Améndola Campuzano, una vez instalado en territorio del sur estadounidense. Destaquemos, en primer término, que el argumento del filme de Galindo corresponde a una versión a la que, al parecer, con el fin de ser explotada en DVD por la empresa “Óptima Films”, se le han despojado de alrededor de seis minutos de su duración original, ello si tomamos en cuenta los datos manejados en ese rubro por otra fuente (Cf. García, 1993: 85). El protagonista concebido por el cineasta para este filme es una especie de “héroe positivo”, retomado del “realismo socialista”, que en este caso logra internarse en territorio estadounidense para vivir en carne propia una serie de calamidades, vejaciones y penurias que resumen muy bien los sufrimientos padecidos por los trabajadores inmigrantes ilegales. Digamos de paso que no es casual que ese personaje haya sido interpretado por el espléndido David Silva, para entonces convertirlo en “actor fetiche” de Galindo, luego de sus respectivas apariciones en buena parte de las obras maestras de ese director (Aviña, 2007).

Acaso para evitar el traslado de todo el equipo de rodaje a las ciudades fronterizas en las que supuestamente ocurre la trama (lo que seguramente se tradujo en un ahorro en costos de producción), muchas de las secuencias de la cinta se filmaron en escenarios contruidos *ex profeso* en los estudios Tepeyac, ubicados al norte de la Ciudad de México, a lo que se agregó el uso de otros artificios como el *Back projection*. Esto fue en demérito de una cinta plenamente adscrita a las formas europeas del realismo propias de la posguerra, tendencias estéticas caracterizadas por un manifiesto rechazo a ese tipo de recursos. Pero, además, diríase que al menos sobre la versión conocida a través de la televisión y el DVD (y sin demérito de los valores que la han convertido en un clásico dentro de su género), la cinta peca de no pocas exageraciones dramáticas, apenas atenuadas por un buen ritmo sostenido a lo largo de toda la trama (una de las cualidades de todo el cine de Galindo) y las sólidas interpretaciones de la mayoría de los integrantes del reparto (sobre todo de José Elías Moreno, aquí reconocido como “Frank Mendoza”), quienes tornan verosímiles, cuando menos para su época, esas situaciones disparatadas. Como toda película didáctica y “de tesis”, *Espaldas mojadas* debió hacer concesiones no tanto al espectador, sino a las trabas oficiales imperantes en su

momento histórico. Para no ir más lejos, hasta el hecho de que el personaje interpretado por Víctor Parra (otro “actor fetiche” de Galindo) fuera obligado por un grupo de mexicanos vengativos y resentidos a cruzar el río Bravo (para convertirse en el blanco de las balas de la policía estadounidense que resguarda la frontera), se justifica a plenitud por tratarse de un transgresor de la ley imperante en su país, es decir, el típico villano propuesto por la cinematografía hollywoodense, en su afán de que el bien triunfara sobre el mal en el último rollo. Pero, ya para terminar y por boca de David Silva, la cinta arremete contra los que considera los verdaderos malvados del asunto. A una pregunta de su futura esposa, luego de que ella ha sido testigo de esa especie de linchamiento contra el gringo Sterling (“¡Qué han hecho, Rafael!”), el protagonista advierte:

Ya lo ves. Creen que nos hemos vengado. ¿Pero, qué ganamos con esto? ¿Falta Frank Mendoza y todos los Franks de este lado que comercian con el hambre de sus hermanos! ¡Viéndolo bien son ellos los que deberían estar manoteando a medio río!

Reducido a un mero asunto de preponderancia local, el tráfico de braceros ilegales, tema espinoso que se mantiene latente hasta nuestros días (e incluso se incrementó a partir de las políticas neoliberales y

del neorracismo fascistoide pregonado por Donald Trump), pierde su posibilidad de ser analizado como un fenómeno estructural del explotador y rapaz sistema capitalista visto como un todo.

II.

Si nos atenemos a lo que para entonces era más o menos una costumbre, *Espaldas mojadas* debió estrenarse hacia fines de 1953 o principios del año siguiente. De hecho, gracias a un documento en torno a los problemas de supervisión de la cinta (Peredo, 2000: 383-384), podemos inferir que una copia del filme ya concluida había sido vista en la Embajada de los Estados Unidos en México, hacia principios de agosto de dicho año, y que los funcionarios adscritos a esa dependencia elaboraron y enviaron algún reporte al Departamento de Estado (o Cancillería) del gobierno estadounidense. El caso es que el 24 de agosto de ese año el señor Williams Benton, oficial a cargo de los asuntos diplomáticos mexicanos en el Departamento de Estado en Washington, sostuvo una conversación con Manuel Tello, embajador de México en Estados Unidos, “para discutir el problema que la película *Espaldas mojadas* estaba causando a las relaciones [mexicano-estadounidenses]”. Todo señala que Tello trató el

asunto con Alfonso Cortina, consejero de la Embajada Mexicana en Washington, quien justamente acababa de ser nombrado director de la Dirección General de Cinematografía, instancia donde las cintas eran supervisadas para su eventual exhibición. A reserva de lo que pudiera hacer al respecto, una vez que asumiera el cargo, Cortina sugirió que “tal vez sería mejor que la embajada estadounidense en México se acercara informalmente a la compañía productora [de la película dirigida por Galindo] para ofrecerles asistencia en la coproducción de aquellas partes de la película evidentemente distorsionadas”.

De acuerdo con la muy escasa documentación oficial respectiva que se conserva en el archivo de la Dirección General de Cinematografía (DGC) de la Secretaría de Gobernación, la cinta de Galindo fue autorizada para su exhibición hasta el 16 de febrero de 1955. El documento que así lo validaba, firmado por el Lic. Juan Pellicer Cámara (hermano del excelso poeta tabasqueño Carlos Pellicer, quien a la sazón fungía como subdirector de la DGC), señaló de manera explícita que luego de haber sido supervisada por esa instancia, la cinta de Galindo había obtenido la clasificación que le permitía ser vista por “niños, adolescentes y adultos”. ¿Qué había ocurrido entonces para que *Espaldas mojadas* tardara más de un año en someter-

se a la supervisión oficial que, finalmente, le permitiría estrenarse el 16 de junio de 1955 en el Cine Mariscal de la Ciudad de México (donde se mantuvo durante cinco semanas), lo cual puede considerarse como un relativo éxito de taquilla para su época y circunstancia? Carentes en este caso de más fuentes oficiales del medio diplomático y cinematográfico que nos permitan transitar sobre un terreno más seguro, para responder a esa interrogante hay que recurrir tanto a la especulación como a la historia misma de las relaciones mexicano-estadounidenses, en materia de emigración-inmigración laboral.

En tal sentido, puede decirse que, una vez que la cinta de Galindo ya estaba terminada, acaso como una forma de previsión se llegó en algún momento al acuerdo de mostrarla a los directivos de la Embajada de los Estados Unidos en México (a la sazón encabezados por Francis White), quienes determinaron que, desde su perspectiva, la obra contenía algunas “partes evidentemente distorsionadas” que, en poco o nada, ayudaban a la difícil situación ocurrida a raíz del aumento de los trabajadores emigrados ilegales. Ello debió dejar a la cinta en una especie de “limbo” y, probablemente, suscitó discusiones entre los productores y el director del filme, que al parecer nunca tuvieron trascendencia pública. Pero, al poco tiempo, y

ya estando Alfonso Cortina al frente de la DGC, la situación política del fenómeno migratorio se tensó mucho más. Teniendo como trasfondo legal el llamado “Plan Bracero”, en enero de 1954 se desencadenó un serio conflicto que otra vez involucró a los gobiernos de ambos países. Frente al número creciente de “espaldas mojadas” expulsados de territorio estadounidense entre 1950 y 1953, la Cancillería y las Secretarías de Agricultura y del Trabajo de los Estados Unidos hicieron pública su decisión unilateral “de proceder de inmediato a contratar trabajadores mexicanos bajo la sola supervisión del gobierno norteamericano” (Pellicer de Brody y Mancilla, 1978: 68).

A su vez, el gobierno de México empleó incluso la fuerza para tratar de convencer a los braceros de que se quedaran en el país, lo cual resultó un fracaso absoluto, por lo que demandó la inmediata reanudación de pláticas para poder llegar a un nuevo acuerdo con los representantes del presidente Dwight David Eisenhower. La prensa de la época dio cuenta de que, en ciudades como Mexicali y Tijuana, la policía y los bomberos trataron en vano de reprimir a los miles de aspirantes a braceros, asentados en esos lugares para intentar ser contratados en las plantaciones sureñas de los Estados Unidos. Como parte de esas refriegas hubo un muerto y

muchos heridos, lo que llamó poderosamente la atención de los medios locales y nacionales, principalmente del diario *El Nacional*, órgano oficial del partido en el poder desde 1929, que siguió puntualmente los acontecimientos ocurridos entre el 15 de enero y el 3 de febrero de 1954. Las pláticas conciliatorias, iniciadas a finales de febrero de ese mismo año, dieron paso a un nuevo acuerdo, según el cual la contratación de braceros no tendría un sentido unilateral, pero a la vez, implicó una serie de groseras concesiones por parte del gobierno mexicano: una de ellas consistió en ceder al secretario del Trabajo de los Estados Unidos la autoridad única para decidir en esa materia.

En teoría, una vez resuelto el espinoso asunto antes descrito de manera muy sucinta, la obra fílmica de Galindo pudo haber sido supervisada y estrenada, pero no ocurrió así. Y es que otro de los resultados de aquel nuevo acuerdo con el que México, una vez más, salió perdiendo al conceder demasiado, fue por medio de la llamada “Operación *Wetback*”, una política consistente en el encarcelamiento y la abierta (y muchas veces brutal) repatriación de trabajadores agrícolas mexicanos ilegales, fenómeno que a lo largo del resto de 1954 se cifró en alrededor de un millón de “espaldas mojadas” capturados y devueltos a territorio nacional. No deja

de llamar la atención que, amparada en la ilegalidad cometida por esos trabajadores emigrados no sujetos a la normatividad vigente, esa “Operación *Wetback*” no provocó protestas significativas desde el flanco del gobierno mexicano. Como los momentos más dramáticos y crudos de la cinta de Galindo hablan justo de cuestiones que de pronto se habían tornado candentes, lo más probable es que su supervisión y estreno hayan comenzado a posponerse, bajo la premisa de que exhibirla podría herir la susceptibilidad de la Embajada de Estados Unidos.

Al menos durante un tiempo, la mencionada “Operación *Wetback*” resultó eficaz para los intereses del gobierno estadounidense. En 1955 la cifra de trabajadores agrícolas ilegales arrestados y deportados disminuyó a 242 000, lo que, con relación al año anterior, representó una baja de cerca del 75 %. De manera concomitante, entre 1955 y 1959 el número de trabajadores legales mexicanos rumbo a los Estados Unidos aumentó, hasta llegar a 436 000 en 1957 (Pellicer de Brody y Mancilla, 1978: 75-79; Gómez-Quiñones y Maciel, 1999: 72-73).

Todo lo anterior debió ser considerado como un contexto más favorable para que *Espaldas mojadas* finalmente hiciera su recorrido de estrenos por todo el terri-

torio nacional, y el relativo éxito de la película en México quizá se debió, al menos en parte, a que un sector de los espectadores aún tenía muy frescas las secuelas del conflicto derivado de la contratación unilateral de braceros, ocurrida en el año anterior. Falta elaborar, por cierto, una acuciosa investigación que nos permita saber qué impacto pudo tener esa película entre el principal público al cual iba destinada: a los no pocos trabajadores connacionales que habían emigrado a los Estados Unidos buscando el trabajo que, a pesar de la supuesta buena situación económica vivida por México (lo que se llamó “El Milagro Mexicano”), parecía ofrecerles mejores oportunidades de vida, así como desarrollo personal y familiar.

El esfuerzo didáctico de Alejandro Galindo (que en su momento implicó una clara subordinación a tendenciosos acuerdos diplomáticos) rindió frutos también en los terrenos de los reconocimientos oficiales. En la entrega de los Premios Ariel (equivalentes, toda proporción guardada, al Óscar otorgado por la Academia estadounidense), hecho celebrado en 1956, la mencionada obra fílmica fue reconocida como la mejor en los rubros de argumento original (escrito por el mismo Galindo), papel de cuadro masculino (Eulalio González Piporro), papel de cuadro femenino (Carolina Barret) y, además, a manera de

premio extra, se le consideró como “Película de Mayor Interés Nacional”.

La censura ejercida contra *Espaldas mojadas* y los premios que se le concedieron, una vez que pudo ser vista, parecen haber marcado, asimismo, la pauta para que entre fines de la década de los 50 y 70 varias cintas mexicanas plantearan, de manera más o menos frontal, los problemas derivados de las políticas implementadas para el control de los fenómenos migratorios entre México y Estados Unidos. Tales serían los casos de *Los desarraigados* (Gilberto Gazcón, 1958), cinta basada en la pieza teatral homónima de José Humberto Robles que, no sin ser víctima de censura, hizo degenerar en un simple melodrama familiar buena parte de la problemática sufrida por los mexicanos obligados a migrar al sur de los Estados Unidos, donde sus hijos perderán casi todos sus elementos de identidad cultural; *El bracero del año* (Rafael Baledón, 1963), para lucimiento del cómico regiomontano ya citado, Eulio González Piporro, y de *El pocho*, realizada en 1969 por el mismo González, que también fungió en calidad de productor y autor del guion. En la primera de las cintas, filmada en un año en el que fueron repatriados alrededor de 189 000 trabajadores mexicanos, Natalio Reyes Colás (nombre que evocaba el del célebre cantante afroamericano Nat King Cole) cruzaba

la frontera de ilegal, desempeñaba varios empleos más o menos denigratorios por su condición de mexicano y ganaba el premio como el mejor trabajador en la colecta de manzana, lo que le permitía introducirse en el mundillo de Hollywood y hasta aparecer en televisión. Sin embargo, al final, su mala suerte lo hacía regresar a México con las manos vacías para, al lado de su amada como testigo, proclamar a los cuatro vientos una frase que justificaba todo el sentido ultranacionalista y conformista de la trama: “La tierra es igual aquí que allá. ¿Por qué no trabajar aquí?”. Por su parte, *El pocho* implicaba una mirada sumamente limitada y hasta denigrante sobre los estadounidenses de origen mexicano, que ya entonces luchaban a brazo partido por mejorar sus condiciones laborales y evitar la discriminación de que venían siendo objeto desde mucho tiempo atrás, esto a través de organizaciones como el Partido de la Raza Unida, la Chicana Welfare Rights o el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán, entre otras. No fue casual que varios chicanos militantes, indignados ante la imagen que la cinta ofrecía de ellos, le hayan enviado a González una carta pública solicitándole que retirara su película de la circulación comercial, cosa que por supuesto no ocurrió, toda vez que el hombre, según había declarado a la prensa, invirtió en esa película todo su patrimonio.

Hace poco más de cincuenta años, en la Ciudad de México, se vivían momentos críticos al tiempo que esperanzadores, ello gracias al Movimiento Estudiantil-Popular que había estallado a fines de julio del año axial de 1968. Los trágicos resultados de ese importante movimiento socio-político, cifrados en la Matanza de la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de ese mismo año, provocarían que durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez (iniciado en septiembre de 1970), el muy autoritario sistema político mexicano intentara cambiar algunos de sus parámetros y ofreciera una “Apertura democrática” que, en el medio fílmico, se traduciría en una intervención estatal en el sector de la producción, esto con el propósito de que la industria cinematográfica sirviera como caja de resonancia a dicha política aperturista. Esa intervención estatal (que en algún momento llevó a la creación de las empresas paraestatales Conacine, Conacite Uno, Conacite Dos y el Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco) tuvo también el propósito de ayudar a la cinematografía mexicana a salir de una prolongada crisis, mediante el apoyo a una renovada generación de cineastas que, acaso, podrían llevar a cabo la creación de un “Nuevo cine mexicano”, que permitiera llevar otra vez a las salas a un público cada vez más renuente a ver las reiterativas y convencionales películas

mexicanas. Lo anterior no implicó que los empresarios cinematográficos de vieja estirpe, justo los que mejor habían usufructuado los alcances de la cada vez más lejana “Época de oro”, dejaran de hacer ese cine ya reiterativo y convencional.

En la búsqueda de nuevas fórmulas para tratar de paliar la crisis, hacia los primeros años de la década de los 70, el cine industrial mexicano (en sus dos vertientes productivas, la estatal y la privada) recuperó los temas vinculados con la emigración a los Estados Unidos y la problemática vivida por los chicanos. Lo que claramente se buscaba con esa estrategia era aprovechar el ya considerable mercado, constituido no solo por los mexicanos emigrados y asentados en la nación más poderosa del mundo, sino por los amplios grupos del resto de los llamados “latinos” que podían identificarse, más o menos, con lo planteado por ese tipo de filmes. Las siguientes estadísticas, basadas en las incluidas en un libro ya clásico sobre el tema (Iglesias, 1991), resultan por sí mismas elocuentes: si entre 1922 y 1969, es decir, durante 47 años, se filmaron alrededor de 85 cintas mexicanas y mexicano-estadounidenses referidas a la problemática de la migración y la frontera entre ambos países, de 1970 a 1988 (un total de 18 años) la cifra de ese mismo tipo de cine ascendió a un aproximado de 200 filmes,

incluido un largometraje documental, *¡Viva la raza!*, producción universitaria filmada en 1972 por Francisco Gaytán Fernández, egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. El segundo es, por supuesto, el periodo de mayor efervescencia en la producción, distribución y exhibición del cine mexicano de tema migratorio-fronterizo, y en el que ocurre el perfecto corolario de lo que aquí denominamos, no sin cierta ironía, como la “Época de oro del cine mexicano de migraciones hacia Estados Unidos”. Dejemos en claro que esa forma de cine no constituye un género en y por sí mismo, sino que es un gran tema que, en todo caso, abarca varios géneros y subtemas como la comedia, el *western*, el melodrama lacrimógeno-familiar, las aventuras, el policiaco-gangsteril, el cine de luchadores, el drama socio-político, entre otros.

Por supuesto que no fue ninguna casualidad que durante toda la etapa que en México se corresponde con los gobiernos de Luis Echeverría Álvarez, José López Portillo y Miguel de la Madrid Hurtado (1970-1988) (tres políticos provenientes del cada vez más corrupto y autoritario Partido Revolucionario Institucional [PRI]), en muchos de los títulos financiados por la cinematografía mexicana aparecieran

las palabras “chicano” o “chicana”, por ejemplo: *De sangre chicana*, *Soy chicano y mexicano*, *Chicano grueso calibre*, *El chicano karateca*, *Chicano brothers*, *Chicanos go home*, *Alma chicana*, *Johnny Chicano*, *Contacto chicano*, etc., todas ellas producidas por empresas de la iniciativa privada y la mayoría filmadas en forma “pirata”, es decir, fuera de los cánones impuestos por los sindicatos de trabajadores de la industria fílmica. En esas cintas era común que aparecieran escenarios de California, Texas y Arizona para dar un cierto ambiente “verista” y, de igual manera, proporcionar algunas formas de identidad a los mexicanos o descendientes de mexicanos que habitaban en los Estados Unidos y que, numéricamente, iban en marcado aumento. Detengámonos aquí para señalar que, sin embargo, las tres películas mexicanas que sin duda sí hicieron un retrato fílmico serio de la vida y lucha de los chicanos tuvieron participación de capital estatal. Inspirada en el afamado caso de Reies López Tijerina, *Chicano* (filmada en 1975 por el mexicano Jaime Casillas, para la empresa Conacite Dos) fue un malogrado intento por dignificar en la pantalla las exigencias del retorno de las tierras antes pertenecientes a pobladores mexicanos, para lo que incluso se recurrió a la actuación de Rosa María Tijerina, una de las hijas del líder chicano. Por desgracia, el argumento de

la cinta resultó demasiado confuso y mal representado en pantalla. Cabe aquí referir que en fecha tan reciente como 2017, el juarenses Ángel Estrada Soto emprendió un excelente documental sobre el mismo caso: *Me llamaban King Tiger*, en el que se descubre al anciano Tijerina recordando y reflexionando acerca de su combatiente pasado. En *Raíces de sangre*, filmada en 1976 por el cineasta chicano Jesús Salvador Treviño, con financiamiento de la empresa CONACINE, se narra una historia ubicada en ambos lados de la frontera mexicano-estadounidense (la cinta se filmó en locaciones de Mexicali y Calexico). La trama, de abierta militancia política desde una perspectiva de izquierda, estaba claramente orientada para despertar una “toma de conciencia” (tema privilegiado del célebre realizador soviético Vsevolod Pudovkin), siempre en la idea de que la solidaridad entre los trabajadores chicanos y mexicanos era la única alternativa para alcanzar mejores condiciones de vida. Para nada fue casual que el reparto estuviera principalmente constituido por los chicanos Richard Íñiguez y Pepe Serna, y los mexicanos Malena Doria y Ernesto Gómez Cruz. En *Rompe el alba* (*Break of Dawn*), realizada por el estadounidense Isaac Artestein en 1987 con el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (organismo creado años atrás por el gobierno de Miguel de la Ma-

drid, a fin de relevar el trabajo de CONACINE y las demás empresas estatales), se representaban la vida y hazañas de Pedro J. González, excombatiente del ejército comandado por Francisco Villa durante la Revolución mexicana, y pionero de la radio de habla hispana en el sur de los Estados Unidos, hecho que lo llevó a la fama y a ser objeto de una falsa acusación de violación a una joven, esto por motivos claramente discriminatorios. La cinta describe también la lucha emprendida por la esposa de González para sacarlo de la prisión de San Quintín y limpiar el nombre del cantante y locutor, interpretado para el caso por el mexicano Óscar Chávez, a su vez afamado músico de reconocida filiación izquierdista, por desgracia fallecido en 2020, víctima de COVID.

En otras de las tendencias de ese cine fronterizo hecho en México en el periodo que nos situamos, se reiteraron, hasta la saciedad, los títulos (ya fueran alternativos o complementarios) que incluyeron las palabras “mojado”, “bracero”, “deportado”, “repatriado”, “ilegal”, “frontera” y “contrabando”, así como sus respectivas declinaciones y homónimos. Veamos: *Deportados o El hijo del bracero*, *Juan Armenta el repatriado*, *Contrabando y traición*, *La hija del contrabando*, *Mojados o Wetbaks* (*remake* de *Espaldas mojadas*, filmada en 1977 por el mismo Alejandro Galindo),

Contrabando por amor, Frontera, Ilegales y mojados, La mafia de la frontera, La ilegal, Mojado Power, El contrabando de El Paso, Frontera brava, Se solicitan mojados, Contrabando humano, Las braceiras, Destrampados y mojados, El milusos llegó de mojado, Los pobres ilegales, Santo en la frontera del terror, Contrabando y mojados, El hijo del Santo en la frontera sin ley, La contrabandista, Ases del contrabando, Braceras y mojados, Tres veces mojado, Cacería de traficantes, Contrabando y muerte, El traficante y El traficante II, La tumba del mojado, Ratas de la frontera, Rosa de la frontera, Gringo mojado, Mauro el mojado, Mojado de corazón y todavía un buen etcétera. Varias de esas películas y otras que no alcanzamos a referir tuvieron éxito de taquilla, tanto en México como en salas de los Estados Unidos y, pese a sus limitaciones y convencionalismos, acaso entre todas puedan ofrecer una somera descripción de la serie de complejos problemas y hasta de logros vividos y alcanzados por los mexicanos al otro lado del río Bravo, lo cual es sin duda un buen reto para las nuevas generaciones de historiadores del cine que ya cuentan con elementos y archivos para ello. Apuntemos también que todo ese cine cultivó su particular “sistema de estrellas”, sin duda encabezado por los hermanos Mario y Fernando Almada, y que el campeón indiscutible entre los ci-

neastas que asumieron esos temas migratorios fue Rubén Galindo, con alrededor de 20 películas, buena parte de ellas notables éxitos mercantiles. Y, por último, pero no menos importante, destaquemos que dos películas de esta serie, *Mojado de nacimiento* (Ícaro Cisneros, 1979) y *Mamá solita* (Miguel M. Delgado, 1980) se adelantaron en mostrar el lacerante problema de la migración ilegal infantil, si bien lo hicieron de la manera más melodramática posible, lo que por supuesto implicó que en ambas obras abundaran las canciones y los respectivos momentos lacrimógenos.

Obviamente que los aspectos, que hasta aquí se han hablado, también han sido abordados tanto por el cine estadounidense como por el cine chicano, pero esa es otra historia, tan o quizá más interesante que la referida en estas páginas. Pero, en fin, a manera de conclusión de este ensayo, nos vemos impelidos a comentar dos casos singulares en lo que respecta al cine cómico mexicano referido a los asuntos de la emigración a los Estados Unidos. María Elena Velasco, la muy popular “India María”, ejerció primero una comicidad un tanto complaciente con su personaje de indígena emigrada a la urbe, pero en la cinta *Okay, Mister Pancho*, dirigida en 1979 por Gilberto Martínez Solares (indudablemente el mejor y más prolífico comediógrafo surgido del cine mexicano a

lo largo de toda su historia), dicha figura cómica muestra algunos atisbos de sátira social justo cuando emigra como indocumentada a Houston, Texas, esto para hacer un encargo consistente, sin ella saberlo, en un botín de joyas y dólares. Dicha cinta le sirvió de borrador para acometer en 1987 *Ni de aquí ni de allá*, su tercera película como “autora total”, toda vez que pudo producirla en parte, escribir el argumento, dirigirla y protagonizarla. La obra fílmica mostraba a su heroína, una indígena mazahua dada a la coquetería, como la típica mujer repatriada que recuerda sus locuaces andanzas en los Estados Unidos. Autocomplaciente a rabiar (en un momento dado el personaje se topaba con la marquesina del Million Dollar de Los Ángeles, y leía el anuncio de que la India María estaba programada para actuar en ese emblemático lugar, tras lo cual volteaba a la cámara para hacer un guiño a los potenciales espectadores), la película se estrenó el 28 de enero de 1988 en 20 salas de la Ciudad de México, donde permaneció a lo largo de diez semanas, convirtiéndose *ipso facto* en el filme más taquillero de ese año, último del sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, un régimen caracterizado, entre otras aberraciones, por otra gran oleada de mexicanos emigrados a los Estados Unidos, con el propósito de sobrevivir al devastador impacto de la crisis económica que se dejó sentir

en esa época (según datos del Consejo Nacional de Población, hacia fines de la década de los 80 del siglo pasado, la migración de mexicanos rumbo a Estados Unidos se duplicó con relación a la del decenio anterior). Algo de interés debió decirles a aquellos espectadores una obra que parecía no tener los suficientes elementos para hacer abierta denuncia, pero en todo caso, *Ni de aquí ni de allá* demostró que su tema, el de la migración de mexicanos rumbo al país hegemónico a escala mundial, marcó, a su manera, un hito cinematográfico.

Bibliografía

Aviña, Rafael, 2007. *David Silva. Un campeón de mil rostros*. México D. F.: UNAM.

Bustamante, Jorge, 1974. *Espaldas mojadas: Materia prima para la expansión del capital norteamericano*. México D. F.: El Colegio de México. Cuadernos del CES, núm. 9.

De la Vega Alfaro, Eduardo, 1995. *Fernando Méndez (1908-1966)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

_____, 2020. “Los hermanos Rodríguez Ruelas y la génesis del cine chicano”. *Corre Cámara*. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=7677.

Delgado Willivaldo y Limongi, Maribel, 2000. *La mirada desenterrada. Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)*. Ciudad Juárez: Cuadro por Cuadro.

García Riera, Emilio, 1987-1990. *México visto por el cine extranjero*, vol. 1. México D. F.: Era/Universidad de Guadalajara.

_____, 1993. *Historia documental del cine mexicano (1953-1954)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, et al.

Gómez-Quiñones, Juan y Maciel, David, 1999. “‘Polvos de aquellos lodos’. Práctica política y respuesta cultural en la internacionalización del trabajo mexicano, 1890-1997”. En David Maciel y María Herrera-Sobek (coordinadores), *Cultura al otro lado de la frontera*. México D. F.: Siglo XXI.

Iglesias, Norma, 1991. *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, vol. II. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

Keller, Gary D., 1988. “La mirada del Chicano en el cine mexicano, estadounidense y chicano: Una introducción”. En Gary D. Keller (compilador), *Cine Chicano*. México D. F.: Cineteca Nacional.

Meyer, Eugenia, 1976. “Entrevista a Alfonso Patiño Gómez”. En *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México D. F.: Cineteca Nacional, núm. 5.

Núñez Gorriti, Violeta, 2006. *Cartelera Cinematográfica Peruana, 1940-1949*. Lima: sin dato editorial.

Pellicer de Brody, Olga y Mancilla, Esteban, 1978. *Historia de la Revolución Mexicana 1952-1960. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, vol. 23. México D. F.: El Colegio de México.

Peredo Castro, Francisco, 2000. *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México D. F.: Conaculta/IMCINE/Miguel Ángel Porrúa.

Ramírez, Gabriel, 1994. *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Vila, Vicente, 1965. “El churraje en la historia del mal cine mexicano”. *¡Siempre!* 648 (24 de noviembre de 1965).