

Entre la intriga diplomática y la propaganda fílmica

México y el cine estadounidense
durante la Primera Guerra Mundial

*Francisco Peredo**

Resumen

La Primera Guerra Mundial fungió como el detonador de una situación en la que confluyeron, dentro de algunos sectores sociales estadounidenses, un añejo sentimiento antimexicano con una paranoia antigermánica y antijaponesa. En tanto la Revolución Mexicana agudizó las ansiedades por el peligro que podía implicar para los intereses estadounidenses, y la guerra en Europa agudizó las tensiones por la participación estadounidense en la contienda, se produjo una filmografía que, con fines propagandísticos, buscó “prevenir” a los espectadores cinematográficos ante los peligros que aparentemente significaban para Estados Unidos todos “los otros”, alemanes, japoneses, mexicanos y/o latinos en general.

Palabras clave: guerra, cine, propaganda, Hollywood, México.

Abstract

World War I triggered, among certain US social sectors, old anti-Mexican feelings along with an anti-Germanic and anti-Japanese paranoia. Whilst the Mexican Revolution exacerbated the fear for the danger it might imply for US interests, the European war increased tensions of the involvement of the US in the conflict, thus a propagandist filmography was produced, with propagandistic goals, seeking to “forewarn” the film audiences of the dangers posed by “the others” (Germans, Japanese, Mexicans and/or Latinos).

Key words: war, films, propaganda, Hollywood, México.

Artículo recibido el 01-12-13

Artículo aceptado el 26-09-14

* Profesor-investigador, Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México [peredofrancisco@hotmail.com].

Una de las cuestiones que suelen estudiarse poco, en relación con la Primera Guerra Mundial, es el asunto del involucramiento, real o imaginado, de las repúblicas latinoamericanas en “la Gran Guerra”. Sobre todo, no suele referirse el impacto que aquella gran conflagración mundial, en el inicio del siglo XX, tuvo en las industrias culturales y la perspectiva que, dentro de ellas, particularmente en el cine, originó un cierto despliegue propagandístico que movilizó a sectores gubernamentales, diplomáticos, intelectuales, periodísticos, etcétera, como consecuencia de aquel proselitismo filmico.

En relación con el cine y la Primera Guerra Mundial, por ejemplo, suele mencionarse con mucha frecuencia el filme *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, de Rex Ingram, 1921), filme producido en Hollywood por la Metro, basado en la novela del mismo nombre de Vicente Blasco Ibáñez, cuya acción involucra en la historia a personajes y países como Argentina, Francia y Alemania, pero que es recordada casi únicamente por el célebre tango que Rodolfo Valentino, el protagonista masculino principal, baila en el inicio del filme, supuestamente de manera muy “sensual”.¹

En general, salvo en los sectores académicos y altamente especializados en literatura o cine, poco ha importado que *Los cuatro jinetes del apocalipsis* fuera un filme profundamente antibélico, pero realizado cuando estaba reciente el fin de la guerra en 1918 y la firma del tratado de Versalles en 1919. Tampoco ha significado mucho que aquel filme, enfático sobre los horrores de la guerra, fue abiertamente proaliado en tanto enaltecía a los personajes franceses y denostaba a los alemanes. En este último aspecto, el filme adolecía en los hechos del problema de ser profundamente sesgado en su estereotipo del “salvajismo” alemán, en adición a un cierto tono de religiosidad que se traslucía desde el título mismo de la obra literaria adaptada.²

Si toda esta falta de atención o carencia de mejor entendimiento ha ocurrido con un filme como *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, y con varios

¹ *Los cuatro jinetes del apocalipsis* narra la historia de una familia argentina pudiente, con ascendencia tanto francesa como alemana, que se dividía por la guerra.

² La fuente inspiradora para Vicente Blasco Ibáñez fueron los versículos 1 a 8, en el capítulo 6 casi al final de *El nuevo testamento*, porción que suele conocerse como *El Libro de las revelaciones*, o *El Apocalipsis de San Juan*. Existen múltiples versiones (católicas, cristianas, protestantes, etcétera) y ediciones de este texto. Véase, por ejemplo, Sociedades Bíblicas Unidas, *Texto Bíblico 1960*, Nashville, Editorial Caribe (bajo licencia de Tyndale House Publishers, Inc. Wheaton, Illinois), 1996, Apocalipsis 6:1-8, pp. 1824 y ss.

más de aquel tema y periodo, llama la atención que algunos otros filmes de propaganda, particularmente los que se hicieron inmediatamente antes y durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, tampoco suelen referirse cuando de estudiar esta hecatombe mundial se trata. Dentro de ellos están los casos de filmes propagandísticos estadounidenses que aludían a México, y otras naciones “latinas”, algunos de los cuales incluso se exhibieron en nuestro país.

En virtud de lo anterior, este artículo se propone explorar la forma en que la Primera Guerra Mundial fungió como el detonador de una situación compleja en la que se entremezclaron tres elementos. Por una parte, un sentimiento antimexicano generado en Estados Unidos desde el siglo XIX que se exacerbó por la Revolución Mexicana. En segundo lugar, la real situación de intrigas diplomáticas durante la guerra, en un contexto de tensiones en las que surgió una paranoia antigermánica y antibélica. Finalmente, la ansiedad y la paranoia que para algunos sectores de la sociedad estadounidenses originaban ambos sucesos, se tradujo en una producción fílmica propagandística que refería a personajes mexicanos, y en general “latinos”, en intrigas de espionaje contra Estados Unidos.

Se trata pues del contexto histórico y cultural-ideológico del surgimiento de un cine propagandístico estadounidense de carácter antijaponés, antigermánico, antimexicano y antilatino, que tuvo como base, simultáneamente, tanto hechos reales derivados de las intrigas de espionaje y diplomacia durante la Primera Guerra Mundial, como también los ánimos xenófobos, racistas y expansionistas (exacerbados contra México en el contexto de la Revolución contra la dictadura de Porfirio Díaz), existentes entre sectores específicos de la sociedad estadounidense, representada por empresarios como William Randolph Hearst, el magnate de los medios periodísticos y cinematográficos en la etapa muda del cine.

Producidas en el terreno de la ficción o en el documental; rodadas en Nueva York, cuando Hollywood no era todavía la meca del cine, o en la incipiente ciudad del cine mundial cuando apenas nacía; entremezclando elementos de la mitología del *cowboy* valeroso y del *western* que se iba afianzando como el género nacional por excelencia del cine estadounidense, con el thriller de espionaje y de carácter policiaco; filmadas como películas unitarias, o bien como *serials* (o series), que podían abarcar hasta 20 capítulos y se exhibían a lo largo de varios días en las salas de cine, aquellas películas fueron el crisol para la expresión, o el cauce para la evasión, de ansiedades, necesidades, temores, etcétera, existentes en la sociedad estadounidense.

Aprovechadas por los gestores de la producción fílmica para lucrar, aquellas películas cumplieron sus fines comerciales en su momento. Pero

hoy en día, en el caso de las que todavía existen, aunque sea en fragmentos o partes de un todo, e incluso por las referencias que sobre ellas existen en archivos, se han convertido en testimonios históricos, documentos para el análisis, la interpretación y la explicación de algunas particularidades de la realidad histórica de aquel momento en el mundo, y del involucramiento de México en ella, y de los procesos de comunicación que son también procesos históricos complejos.

PRESUPUESTOS HISTÓRICO CONCEPTUALES

El título de este artículo alude fundamentalmente a dos intrigas diplomáticas extranjeras que implicaron a México en un paréntesis temporal que va de 1913 a 1919, periodo en el cual, como consecuencia de ellas, el país se vio involucrado en la propaganda fílmica estadounidense durante la Primera Guerra Mundial. La primera de las intrigas diplomáticas fue la del embajador estadounidense en México, Henry Lane Wilson, quien durante el golpe de Estado contra el gobierno de Francisco I. Madero, en febrero de 1913, contribuyó al derrocamiento y asesinato de Madero y Pino Suárez (vicepresidente), y a la llegada de Victoriano Huerta al poder, en lo que se conoció como un trágico resultado del “pacto de la embajada”: la dictadura huertista.³ Esta situación originó una agudización del conflicto revolucionario en México pues Venustiano Carranza y los demás revolucionarios se unificaron temporalmente para derrocar al nuevo dictador (Huerta).⁴ Una vez que lo consiguieron, sin embargo, afloraron las diferencias y rivalidades entre ellos, en particular entre Carranza y Francisco Villa, lo cual explica el fracaso de la Convención de revolucionarios en Aguascalientes. Cuando en octubre de

³ Henry Lane Wilson, como embajador en México, era formalmente, en consecuencia, el agente diplomático de ese país en el nuestro. Véase la explicación sobre la diplomacia líneas abajo.

⁴ A la inicial intriga diplomática del embajador estadounidense se sumarían todas las intrigas de los países europeos, Gran Bretaña, Francia y Alemania, que vivieron un gran debate respecto a la conveniencia de sostener su apoyo al nuevo dictador o promover su derrocamiento. Alemania se inclinaba por sostenerlo, mientras que Estados Unidos y Gran Bretaña no, y el gran debate era sobre si una Europa unida debería someterse a los designios estadounidenses en América Latina, México en este caso, o bien tendrían que mostrar alguna independencia, lo cual les atraería una enemistad de Estados Unidos. Aquel complejo panorama se discute ampliamente en Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, México, Era, 1983. Véase el vol. 1, *Europa, Estados Unidos y la Revolución Mexicana*, particularmente el apartado 6, “Alemania y Huerta”, pp. 235-288.

1915 Estados Unidos otorga su reconocimiento a Venustiano Carranza como presidente de México, la inconformidad de Francisco Villa contra ese país origina, entre muchos otros conflictos, una incursión villista en la población de Columbus, Nuevo México (9 de marzo de 1916).

Como resultado de todo lo sucedido a partir del “pacto de la embajada”, se agudizan en Estados Unidos la aprensión y la animadversión contra la Revolución Mexicana, existentes tanto en su gobierno como en amplios sectores sociales de ese país en general, que ven en el movimiento armado mexicano ya no sólo una amenaza para los intereses y vidas de estadounidenses en México, sino en su propio territorio, como aparentemente lo mostraba la incursión villista, y como se buscaría mostrar cada vez más a través del cine.⁵

En un contexto de producción filmica estadounidense, que en general denostaba a la Revolución Mexicana tanto en el cine de ficción como en el documental, Francisco Villa había sido visto sin embargo como una especie de héroe, un “Robin Hood mexicano”, por ejemplo en el filme *The Life of General Villa* (de Christy Cabanne y Raoul Walsh, 1914),⁶ también conocida como *General Villa in Battle with Extra Scenes Showing the Tragic Story of General Villa's Early Life*.⁷ Una vez percibido como bandido peligroso, y perseguido sin éxito en México por el general John Joseph Pershing, Villa se convierte en el prototipo del bandolero mexicano que amenaza a Estados Unidos, como la Revolución Mexicana misma, que a decir de los sectores más conservadores e intervencionistas de ese país tendría que ser contenida mediante una intervención estadounidense en México.

⁵ La Revolución Mexicana no es de ninguna manera el objeto *central* de interés en este artículo. Pero, desde luego, el lector interesado queda invitado a analizarla con detalle, con base en la múltiple y diversa bibliografía existente, en cuanto a enfoques, para cada una de sus etapas: revolución maderista, derrocamiento de Porfirio Díaz, interinato de Francisco León de la Barra, gobierno de Francisco I. Madero, Decena trágica, dictadura de Victoriano Huerta, constitucionalismo-carrancismo, Convención de Aguascalientes, gobierno por elecciones de Venustiano Carranza, así como las complejas implicaciones de los asesinatos de Emiliano Zapata (1919), Carranza (1920) y Francisco Villa (1923), etcétera. Recuérdese, además, que el periodo temporal que aquí interesa comprende 1913-1919, y no el periodo de la Revolución Mexicana completa, que para algunos estudiosos termina hasta 1940, con el fin del gobierno cardenista (1934-1940).

⁶ Aquella percepción inicial en el periodismo y el cine estadounidenses están sólidamente analizados en Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, México, IIE-UNAM, 2010. Véase el apartado “Nace una estrella” (pp. 36-67). Villa, por otra parte, había firmado contratos con la Mutual Film Corp., de acuerdo con los cuales él desarrollaría sus batallas de día, para que pudieran ser filmadas y a cambio de lo cual recibiría pagos, en especie o monetarios, para continuar su lucha.

⁷ Craig W. Campbell, *Reel America and World War I*, Jefferson, McFarland & Co., 1985, p. 26.

En aquellas condiciones, ocurriría una segunda intriga diplomática, ahora proveniente de Alemania, cuando dicho país propone a México (a Carranza), en enero de 1917, una alianza contra Estados Unidos, a la que podría invitarse también a Japón, según lo planteado a México por la cancillería alemana. En este episodio, conocido como el del “Telegrama Zimmermann”, México es prácticamente conminado a participar en la Primera Guerra Mundial, como aliado de Alemania. Hay una promesa, consistente en que si México ataca a Estados Unidos, y si previsiblemente Alemania triunfara en Europa, habiéndose detenido la intervención estadounidense en la guerra mundial, si es que logra distraerse al guerreando contra México, la Alemania triunfante ayudaría a México a recuperar parte de los territorios perdidos frente a Estados Unidos en el siglo XIX. Descubierta esta segunda intriga diplomática por los servicios de inteligencia británicos, que a su vez informaron al gobierno estadounidense, quien a su vez hizo pública en la prensa toda la trama propuesta por Alemania a México, se agudizó aún más la animadversión contra México en Estados Unidos.

Los sectores empresariales y mediáticos estadounidenses, de tendencias intervencionistas, reforzaron sus posturas contra México y su revolución, mientras que paralelamente en diversos medios, en el cine entre ellos, se sumó al denuesto fílmico de la Revolución Mexicana la producción de películas en las que México aparecía como aliado de Alemania y Japón para atacar a Estados Unidos. Todo esto ocurrió en un contexto general en el que, a la larga, no únicamente México, sino todos los países “latinos”, fueron planteados en aquel cine como “sospechosos” de amenazas de sabotaje y ataques contra Estados Unidos. A la propaganda antimexicana y antigermana se suma luego entonces la propaganda fílmica antilatina.

Es este contexto general el que explica que México estuvo involucrado en una historia de intrigas diplomáticas y propaganda cinematográfica, y para el efecto dos precisiones son necesarias. Para los fines de esta investigación, actualmente en curso, se entiende a la diplomacia, simple y llanamente, como la ciencia de las relaciones internacionales, porque estudia las relaciones de las naciones del mundo entre sí, o las relaciones entre los países (de ahí el otro nombre de la disciplina, relaciones *internacionales*), y sobre los intereses de unas naciones en relación con otras (relación a veces conflictiva, a veces amistosa, a veces distante y neutral, pero llamada diplomática casi siempre, aunque busque tener efectos coercitivos en algunas ocasiones, o busque influir en el comportamiento de un Estado), así como también estudia la evolución de dichas relaciones a lo largo de la historia.

Dentro de la conflictividad de las relaciones diplomáticas entre países las tensiones suelen originar acciones de uno respecto a otro. En ellas quedan incluidas desde la intervención de un país en otro (por vías en realidad no

diplomáticas o poco diplomáticas, por el descuido o franco abandono del disimulo, la habilidad, la cortesía, la sagacidad, la circunspección, etcétera, que se le suponen características a la diplomacia) con diversos fines: la elección de determinados gobernantes en otro u otros países, el reconocimiento, o la negativa para otorgarlo, a un mandatario electo en una nación con la cual exista conflicto, o intereses particulares de la nación interventora, en donde quedan incluidas acciones como el espionaje, o la intervención militar como la forma más visible de intervencionismo de una nación en otra, y la cual desde luego puede dar origen al abandono de la diplomacia (la presentación de notas diplomáticas de protesta o inconformidad, el retiro de embajadores, la ruptura final de relaciones diplomáticas, etcétera) y en última instancia a la guerra entre ambos países en conflicto.⁸

En el caso de las relaciones entre México y Estados Unidos la relación diplomática ha sido siempre compleja, con necesidades, intereses y tensiones (provenientes de ambos países) que se explican también en función del contexto internacional. Así, por ejemplo, la relación entre ambos países en el periodo que aquí se estudia (1913-1919) fue difícil, por una parte, por la Revolución Mexicana y, por otra, por la Primera Guerra Mundial, como ya explicamos arriba. Por el contrario, la relación entre México y Estados Unidos fue de gran entendimiento y colaboración en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En ambos casos fue crucial lo que ahora se denomina como diplomacia pública y cultural, dentro de la cual la propaganda suele desempeñar un papel importante en las relaciones de un país con respecto a otro.⁹

En este sentido, valga establecer también que para los fines de este artículo entendemos a la propaganda como toda acción encaminada al planteamiento, mediante diversos medios o recursos, de argumentos específicos, opiniones, doctrinas, etcétera, con el fin de atraer adeptos para una causa o fin. Este actuar, que es a fin de cuentas un ejercicio de proselitismo, deriva en propaganda política cuando, para obtener adherentes en el ámbito de la opinión pública, recurre de manera en general intensiva, estratégicamente organizada y dirigida

⁸ A reserva de que el lector interesado pueda dirigirse a la amplia bibliografía especializada en diplomacia y relaciones internacionales, dos libros útiles que reúnen los dos aspectos que son de interés en este artículo (la diplomacia y la propaganda filmica) son los siguientes: Robert W. Gregg, *International Relations on Film*, Boulder, Colorado, Lynne Rienner, 1998; y James E. Combs y Sara T. Combs, *Film Propaganda and American Politics: An Analysis and Filmography*, Nueva York, Garland Publishing, 1994.

⁹ Respecto a este tema el lector puede acudir a César Villanueva Rivas (coord.), "Diplomacia pública y cultural", número monográfico de la *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 85, México, Instituto Matías Romero-SRE, febrero de 2009.

las más de las veces, al uso de los medios de comunicación colectiva, que se supone y se espera habrán de incidir en dicha opinión pública, entre la sociedad.¹⁰ Si la relación entre los países es tensa, difícil, conflictiva, etcétera, es probable que en un país se generará propaganda de diversos tipos en cuanto a soportes respecto al otro país, que normalmente aparecerá referido en dicha propaganda como amenazante, peligroso y, en consecuencia, susceptible de ser atacado para conjurar el peligro, real o imaginado, pero planteado como inminente en la propaganda. Si la relación es amistosa, de colaboración, es probable que existirá una producción e intercambio de propaganda de tono positivo entre ambos países, como ocurrió entre México y Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

En el caso que aquí nos ocupa, el periodo 1913-1919 y el cine estadounidense de propaganda contra México, ocurrió que dicha propaganda fílmica adoptó prácticamente las características de la propaganda política, que suele proceder por medio de afirmaciones contundentes, no matizadas, que además apelan en general a la emoción más que al raciocinio del espectador al que es dirigida. En tanto busca lograr la penetración del mensaje en sus destinatarios, dicha propaganda suele ser simple y directa, y recurre a la repetición para conseguir que el mensaje propagandístico arraigue sólidamente en el espectador objetivo. Eso fue, en concreto, lo que hizo el cine estadounidense entre 1913 y 1919. Plantear a México en multitud de productos culturales (entre ellos el cine) como una amenaza para Estados Unidos, primero por la Revolución que se desarrollaba en el país, y luego por el supuesto peligro de una alianza de México con Alemania y, eventualmente con Japón, contra Estados Unidos y los Aliados, en el escenario de la Primera Guerra Mundial.

Por lo anterior, este artículo contiene un conjunto de filmografías amplias, ilustrativas de cada uno de los aspectos de la propaganda estadounidense y antimexicana, con la finalidad de que el lector pueda atestiguar, a partir de lo nutrido del *corpus* filmográfico en cada caso, la real existencia de una producción fílmica propagandística. Ésta, en lo esencial, suele ser definida como un filme o conjunto de filmes que promueven activamente determinados mensajes, en una amplia variedad de formas (el documental, el noticiero, el filme de ficción-entretenimiento, la publicidad, el cartel, etcétera), y que se producen en la creencia de que promoverán una actitud, una toma de posición, en los espectadores, respecto a una situación, con el resultado

¹⁰ Independientemente de la amplia bibliografía existente sobre la propaganda, véanse Edmundo González Llaca, *Teoría y práctica de la propaganda*, México, Grijalbo (Tratados y Manuales Grijalbo), 1981; y Norberto Corella Torres, *Propaganda nazi*, México, UAM, 2007.

final de moverlos a una acción.¹¹ Así, con aquella producción filmica contra México (como contra los latinos, los alemanes, los japoneses, etcétera), los propagandistas del cine estadounidense buscaron apuntalamiento, entre los espectadores de cine, entre la sociedad, para sus posturas intervencionistas contra México.¹²

FLASH BACK: ANTECEDENTES DEL ANTIMEXICANISMO FÍLMICO ESTADOUNIDENSE EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

Cuando inició la Revolución Mexicana, fueron pocos los sectores que dentro de la sociedad estadounidense comprendieron las razones del levantamiento armado contra la dictadura porfirista, y más pocos los sectores que se dispusieron no sólo a entender y aceptar como válidas las razones, sino a apoyar ideológica o materialmente aquella contienda mexicana contra la opresión. En lo general, sobre todo en la prensa o el cine, prevaleció un ánimo denostador, condenatorio y simplista respecto a la explicación de la Revolución Mexicana y sus causas.¹³

Por una parte, prevalecía un sentimiento antimexicano de carácter histórico, gestado a partir de la guerra de independencia de Texas (1836) y la guerra de Estados Unidos contra México entre 1846-1848, llevada a cabo con

¹¹ En adición a la multitud de definiciones que puedan existir respecto a la propaganda específicamente cinematográfica, son útiles y funcionales las existentes en los trabajos de un especialista en la materia, independientemente de que suela centrarse en la propaganda filmica nazi: David Welch: *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford, Oxford University Press, 1985; y *The Third Reich, Politics and Propaganda*, Nueva York, Routledge, 2010.

¹² Lamentablemente la mayoría de los filmes estadounidenses y propagandísticos del periodo aquí estudiado ya no existen, o existen en fragmentos, o en acervos de muy difícil acceso. Los que están disponibles han sido consultados y se han referido con mayor amplitud que los meramente referidos por su título en las filmografías. Éstas, por lo demás, tienen la finalidad de dotar al espectador de conocimiento en la materia, pues no existen elaboradas e integradas por ningún autor previo como se les ha puesto en este artículo, en aras de sistematicidad en el asunto.

¹³ Cuando hablamos del cine y la prensa, de manera genérica implicamos la diversidad de géneros fílmicos y, en consecuencia, aludimos de modo implícito a los diversos géneros periodísticos (noticia, crónica, reportaje, editorial, artículo de opinión o de fondo, y la caricatura, como un género más). El lector interesado en la caricatura en particular puede recurrir a un importante trabajo, Juan Manuel Aurrecochea, con la colaboración de Jacinto Barrera, Mark Conlund y Mauricio Tenorio, *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, México, Landucci/Museo de Arte Carrillo Gil/INBA/Conaculta, 2012.

el abierto propósito de despojar a México de la zona norte de su territorio.¹⁴ Los mexicanos que se habían quedado dentro del territorio antes mexicano, y luego estadounidense, o bien los que migraron cuando el despojo se consumó, fueron vistos siempre como potenciales “rebeldes” ante el nuevo estado de cosas. De ahí el surgimiento de leyes y normatividades de carácter antimexicano, como la *Greaser Act*,¹⁵ de Sacramento, California en 1850, o la *Greaser Act* de 1855 en el mismo estado.¹⁶ Después, en el cine de los primeros años del siglo XX, se manifestaría la forma en que los colonos blancos de los territorios antiguamente mexicanos habían logrado fraguar la leyenda de su “heroísmo” para conquistar y defender “su derecho” en sus conquistas.

Al respecto serían ilustrativos filmes como *The Immortal Alamo* (William F. Haddock, 1911), producción estadounidense para una firma francesa acerca del supuesto asedio del fuerte de El Álamo, Texas, en 1836, por las “salvajes” tropas mexicanas de Antonio López de Santa Anna.¹⁷ Sobre el mismo episodio histórico versarían *The Fall of the Alamo* (Harold Mathews, 1913) y *The Martyrs of the Alamo* (de William Christy Cabanne, producida por David W. Griffith, 1915). Este último filme, también conocido como *The Birth of Texas (El nacimiento de Texas)*, es definido como “una intrigante rareza cinematográfica [...] la historia de la valiente postura estadounidense contra la opresión y la tiranía [...] una película que, como *El nacimiento de una nación*, abreva en el odio racial y enmarca la historia de El Álamo como una lucha entre antagonistas con un color de piel diferente”.¹⁸

En segundo lugar, la existencia real de rebeldes y “justicieros”, como el célebre Joaquín Murrieta, “el Robin Hood mexicano”, o su sobrino Procopio Murrieta, y sus respectivas pandillas de bandidos y actos delincuenciales,

¹⁴ Entre la bibliografía existente sobre la injusticia y lo inmoral de aquella guerra véase el capítulo 8 de Howard Zinn, *A People's History of the United States*, Longman, Londres, 1980, pp. 147-166.

¹⁵ La peyorativa denominación de *greaser* para los mexicanos se originó por los trabajadores que fungían como engrasadores de las ruedas de las carretas de los colonos estadounidenses.

¹⁶ Respecto a estas normatividades véanse Carlos Larralde, *Mexican-American: Movements and Leaders*, Loa Alamitos, California, Hwong Publishing Co., 1976, p. 222; y Tomás Almaguer, *Racial Faultlines: The Historical Origins of White Supremacy in California*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 57 y 228.

¹⁷ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero, vol. 2, 1906-1940 Filmografía*, México, Era/CIECC/Universidad de Guadalajara, 1987, p. 21.

¹⁸ Este filme existe, editado en DVD: Edición especial, *The Martyrs of the Alamo* (W.Christy Cabanne, 1915), Delta Entertainment Co., Los Ángeles, 2004.

habían dado lugar a una aparente confirmación de la hipótesis: los mexicanos eran una amenaza para los blancos, cuya migración masiva desde Europa los había convertido en mayoría.¹⁹

De ahí entonces que fuera necesario “castigar” a los mexicanos “amenazantes”, “peligrosos”, bajo cargos de “vagancia”, y que incluso fuera posible lincharlos, todo con la finalidad, en la mayoría de los casos, de despojarlos de sus propiedades o desplazarlos de los territorios que ahora serían patrimonio de los blancos, y siempre con base en aquellas leyes y normatividades a las que más tarde quedaron asociados no únicamente los mexicanos, sino en general todos los habitantes de sangre hispánica o indígena, hasta que se llegó en el siglo XX al prejuicio contra “lo latino” en general.

Para inicios del siglo XX el cine estadounidense ya había tejido una leyenda fílmica sobre la “conquista” de California por los blancos, con cintas que comprenderían desde *In Old California* (David W. Griffith, 1910), pasando por *The California Revolution of 1846* (Kalem, 1911), un “western sobre un intento inicial de trece colonos norteamericanos por separar a California de México”, o *In the Days of 49* (David Wark Griffith, 1911), “un western en la California de la fiebre del oro”, y llegarían hasta *The Vigilantes* (Henry Kabierske, 1918), cuya acción iniciaba en 1848, con personajes pioneros en los primeros tiempos de la colonización estadounidenses en California.²⁰ Entre estas coordenadas se ubican también filmes como *When California Was Won* (Kalem, 1911), *In the Days of Gold* (Hobart Bosworth, 1911), *Days of 49* (Kalem, 1912), *Memories of '49* (Solax, 1912), *The El Dorado Lode* (Edison, 1912), *Days of 49* (Thomas Harper Ince, 1913), *Old California* (Robert Thorny, 1914), *When California Was Wild* (William Robert Daly, 1915) y *The Argonauts of California 1849* (Henry Kabierske, 1916).

Por otra parte, en el terreno de la cultura escrita, tanto la política como la literatura y el periodismo habían originado obras confirmatorias de un aserto existente entre las élites estadounidenses: México era un país irredimible, como no fuera mediante una invasión estadounidense, para salvarlo de su condición de país incivilizado, desordenado irrespetuoso de las leyes y proclive al caos y la corrupción entre sus clases políticas y aristocráticas. Resonaban detrás

¹⁹ Joaquín Murrieta sería referido también como *El Robin Hood de El Dorado*, en el filme del mismo título (*The Robin Hood of El Dorado*, de William Wellman, 1936), estrenado en México en septiembre de ese año. Como puede verse, Francisco Villa no fue el primer “Robin Hood mexicano”.

²⁰ A partir de este punto, y en los casos en que no se conoce el nombre del director del filme, se incluye entre paréntesis únicamente el nombre de la empresa productora, en una palabra generalmente.

de todos aquellos argumentos, las teorías previas que a toda costa buscaban justificar el anexionismo y la agresividad estadounidenses con sus vecinos, a costa de los cuales buscaba expandir su extensión territorial. James Monroe, primero como diplomático, había negociado la compra de Louisiana (1803). Luego, como quinto presidente de Estados Unidos, negoció con Gran Bretaña respecto a Oregón (1818) y a continuación obtuvo de España la cesión de Florida (1819) hasta que, finalmente, en 1823, expuso la famosa “Doctrina Monroe”, utilizada en aquel momento para disuadir a España y las demás potencias europeas en sus intentos de reconquistar territorios en América Latina, o bien de invadirlos con fines de colonización.²¹

Por otra parte, en 1845 por primera vez, para argumentar sobre la anexión de Texas a Estados Unidos, John L. Sullivan había referido la expresión sobre el “destino manifiesto” de Estados Unidos, que implicaba su derecho, por providencia divina, para controlar la totalidad de la porción norte del continente americano.²² Así, en pleno escenario de la guerra de 1846-1848 contra México el *New York Herald* publicó, hacia 1847, lo siguiente: “La nación universal Yankee puede regenerar y reivindicar al pueblo de México en unos pocos años, y creemos que *es parte de nuestro destino civilizar a ese hermoso país*”.²³ Las teorías de Monroe y O’Sullivan parecían ser funcionales y se les usó contra México. Aquello que se había publicado sobre México a mediados del siglo XIX prácticamente no había variado hacia el principio del siglo XX. En 1907 William J. Bryan, a la sazón secretario de Estado del gobierno estadounidense, afirmaba que “antes de 20 años los Estados Unidos se habrán tragado a México. La absorción de ese país por el nuestro es necesaria e inevitable, por razones tanto económicas como políticas”. En sus planteamientos a favor del expansionismo e imperialismo estadounidenses Bryan agregaba que “basta una ojeada al mapa de la América del Norte para comprender que México forma geográficamente y por otros conceptos un todo con los Estados Unidos”.²⁴

²¹ Textualmente el planteamiento de Monroe en 1823 sostenía que “los continentes americanos, por las condiciones de independencia y libertad que han asumido y mantenido, no pueden ser considerados como susceptibles de futura colonización por ningún poder europeo”. Véase Howard Zinn, *A People’s History of the United States*, *op. cit.*, p. 290.

²² John O’Sullivan empleó primero su argumento en “Annexation”, *United States Magazine and Democratic Review*, 17, núm. 1, julio-agosto 1845, pp. 5-10. Lo empleó por segunda ocasión en “The True Title”, editorial en *Morning News*, Nueva York, 27 de diciembre de 1845. Ninguna de múltiples fuentes que citan esta segunda referencia, y que sería demasiado prolijo enlistar aquí, contiene la página exacta de aquel diario de 1845.

²³ Howard Zinn, *A People’s History of the United States*, *op. cit.* pp. 152-153 (cursivas mías).

²⁴ William J. Bryan, secretario de Estado del gobierno estadounidense, documento publicado en *The Times*, y reproducido en México por *Churubusco*, 21 de mayo de 1914. Referidas ambas

Cuando la Revolución Mexicana estalló, quedó clara la perspectiva que sobre el que era un movimiento social legítimo se tenía entre la plutocracia, la clase política y empresarial estadounidenses, que encontraban simplemente injustificable e inentendible la Revolución Mexicana, ocurrida según todos ellos y su visión:

[en un país en el que] A Porfirio Díaz se le ha llamado dictador. Algo fuerte es el término; *si bien el gobierno de México, modelado muy de cerca por el nuestro, está centralizado hasta tal grado que el presidente ejerce en realidad un poder sin límites [...]* El presente periodo presidencial expirará el 30 de noviembre de 1910 y hay motivos para creer que [Díaz] continuará en el sillón presidencial hasta su muerte [...] *Díaz se ha rodeado de cierto número de hombres capaces y patriotas que al dejar él las riendas del poder podrán quizá asumir o mantener la dirección eficiente de la cosa pública.* Es de desear que así puedan hacerlo, y que el gobierno de la República continúe sin ningún tropiezo y pacíficamente, sin tentativas para derribarlo. Por desgracia *el temperamento latino es decididamente muy variable en lo que a la política se refiere,* y sobran motivos para creer que las ambiciones encontradas de los aspirantes rivales a la presidencia precipitarán un conflicto. Dadas las circunstancias, *los disturbios políticos en México, que amenazan con una revolución, no dejarían de producir la intervención de los Estados Unidos, aunque sólo fuese para proteger nuestros vastos intereses en aquel país.*²⁵

En virtud de aquellas perspectivas, durante la etapa más aguda de la Revolución, que coincidió con el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, tanto la prensa como la literatura estadounidense seguían no solamente reproduciendo aquella perspectiva distorsionada sobre México y los mexicanos, sino que la exacerbaban con sus discursos sostenidos contra México y su revolución. Por lo tanto, hacia 1914, momento cúspide de la Revolución Mexicana durante el huertismo, la intervención estadounidense y el enfrentamiento de todos los revolucionarios contra el dictador, y a la

fuentes en Mario Gil (pseudónimo de Carlos Manuel Velasco Gil), *Nuestros buenos vecinos*, México, Editorial Azteca, 1957. Citadas las tres fuentes, sin mayores referencias, por Isidro Fabela, *Historia diplomática de la Revolución Mexicana*, tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México (INEHRM, Colección: Revolución. Obras fundamentales), México, 1985, pp. 350-353. Aquí mismo explico que Isidro Fabela los cita en su libro pero sin dar el número de páginas de las fuentes que consulta. Sin embargo, anoto las páginas en la que Fabela los cita en su obra.

²⁵ *Ibid.*, p. 352 (cursivas mías).

vez el año del inicio de la Primera Guerra Mundial, la prensa estadounidense proclamaba que “México debe ser territorio de los Estados Unidos; y sus habitantes, ciudadanos norteamericanos”.

Agregaba aquella nota, publicada en el contexto de la ocupación militar estadounidense de Veracruz, que Estados Unidos debería disponerse a “la guerra que ha de purgar a México de sus podridos sistemas de gobierno y de sus grandes *turbas de bandidos faltos de todo respeto a la ley*”. Se hablaba con desdén de la población mexicana como “una raza que en su mayor parte está compuesta de mestizos, de indios y aventureros españoles”. Se concluía que “acabaremos la conquista prontamente, y entonces haremos por México lo que hemos hecho por Cuba, por Puerto Rico y Filipinas: salvar a ese pueblo de sí mismo”.²⁶

Desde la perspectiva de un teórico del poscolonialismo como Homi Bhabha, el discurso hegemónico construye la *otredad* de una manera ambivalente, pues aunque el sujeto dominante trata de construir al otro de una manera radicalmente diferente de sí mismo, de todos modos tiene que adjudicarle o reconocerle al “otro” algún elemento de su propia identidad, de manera que se pueda justificar el control que ejerce o aspira a ejercer sobre ese o esos “otros”.²⁷ Así se explicaría que los estadounidenses expansionistas e imperialistas, pese a ver a los mexicanos como “diferentes”, inferiores, casi irredimibles, de todos modos los consideraran susceptibles de ser redimidos mediante una invasión estadounidense que los enseñara a vivir con orden, de manera “civilizada”.²⁸

Por lo pronto, en el cine se tejió el mito de la frontera como el sitio donde terminaba “la civilización” estadounidense y donde iniciaba “la barbarie” de México. Se difundió el mito de la frontera “salvaje” en una filmografía que comprende desde filmes como *On the Mexican Border* (Siegmond Lubin, 1910)²⁹ hasta *Ammunition Smuggling on the Mexican Border: Incidents of the*

²⁶ Publicado en el diario *Mining & Engineering World*, Chicago, 25 de abril de 1914. Reproducido en la publicación mexicana *Churubusco*, 19 de mayo de 1914. Citado en *ibid.*, pp. 347-349.

²⁷ Véase Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 2004. En particular el capítulo 4, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” (“Sobre el mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial”), pp. 121-131.

²⁸ De ahí la perspectiva de Tomás Almaguer, en la parte I titulada “Racial Ambiguities, Class Realities, and ‘Half Civilized’ Mexicans in anglo California”. La idea de mexicanos “medio civilizados” no los anulaba del todo frente a los blancos, que querían “civilizarlos”. Véase Tomás Almaguer, *Racial Faultlines: The Historical Origins...*, *op. cit.*, pp. 45-106.

²⁹ Fue publicitada como “la emocionante historia de un constructor de ferrocarriles en la frontera, la joven que ama y un mexicano traicionero”. Reproducida en *The Nickelodeon*, vol. IV, núm. 11, 1 de diciembre de 1910, p. 300.

Mexican Revolution (1914).³⁰ Entre estas coordinadas existieron títulos como *On the Border Line* (Vitagraph, 1910), *Across the Border* (Pilot, 1913), *A Story of the Mexican Border* (Frontier, 1913), *On the Border* (Allan Dwan, 1913), *Along The Border* (Tom Martin/Tom Mix, 1916). En relación con la frontera, y sucesos de la Revolución Mexicana, surgieron también películas como *Across the Mexican Border* (Powers, 1911), *Across the Mexican Line* (Solax, 1911), *Across the Border* (Pilot, 1913), *Across The Border* (Warner, 1914), y *Cross the Mexican Line* (Wallace Reid, 1914).

Cuando el ataque de Francisco Villa a la población estadounidense de Columbus “confirmó” el salvajismo y la imposibilidad de confiar en los mexicanos, surgirían filmes como *Across the Mexican Border* (Mexican Film Co., 1916) que, de acuerdo con la publicidad, mostraba a un Coronel Dodd al frente del ejército estadounidense, que perseguía a Pancho Villa, “Carranza y González [...] y a refugiados cruzando el río Grande”.³¹ El mismo asunto se refirió en *Villa Dead or Alive* (Eagle Film, 1916), un documental sobre el asalto villista a Columbus y la persecución estadounidense contra él, incluso dentro de México, y también se trató el tema en *The Eagles Wing* (Robert Z. Leonard, 1916).³²

Barbarous Mexico (America’s Feature Film Co., 1912); *Mexican Insurrection Pictures / Madero Murdered / Trip From Veracruz to Mexico City* (de Frank S. Dart, 1913); *Mexican War Pictures* (1913); *Uncle Sam in Mexico* (Belmar Historical Film Feature, 1914, “drama naval y military sobre el modo ‘drástico’ en que ‘el tío Sam’ maneja a sus marines en Veracruz”); *War With Huerta* (Mullin & Fischer, 1914); *The Battle of Veracruz* (Sawyer, 1914) fueron documentales de tipo alarmista, “preventivos” y en el mismo tono se produjo *The Eagles*

³⁰ *Treasures 5. The West*, colección en DVD de cortos que comprenden desde 1898 a 1938, editado por el National Film Preservation Found, Estados Unidos, 2011, 41 min. Dentro de la colección está también el filme *Mexican Filibusterers* (de Kenean Buel, 1911), cuya duración es de 16 minutos.

³¹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, op. cit., p. 65.

³² Villa no sería, por cierto, el único héroe mexicano retratado en el cine estadounidense, en el mudo y en el sonoro, con *Viva Villa!* (Jack Conway y Howard Hawks, 1934). A él hay que sumar también al “Robin Hood de El Dorado”, *Joaquín Murrieta* (Gregory La Cava, 1927), *Joaquín Murrieta* (William Wellman, 1935) y *Joaquín Murrieta* (Fred M. Wilcox, 1938), cortometraje de la serie *Historical Mystery* en el que al igual que con Villa había ambigüedad en la referencia al héroe/villano. Con el tiempo se sumarían otras referencias a héroes mexicanos (Benito Juárez y Emiliano Zapata) en el cine estadounidense, como lo analiza Paul J. Vanderwood, “La imagen de los héroes mexicanos en las películas americanas”, en Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coords.), *Encuentros y desencuentros en el cine*, México, Filmoteca UNAM/Imcine/CISAN-UNAM, 1996, pp. 59-82.

Wing (Robert Z. Leonard, 1916), “melodrama patriótico estadounidense sobre la fabricación industrial de armas”, en el que además también se mostraban escenas del asalto de Francisco Villa a Columbus.³³

Desde luego menudearon los melodramas de ficción con referencias a la Revolución Mexicana y bandidos mexicanos como falsos revolucionarios. Uno de los ejemplos más notorios fue *Liberty, Daughter of the USA* (Jaques Jaccard y Henry McRae, 1916), serial de 20 episodios en el que una joven heredera estadounidense era raptada por un villano mexicano, que con el rescate a obtener por la chica buscaba financiar una revolución contra el gobierno.³⁴ Junto a aquellos filmes pueden citarse otros, como *The Mexican Joan of Arc* (Kenean Buel, 1911) y *Following the Flag in Mexico* (o *Following Villa in Mexico*, también documental sobre la expedición punitiva en México, 1916).³⁵ En aquel contexto quizá fueron significativos también *The Heart of Mexico* (1918), *México Today* (2 partes, 1918), y sobre todo el cortometraje *What is a Mexican? (¿Qué es un mexicano?, 1919)*, producidos todos por la entidad estadounidense denominada Educational Films Corporation of America, que así trataba de responder a los enigmas que México y los mexicanos planteaban para el imaginario estadounidense.³⁶

Las aseveraciones estereotipadas contra México y los mexicanos, proclamadas en 1914, no serían muy distintas de las producidas en 1919 (si tomamos como referentes los años de inicio y el del final real de la Primera Guerra Mundial, mediante el tratado de Versalles). En aquel año el libro *The War*

³³ Desde luego hubo también mofas sobre México y la revolución, como *The Mexican Problem* (de Bud Fisher, 1913), animación de la que no se sabe mucho, o *The Battle of Chili con Carne* (*La batalla de chili con carne*, de Louis W. Chaudet, donde un general Enchilada peleaba contra un general Carramba, en alusión a Venustiano Carranza, y sus “constitucionalistas ineptos”). Por otra parte, en *The Patriot* (William S. Hart, 1916), aparecía un personaje de bandido mexicano llamado Pancho Zapilla (por una aparente fusión de referencias burlonas y descalificadoras a Pancho Villa y Emiliano Zapata).

³⁴ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, *op. cit.*, p. 64.

³⁵ Véase Raúl Miranda, “La mirada de los otros: el cine extranjero de la Revolución Mexicana”, en Pablo Ortiz Monasterio (coord.), *Cine y revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Imcine/Cineteca Nacional/Fundación Televisa/Fundación Carmen Toscano/Filmoteca UNAM/Gobierno de Zacatecas, 2010, pp. 183-184.

³⁶ Otros títulos producidos en el futuro inmediato por aquella entidad serían *Mexico's Floating Gardens*, *Necaxa*, *the Power House of Mexico* (documental sobre la electricidad en el país), *Picturesque Industries of Mexico*, *A Mexican Venice*, los cuatro de 1918, y *Typical Mexican Aspects* (de George D. Wright, 1919), seguramente explicables cuando a partir de las censuras mexicanas, detonadoras de la ley fílmica carrancista en 1919, las entidades públicas estadounidenses se vieron forzadas a una mirada menos sesgada que la del otro cine, el comercial que se producía por el incipiente aparato de Hollywood.

With Mexico (La guerra con México), de Justin Harvey Smith, y quien con aquel texto sería doble ganador (del Premio Pulitzer de 1920 y del premio Loubat en 1923), reconfirmó toda la cauda de prejuicios contra México y los mexicanos, que existían en el imaginario popular estadounidense, en gran medida profusamente difundidos, reciclados y reiterados por las industrias de medios (la prensa y el cine en aquel periodo). Era la respuesta a los reclamos de los sectores empresariales y políticos intervencionistas y expansionistas, que por su control de los medios (de)formaban la opinión pública con su opinión político-empresarial publicada.

Ramón Eduardo Ruiz explicaría sobre la “magna” obra de Smith que aunque inicia advirtiendo que para su lectura “debemos cuidarnos de prejuicios”, Smith no tiene reparo alguno en desatar una serie de diatribas contra México que son, precisamente, prejuicios simple y llanamente. Establecía Smith en su libro que las “autoridades mexicanas eran generalmente indisciplinadas, a menudo injustas o tramposas, y en muchas ocasiones totalmente deshonestas en sus tratos con los extranjeros”.³⁷

Aquella percepción ilustra el desarrollo de los prejuicios contra México y los mexicanos, y conduce a la forma en que acabarían por ser a final de cuentas prejuicios estadounidenses contra lo hispano-latino en general. Todas las percepciones distorsionadas sobre *el otro*, México y los mexicanos, que se habían utilizado para fundamentar la expansión territorial estadounidense en el siglo XIX, y que en general no fueron privativas del mundo de la cultura popular, ni únicamente de medios como la prensa o el cine, terminaron aplicándose por extensión hacia todas las repúblicas latinoamericanas y a sus habitantes, encuadrados en el concepto de “los latinos”.

EL PROBLEMA DE LA OTREDAD: LOS WASP Y “LOS OTROS” (LOS MEXICANOS Y “LOS LATINOS”)

¿Qué había ocurrido en la psique de una parte significativa, en número y en poder de impacto, de la sociedad estadounidense? Por una parte, se había incursionado, en la producción cultural escrita (literatura y periodismo fundamentalmente) y en la cultura popular del mundo rural estadounidense en los nuevos territorios conquistados mediante la guerra contra México, en la “construcción” ideológica de los mexicanos (después toda la población

³⁷ Ramón Eduardo Ruiz, “La guerra con México: tres etapas en el pensamiento norteamericano”, *Revista de la Universidad de México*, México, UNAM, vol. XXXI, núms. 4-5, diciembre de 1976/enero de 1977, p. 13-14 (cursivas mías).

india, más la de ascendencia hispánica, y finalmente todos los de ascendencia latina), como “los otros”.

Mediante un discurso que enfatizaba las diferencias entre la población mexicana y luego la “latina”, en general, en relación con la población blanca, anglosajona, se habían establecido como irreconciliables las diferencias entre esa población mestiza (con ascendencia hispano-indígena), o una población española o indígena a secas, católica, de piel oscura o trigueña, etcétera, y una población denominada después como WASP (white, anglosaxon and protestant), es decir, la población blanca de ascendencia anglosajona y mayoritariamente protestante. Evidentemente los constructores de la imagen se colocaron en una posición de “superioridad”, racial y moral, respecto de “los otros” sujetos, los mexicanos, luego todos los latinos, como inferiores racial y moralmente.

Durante el proceso de la mayor oleada migratoria del mundo hacia Estados Unidos, entre 1870 y 1920, la sociedad estadounidense tiene ya casi un cuarto de siglo de gestar animadversión contra “los otros” (los mexicanos derrotados y despojados en la guerra de 1846-1848, después de los indios nativos americanos). Pero además, entre todos los miles de migrantes que llegan diariamente con la gran migración europea a América llegan irlandeses, alemanes, escandinavos europeos del este, judíos de diferentes países, y desde luego “los latinos”, entre ellos franceses, españoles y principalmente los italianos. Al final, en el extremo de la escala de los migrantes, y de “los otros”, quedan los indios, los mexicanos, todos los orientales de raza amarilla (chinos principalmente), y los negros que habían sido importados para servir como esclavos en las plantaciones sureñas, hasta antes de la guerra civil que los liberó.³⁸

Una gran parte de la sociedad estadounidense, con base en la cultura y mitología popular, pero también conducida por las figuras de “autoridad” moral o intelectual (como los escritores y periodistas), política (funcionarios y diplomáticos) o empresarial (con su poder mediático), arribó a algunas “certezas”: los blancos, anglosajones o europeos de cualquier característica, y protestantes de preferencia, aunque con los católicos y judíos como posibilidad de integración, son un bloque. El otro grupo son “todos los demás”, los indios, los negros, “los amarillos” y junto con ellos, en cierto momentos (como la Primera Guerra Mundial), los europeos de ascendencia románico-latina,

³⁸ El apartado “Neutralizing the Presence of Blacks in Anglo California”, del capítulo 1 de Tomás Almaguer, es ilustrativo de la perspectiva de los californianos blancos contra los negros. *Racial Faultlines: The Historical Origins of White Supremacy in California*, *op. cit.*, pp. 38 y ss.

católica, y los mestizajes a que éstos dieron lugar en su mezcla racial con las poblaciones indoamericanas.

Pese a lo abigarrado del esquema, prevalece una certeza final. El mundo queda dividido, para los estadounidenses en posiciones de poder y control, en el mundo de “los blancos” y el mundo de “los no blancos”, “los otros”.³⁹ La expresión de estas ideas en el cine se daría desde la etapa muda, con películas como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, de D.W. Griffith, 1914), *The Aryan* (William S. Hart, 1915) y la ya referida *The Martyrs of The Alamo*, entre otros filmes.

Este problema, el de “la otredad”, ampliamente referido y debatido en la filosofía, la fenomenología, el psicoanálisis, las teorías del poscolonialismo, etcétera, tiene implicaciones que van de la mera percepción a la complejidad de las relaciones humanas. El “otro” es uno de los polos de la relación entre dos sujetos, donde uno de ellos (generalmente el polo dominante en una relación desequilibrada) define al otro como un *no yo*, como “el diferente”, como “el otro”. El problema emerge de manera aguda cuando “el otro” es visto como amenaza, como fuente de peligros para la libertad, la autonomía, la felicidad, etcétera, del *yo*, del sujeto que ve al “otro”, al *no yo*, como un escollo en su desarrollo y en su camino al mundo ideal. Debatido en términos pesimistas a veces, y optimistas también en algunos momentos, el problema de la otredad ha dado lugar a diversas posturas. Para Jean Paul Sartre, en algún momento de su trayectoria intelectual, la relación de un sujeto con “el otro” tiende a ser casi siempre conflictiva y antagónica, en tanto se basa en una dialéctica en la cual las opciones posibles y únicas en la relación son ser dominador o ser dominado.⁴⁰

En su sentido más negativo, el conflicto con la “otredad” da lugar a una relación degradada entre el sujeto que no ve al otro como un *alter ego*, como otro yo, sino como un *no yo*, como “el otro”, tan diferente y amenazante, que encuentra abiertas así las puertas para una conducta antiética, abusiva y hasta criminal contra ese “otro”, frente al cual no hay ninguna responsabilidad ética, porque no es un igual, y en consecuencia es susceptible de que se le falte al respeto, a su integridad, a sus derechos y en última instancia se le percibe

³⁹ Véase al respecto el capítulo 2 de Almaguer, titulado “The True Meaning of the Word White”. *Ibid.*, pp. 45 y ss.

⁴⁰ Puede verse al respecto Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, Leo Elders (ed.), trad. Germán Novas Peleteiro, Madrid, Magisterio español, 1987. La perspectiva es un tanto pesimista, pero hay que tener en cuenta que Sartre escribió esta obra en 1943, en pleno momento de conflictiva de la “otredad”, la del nazismo contra los judíos, por ejemplo, y en pleno momento de confrontación mundial.

como aniquilable, eliminable, como sugerían las leyes contra los *greasers*, que facultaban lincharlos en caso de que se les considerara como “amenaza” para la seguridad, necesidades y privilegios de los blancos.

Los indios y los mexicanos ya estaban ahí, tenían una identidad, ligada a su territorio, en el que habían desarrollado su cultura, cuando los colonos europeos se afincaron en sus territorios y buscaron dotarse también una identidad, como los nuevos dueños, los amos. Prevalció entonces la que Alexandre Kojève denominó la “dialéctica del deseo”, desde luego una dialéctica de conflicto (de la que hablaba Sartre) en la cual el sujeto se esfuerza por obtener algo (por ejemplo el territorio y su dominio) que es posesión de “el otro”.⁴¹ Solamente mediante el recurso de no ver al otro como un igual, de verlo como un *no yo*, se puede lograr la concreción del deseo del sujeto, el que mira al otro como “diferente”, y justifica así su actuar frente a ese otro (por ejemplo con el despojo, el desplazamiento o la aniquilación).⁴²

En última instancia, el discurso de la superioridad *asumida* como propia, y la inferioridad *atribuida* al otro se torna funcional en términos identitarios. Es “la mirada circular”, que va del sujeto que se asume como superior, y llega hacia el otro, visto como inferior, para volver al sujeto que mira, cerrando el círculo de la certeza, de la autoafirmación. El sujeto que mira se asume como superior y no tiene cortapisa alguna para atentar contra los derechos del otro, porque no lo percibe, no lo reconoce o no lo acepta, de modo inconsciente, pero a veces también de manera consciente e intencional, como su igual.⁴³

A partir de esta situación el dominante en la relación queda en la posibilidad de *construir al otro*, de acuerdo con todos los elementos que su imaginario, su fantasía, su paranoia, etcétera, le puedan facilitar para el proceso. En la medida en que el sujeto que mira y construye al otro posea un control sobre los medios de comunicación, genera una dinámica de producción cultural textual-discursiva sobre “el otro”, en la que lo define y lo representa no por lo que realmente es, sino por lo que el sujeto que construye

⁴¹ Alexandre Kojève, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, trad. Juan José Sebreli, Buenos Aires, Leviatán, 2006.

⁴² El capítulo 1 titulado “We Desire Only a White Population in California”, en Tomás Almaguer, es ilustrativo de la estrategia de ocupación, y desplazamiento, despojo o aniquilación de “los otros”. *Racial Faultlines: The Historical Origins of White Supremacy in California*, op. cit., pp. 17-41.

⁴³ Ejemplo de la aplicación de estos planteamientos es el importante texto de Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano sobre la Revolución Mexicana 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991. La versión en inglés de este libro es Margarita de Orellana, *Filming Pancho Villa. How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*, prolog. Kevin Brownlow, pref. Friedrich Katz, trad. John King, Nueva York, Verso, 2009.

y representa considera que “el otro” es.⁴⁴ El colonizador construye a los individuos y sociedades colonizados, los otros, y en algún momento, cuando el proceso de colonización literal (territorial) se convierte en un proceso de producción discursiva sobre “el otro”, se transforma en colonización cultural, mediante la producción textual y de diversos productos que enfatizan “la diferencia”, discurso hegemónico que interpreta, construye, genera, recicla, reinterpreta, etcétera, la “otredad”, en función de intereses determinados de manera coyuntural, a lo largo del tiempo y en función de circunstancias siempre cambiantes.

Es el proceso que en lengua inglesa Gayatri Spivak denominó *othering*, como el proceso mediante el cual un sujeto o un imperio (conquistador, colonizador, dominador, etcétera) logra definirse a sí mismo por contraste con aquellos a los que coloniza, margina o excluye. Esto deviene en el gran triunfo, el gran negocio de “crear al enemigo”, permanentemente, con la finalidad de que el dominador, o el imperio, logre definirse a sí mismo, y a “sus derechos”, “sus facultades”, etcétera, siempre por contraste con sus “otros” geográficos y raciales, a los que tiene que aniquilar o someter, para su supervivencia, o frente a los cuales considera que tiene que prevenirse o protegerse.⁴⁵

LA VENTA DEL “OTRO” AMENAZANTE. MÉXICO Y “EL LATINO” FÍLMICO EN ESTADOS UNIDOS DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Si desde mediados del siglo XIX en adelante no únicamente el periodismo, la normatividad y las leyes, sino también la literatura, contribuyeron a consolidar aquel estereotipo, fue inevitable que la llegada del cine hiciera posible la recuperación para la pantalla del estereotipo del *greaser*, primero, y de “los latinos” después. El mito del mexicano villano comenzó a construirse en el nuevo medio entre 1906 y 1908, con el filme *The Greaser's Gauntlet*

⁴⁴ Ilustrativo de todas estas discusiones, con base en la teoría poscolonial, Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen y Diana Loxley (eds.), *Europe and its Others*, 2 vols., Colchester, University of Essex Press, 1985. Particularmente interesante, para los fines de este artículo, puede ser el texto de Helen Carr (“Woman / Indian: ‘The American’ and his others”), en el volumen 2, pp. 46-60.

⁴⁵ La literatura de esta autora, con enfoque en la teoría poscolonial, incluye una gran variedad de textos ilustrativos de sus planteamientos. Desde *The Postcolonial Critic* (Londres, Routledge, 1990), pasando por *In Other Worlds. Essays on Cultural Politics* (Nueva York, Routledge, 1998), y *¿Pueden hablar los subalternos?* (Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2009), hasta llegar a *Crítica de la razón poscolonial* (Madrid, Akal, 2010).

(normalmente conocida como *El desafío del mexicano*, o *El guante del mexicano*, de David W. Griffith, 1908).⁴⁶

Para entonces había ocurrido ya la guerra hispano-estadounidense por la independencia de Cuba, en 1898, y William Randolph Hearst, el magnate de los medios en Estados Unidos, había ensayado con ella la primera producción fílmica de corte propagandístico contra un país, España, y una de las primeras miradas sobre algunos de sus “otros”, los españoles y los cubanos. A continuación estalló la Revolución Mexicana que, en conjunto con otras revueltas sociales en países centroamericanos y latinoamericanos, fueron afianzando la idea de que era todo “lo latino”, en general, lo amenazante para la “civilización blanca”. En el cine, tanto en el de ficción como en el documental, en general, las revoluciones latinoamericanas fueron vistas en las películas como revueltas injustificadas, como un relajamiento de bandidos irrespetuosos de sus leyes y sus gobiernos, que debían ser controladas y doblegadas, sobre todo si dichas revoluciones amenazan las vidas y los “intereses estadounidenses” en los diversos países en los que las revueltas ocurren.⁴⁷

Se trata en aquellos filmes de héroes estadounidenses que deben ir a poner orden en países latinos “desordenados”, donde derrotan las revoluciones, rescatan a los gobernadores o presidentes “ineptos”, asediados por “bandoleros” (los revolucionarios), se quedan con la casta “*beautiful señorita*”, criolla o de ascendencia blanca-hispánica (rompiendo así el corazón de la “picante” chica de cantina o burdel, de ascendencia más bien mestiza o indígena, que no los merece). Para mantener “el orden” aquellos “héroes” blancos incluso se quedan como jefes de las fuerzas armadas del país “rescatado” (que puede llamarse Anduras, Buenas Tierras, San Mañana, San Buenaventura, Caparaja, Paragonia, Paradiso, etcétera).

Hacia 1914 aquel estereotipo de “los latinos”, originado en los mexicanos, se ha fraguado lo suficiente, y entonces inicia la Primera Guerra Mundial, con lo cual la trama se vuelve muy compleja. Aurelio de los Reyes plantea que indudablemente “la Primera Guerra Mundial relegó los acontecimientos de la Revolución Mexicana a un segundo plano en el interés de la prensa norteamericana”.⁴⁸ Lo anterior puede ser cierto. Pero es un hecho que la Revolución fue vista desde Europa como un deseable crisol para la concreción de los anhelos europeos en América Latina. Vista la animadversión

⁴⁶ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, op. cit., p. 14.

⁴⁷ Véase Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano sobre la Revolución Mexicana 1911-1917*, op. cit., p. 178.

⁴⁸ Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de...*, op. cit., p. 68.

estadounidense contra la Revolución Mexicana, porque amenazaba sus vidas e intereses, tanto en México como en su territorio, las potencias europeas vieron en dicha confrontación la posibilidad de sacar a México de la órbita de influencia de Estados Unidos, mediante el desencadenamiento de un conflicto entre ambos países, que idealmente facilitaría colocar a México en la órbita de la influencia europea (británica, francesa, pero principalmente alemana), y con México como cabeza de playa contener también la influencia y poderío estadounidenses sobre el resto de América Latina.⁴⁹ Como resultado de la emergencia de una posible nueva amenaza para “la civilización estadounidense”, el prejuicio y el estereotipo contra los mexicanos y los latinos en general se vuelven bizarros, porque se combinan con el sentimiento antigermánico (que es antieuropeo por su amenaza a la “doctrina Monroe”) y antijaponés. La paranoia se exagera. Se trata ahora de que los estadounidenses tienen que combatir a los latinos que los amenazan en su territorio, es decir, dentro de Estados Unidos, en alianzas “siniestras” con alemanes y/o japoneses.⁵⁰

Entre las manifestaciones antecedentes de aquella paranoia bélica estuvieron filmes como *Sealed Orders* (de Wilbert Melville, 1913), *A Girl Spy in Mexico* (Lubin, 1913) y *The Mexican Spy* (de Wilbert Melville, 1913), cuya trama fílmica incluía a un espía mexicano (Luis Rivera, interpretado por Edwin Carewe), que era falso rico, espía y extorsionador.⁵¹ Aquel filme, uno de los primeros en hablar abiertamente de la amenaza de un personaje mexicano contra Estados Unidos, contribuyó al planteamiento descalificador y de paranoia contra la conflagración social en México.

Siguieron la serie filmes como *The Sealed Orders* (Lubin, 1914), cuya trama narraba que “ante la amenaza de *guerra entre los Estados Unidos y México*, el astuto Herrera, ministro de guerra mexicano, coloca espías en puntos clave del territorio estadounidense. Arturo Velarde y su hermana Elena son elegidos por el servicio secreto mexicano para ir a San Francisco, con el pretexto de un viaje en yate, a informarse de los movimientos de la flota (estadounidense) del Pacífico”.⁵² Después de *A Mexican Spy in America* (Henry McRae, 1914), en

⁴⁹ Caricaturas de la prensa estadounidense, una titulada “Mad Dog?”, otra “Involving the whole neighborhood”, son ilustrativas de aquella trama geopolítica y diplomática. Véase Juan Manuel Aurrecochea, *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, *op. cit.*, pp. 94-95, 121, 130-132.

⁵⁰ Aquel peligro se ilustró también en la caricatura periodística estadounidense. Una titulada “Los problemas nunca se presentan solos” muestra a un alemán y a una revolucionaria aliados para confrontar al Tío Sam. *Ibid.*, p. 184.

⁵¹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, *op. cit.*, p. 32.

⁵² *Moving Picture World*, 21 de enero de 1914, citado en *ibid.*, p. 45.

On the Verge of War (de Otis Turner, 1914), “intervienen en la trama un héroe estadounidense, un espía mexicano, buques de guerra, tropas mexicanas e intrigas diplomáticas”.⁵³ Después de filmes como *The Conspirators* (Marshall Farnum, 1914), los japoneses habían aparecido ya como amenazantes en títulos como *Diplomatic Flo* (Harry Solter, 1914), en donde actuaban asociados a latinos centroamericanos.

Desde títulos sensacionalistas como *A traitor to His country* (1914), o *La conspiración* (*The Conspiracy*, de Allan Dwan, 1914), que tenía al personaje latino de Juanita,⁵⁴ se pasó ya avanzada la guerra a filmes como *Patria* (Jaques Jaccard, Leopold Wharton y Theodore Wharton) y *Romance diplomático* (*Elusive Isabel*, de Stuart Paton), ambos rodados en 1916. *Patria* (serial de 15 episodios), producida por William Randolph Hearst (que había hecho prensa y cine de propaganda contra España y Cuba en 1898), planteaba la “heroica” historia de Patria Channing, una rica heredera de una fábrica de armamentos, quien con su novio Donald, agente secreto, destruía una intriga contra Estados Unidos, tramada por los ejércitos aliados de México y Japón.⁵⁵

Cuando menos tres de los capítulos de aquel serial aluden a la frontera de México como la fuente del peligro⁵⁶ y en el apoteósico final, el capítulo 10, las fuerzas japonesas, apoyadas por “la caballería mexicana”, logran invadir Estados Unidos, pero son derrotados por Patria y sus hombres. El personaje de *Patria* aparece con la bandera estadounidense, en aquel capítulo, titulado precisamente “Por la bandera”. Probablemente el antecedente de la paranoia de una alianza mexicano-japonesa haya estado en el filme *El peligro amarillo* (*The Yellow Peril / Neal of the Navy*, serie en episodios de William Bertram y W.H. Harvey, 1915), en la que también aparecía un personaje “latino”,

⁵³ *Moving Picture World*, 16 de mayo de 1914, citado en *ibid.*, p. 39.

⁵⁴ Lo interpretó la actriz Iva Shepard. Se estrenó en México el 22 de noviembre de 1917, casi tres años después de producida (1914), en el Salón Rojo. Véase María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1912-1919*, México, UNAM, 2009, p. 93. En lo sucesivo, todos los títulos, fechas y salas de estreno de los filmes, cuando se hayan exhibido en México, son las consignadas en esta fuente.

⁵⁵ Tanto con el cine de ficción, como con el documental, William Randolph Hearst, al igual que hiciera en el desarrollo de la guerra hispano-norteamericana por la independencia de Cuba, propició que “en todo momento la Hearst [Vitagraph News] abogara por una ‘necesaria’ intervención americana en México”. *Moving Picture World*, 1 y 8 de abril de 1916, p. 40 en ambos ejemplares, citado en Margarita de Orellana, *La mirada circular...*, *op. cit.*, pp. 113 y 135. *Patria* no se estrenaría en México sino hasta el 21 de marzo de 1918, en el cine Venecia.

⁵⁶ Los episodios 1 a 4 y el 10 existen en la Colección Cinematográfica del Museo de Arte Moderno de Nueva York, con la clasificación F560. Existe una edición en DVD (con los episodios 2, 3, 4 y 10), editada por Ithaca Made Movies.

llamado Hernández, interpretado por Ed Brady.⁵⁷ Otro filme estadounidense en episodios, pero de carácter antichino sería *The Yellow Menace* (de Aubrey M. Kennedy, 1916), no estrenado en México.⁵⁸

Basada en la novela homónima de Jaques Futrelle, *Elusive Isabel* (1916) planteaba la historia de “una seductora agente secreta de una nación latina no identificada”, cuya misión era facilitar una invasión de Estados Unidos, en “un plan diseñado por los poderes sudamericanos combinados”.⁵⁹ Otras reseñas refieren una conspiración de todos los países latinos de Europa y América (entre ellos México), “en contra de los Estados Unidos, con el fin de subyugarlos y gobernarlos”.⁶⁰ El peligro se desarticulaba porque la masculinidad de un agente secreto estadounidense facilitaba la seducción de la espía, a la que apartaba de sus propósitos en el proyecto, que se fraguaba por todos “los latinos conspiradores” nada menos que en Washington mismo, donde era desarticulado todo el complot.⁶¹

Fue en la transición de 1916 a 1917 cuando se pudo evidenciar de manera más clara la conexión entre el cine estadounidense contra México y su Revolución y el subsiguiente en el que México aparece asociado con las “amenazas” europeas y orientales. En el cultivo continuado de historias en las que Estados Unidos se ve amenazado, y tiene que luchar contra una amenaza proveniente del extranjero (México), pero además tiene que luchar y salir avante, los propagandistas estadounidenses cubrieron dos objetivos. Por una parte inocularon en el público estadounidense la psicosis por las amenazas de “los otros” y por la necesidad de tener que guerrear. Pero al plantearse siempre que perseguían, detenían, frustraban o castigaban los ataques “extranjeros”, de los revolucionarios mexicanos, por ejemplo, y de todos “los otros” después, aquellos filmes operaron como una suerte de nutrimento emocional cotidiano.

⁵⁷ Quizá la evidencia de que intervenían japoneses en la trama, en alianza con latinos, esté en dos de los 15 episodios, titulados, precisamente *The Yellow Peril* (*El peligro amarillo*, 8) y *The Sun Worshipers* (*Los adoradores del sol*, 10). Estrenada en México a partir del 28 de febrero de 1917, en el cine Trianón Palace, con dos episodios distintos cada dos días.

⁵⁸ También el filme británico *London's Yellow Peril* (*El peligro amarillo en Londres*, de Maurice Elvey, 1915), tampoco estrenado en México, ilustra que había entre los aliados un prejuicio contra los ciudadanos de raza amarilla.

⁵⁹ Reseña publicada en el sitio de *All Movie*, División de All Media Network, LLC., con sede en San Francisco, California [www.allmovie.com]. Liga para el filme: [http://www.allmovie.com/movie/elusive-isabel-v90387]. Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2013.

⁶⁰ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, op. cit., p. 62.

⁶¹ El filme se estrenaría en México hasta el 9 de septiembre de 1919, en el cine Venecia.

Aquellas películas sobre una nación aguerrida (Estados Unidos), proveídas por la cinematografía estadounidense del momento, forjaron una sensación de orgullo nacional y de conciencia sobre la guerra entre las audiencias. La nación, planteada como inmersa en un conflicto continuo, tanto en el exterior como a través de la frontera (con México), generó a través de aquel proceso cultural un consenso público fortalecido a partir de esas imágenes exhibidas de costa a costa. La amenaza a Estados Unidos, proveniente de fuerzas externas, y la necesidad nacional de estar alerta, fueron un tema que se arraigó lentamente entre el público, pero de manera segura y sostenida, por los productores de la industria fílmica.⁶²

Para cuando Estados Unidos declaró la guerra a los imperios centrales (Alemania y Austria-Hungría) en abril de 1917, el campo quizá estaba más que fertilizado, en el terreno de la opinión pública, sobre la inevitabilidad de la guerra contra los “otros” amenazantes (ahora los alemanes y los japoneses, y no sólo los mexicanos), porque el escenario se había prefigurado en la ficción con filmes como *The Fall of a Nation* (de Thomas Dixon, 1916), en el que Estados Unidos aparecía como una nación invadida por una Confederación Imperial de Europa, en la que los agresores tenían una asombrosa similitud con los alemanes, en aspecto y “brutalidad” de sus acciones, contra los ciudadanos estadounidenses, aunque no se les llamara alemanes. Desde luego aquella paranoia bélica, cocinada a fuego lento, no tenía como único ingrediente al cine, sino también al discurso político, al periodístico y a todas las formas en que se promovió el peligro de “los otros”.

En aquel panorama, *Her Country's Call* (Lloyd Ingraham, 1917) fue un melodrama de aventuras en el que una heroica joven estadounidense se entera del plan de unos bandidos mexicanos para apoderarse de armamento estadounidense de un almacén que por añadidura planean destruir.⁶³ *The Fighting Trail* (William Duncan, 1917) trata sobre un ingeniero de minas que descubría un yacimiento de minerales útiles para la fabricación de poderosos explosivos, necesarios en tiempos bélicos, de los cuales querían apoderarse multitud de espías.⁶⁴ La paranoia y la necesidad de propaganda

⁶² Craig W. Campbell, *Reel America and World War I*, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁶³ La sinopsis argumental de este filme está en el sitio en la red creado para la actriz del filme, Mary Milles Minter: Mary-Milles-Minter.com [<http://www.mary-miles-minter.com/mary-miles-minter-filmography.html>], fecha de consulta: 8 de octubre de 2013. Véase también Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁴ La sinopsis puede consultarse en el sitio *Early California Antiques*, de Eric Berg, Los Ángeles, California [<http://earlycaliforniaantiques.com/rare-william-duncan-vitagraph-poster-for-the-fighting-trail-1917-ap313/>], fecha de consulta: 12 de noviembre de 2013. Véase también Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, *op. cit.*, p. 70.

dieron como para que se mezclaran historias de *cowboys* o vaqueros con tramas de espionaje. En el argumento fílmico de *The Ranger* (de Robert Gray, 1918), un espía alemán en la frontera entre México y Estados Unidos introducía propaganda progermánica en ambos países. En *Western Blood* (de Lynn Reynolds, 1918) otro espía alemán (llamado Phul) instigaba a bandidos mexicanos contra intereses estadounidenses. Los mexicanos asaltaban un rancho en Texas y raptaban a la heroína del filme, con lo cual se reciclaba el mito: intereses y vidas de estadounidenses estaban en peligro por las amenazas de los mexicanos y la insidia de los alemanes.⁶⁵

En *The Border Wireless* (de William S. Hart, 1918) la trama giraba en torno a un vaquero (Steve Ransom) que descubría a espías alemanes cuando, desde el lado estadounidense de la frontera en el río Bravo, transmitían sus mensajes a México, para que desde ahí se retransmitieran a Alemania. Cuando los espías descubrían que Steve era fugitivo de la justicia estadounidense trataban de usar esa información contra él, en tanto Steve buscaba denunciar al círculo de espías para evitar que se consumara un complot alemán para asesinar al general John J. Pershing, quien comandaba las tropas estadounidenses en la guerra europea desde junio de 1917.⁶⁶

Probablemente, dentro de toda aquella filmografía estadounidense de propaganda (y paranoia antigermánica y antilatina), merece un espacio aparte la película *The Eagle's Eye* (George A. Lessey y Wellington Playter, 1917), que planteó un argumento en el que “los alemanes conspiran para invadir Canadá, destruir el canal Welland y enredar a Estados Unidos en una guerra contra México”. El personaje de Harrison Grant, “presidente de un club de criminología”, desarticulaba el complot, apoyado por una guapa espía.⁶⁷

La peculiaridad de aquel filme fue que el argumento había sido escrito por William J. Flynn, quien había sido jefe del Servicio Secreto de Estados

⁶⁵ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁶ La fracasada expedición punitiva de Pershing para perseguir y castigar a Villa por su incursión en Columbus, Nuevo México, le habría servido, de cualquier manera, como una especie de entrenamiento militar para el rol más importante y exitoso que Pershing mismo desempeñaría al frente del ejército estadounidense en Europa, en la guerra mundial. Habría sucedido lo mismo con sus corresponsales de guerra y sus camarógrafos que de México viajaron a Europa. Al respecto, la caricatura periodística es ilustrativa en estos aspectos. Véase Juan Manuel Aurrecochea, *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁷ Esta sinopsis es una combinación de lo reseñado por Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero...*, *op. cit.*, p. 71 y lo publicado en el sitio *All Movie* de All Media Network antes citada [<http://www.allmovie.com/movie/the-eagles-eye-v258917>], fecha de consulta: 25 de octubre de 2013.

Unidos, y evidentemente conoció el asunto del telegrama Zimmermann ocurrido entre enero y abril de 1917. Entre 1913 y 1914 Alemania había visto frustradas sus aspiraciones de ganar terreno en América Latina, incidiendo en México durante la dictadura huertista. “El estallido de la Primera Guerra Mundial puso fin [...] a las esperanzas alemanas respecto a una acción conjunta de los Estados europeos en América Latina contra la voluntad de los Estados Unidos. Sin embargo, no se renunció a la idea, Alemania simplemente buscó nuevos socios, esta vez en el Japón y en la propia América Latina”,⁶⁸ cuando el desarrollo de la contienda en Europa hizo pasar a Alemania del deseo al apremio, ante la posibilidad de la derrota si Estados Unidos intervenía en Europa. Así, Arthur Zimmermann, secretario de Estado del Ministerio de Asuntos Exteriores de Alemania, envió a su embajador en México, Heinrich von Eckardt, vía su embajador en Washington (Johan Heinrich von Bernstorff) una propuesta de alianza para Venustiano Carranza.

Se invitaba al revolucionario y presidente de México a provocar una guerra contra Estados Unidos (en los hechos a sumarse a la contienda mundial del lado de Alemania y Japón), con el ofrecimiento de que una vez alcanzada la paz, Alemania apoyaría a México para recuperar de Estados Unidos los territorios perdidos en la guerras de 1836 y 1846-1848. Se proponía a México que además convocara a Japón para sumarse al plan. Lo que en realidad se proponía Alemania era empujar a México a una guerra suicida contra Estados Unidos, que así distraería sus ejércitos aplastando a México, y no los enviaría a Europa.⁶⁹ México terminaría destrozado y Alemania triunfante, por la no intervención estadounidense en la guerra, estaría dispuesta a prestarle “ayuda” para reconstruirse, mediante la contratación de millonarios préstamos con los cuales el país terminaría fuertemente endeudado, y quizá dependiente, de Alemania. Aunque Carranza no cayó en la estratagema, la situación se usó en la propaganda fílmica.⁷⁰

⁶⁸ Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, vol. 1, p. 288.

⁶⁹ Friedrich Katz abordó este asunto con detenimiento también en Friedrich Katz *et al.*, *Hitler sobre América Latina. El fascismo alemán en Latinoamérica, 1933-1943*, México, Fondo de Cultura Popular, 1968. Un extracto útil se encuentra en Mario Contreras y Jesús Tamayo, *México en el siglo XX, 1913-1920. Textos y documentos*, tomo II, México, UNAM (Colección Lecturas universitarias, 22), 1983, pp. 280-282. El asunto se refiere de manera amplia también en Yolanda de la Parra, “México y la Primera Guerra Mundial 1914-1918”, en Magdalena Labrander, Alfonso de María y Campos y Álvaro Matute (coords.), *Nuestro México*, núm. 8, México, UNAM, 1983.

⁷⁰ Caricaturas periodísticas estadounidenses, ilustrativas de aquel episodio, pueden verse en Juan Manuel Aurrecochea, *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, *op. cit.*, pp. 185, 209-210.

Fue notorio que ningún filme estadounidense (que se refiriera a México como potencial aliado de Alemania o Japón, o de ambos), se haya estrenado en el país durante 1917, el año del escándalo por el telegrama Zimmermann y cuando la prensa publicaba titulares como los siguientes: “El senador Lodge dice: la supuesta alianza de México, Alemania y Japón, es un ardid político de Mr. Wilson”.⁷¹ “México no ha recibido de parte de Alemania ninguna proposición de alianza para hacer la guerra a Estados Unidos”.⁷² “El gobierno nipón reitera sus declaraciones de que México no le ha propuesto ninguna alianza”.⁷³

En aquel contexto, y estrenada en Estados Unidos casi un año después de los sucesos reales que la inspiraron, el 27 de marzo de 1918, y como serie de 20 episodios, *El ojo del águila* fue publicitada como “la historia de los espías del gobierno imperial alemán, su propaganda y sus complots”, y también fue calificada como una “pieza de propaganda perfecta” por George Creel, entonces presidente del Comité de Información Pública del gobierno estadounidense.⁷⁴ Sin embargo, pese a estar basada en hechos reales, *El ojo del águila* no tuvo gran oportunidad de lucimiento, en parte porque la guerra estaba próxima a terminar (noviembre de 1918) y en consecuencia los temas bélicos ya no despertaban gran interés. Es probable que su exhibición en México (en septiembre de 1918) no haya sido tan tersa, dados los conflictos que se suscitaron por la exhibición del cine propagandístico en el país.

En México se había estrenado en diciembre de 1917 *La pequeña patriota* (*The Little American*, Cecil B. DeMille, 1917), pero cuando se exhibió en Guadalajara, en agosto de 1918, causó protestas porque era un filme con personajes alemanes y franceses, cuya historia se situaba en la guerra y se le consideró propaganda abiertamente antialemana, que afectaba la neutralidad de México.⁷⁵ Por otra parte, también se censuraría el filme *La catástrofe del Lusitania* (*Lest We Forget*, Léonce Perret, 1918), a petición de la Legación alemana.⁷⁶

⁷¹ *El Universal*, México, 2 de marzo de 1917. Reproducido en Yolanda de la Parra, “México y la Primera Guerra Mundial 1914-1918”, p. 9.

⁷² *El Demócrata*, México, 3 de marzo de 1917. *Ibid.*, p. 11.

⁷³ *El Universal*, México, 4 de marzo de 1917. *Ibid.*, p. 13.

⁷⁴ El episodio 10 “La invasión de Canadá” y el 12 “Los conspiradores del canal”, son ilustrativos. Son episodios de la serie (o serial), como se proyectaban los filmes en la época.

⁷⁵ Guillermo Vaidovits, *El cine mudo en Guadalajara*, Zapopan, Universidad de Guadalajara, p. 60 y p. 110.

⁷⁶ *El Universal*, 27 de mayo de 1918. Citado en *idem*.

La trama, narrada en un estilo semidocumental, hacía énfasis en las iniquidades de la maquinaria bélica alemana. Su clímax era el hundimiento del “Lusitania”, buque de pasajeros, por un torpedero alemán. La censura fue otro de los puntos conflictivos en la relación entre la Primera Guerra Mundial, el cine y México, que no es el objeto de este artículo, pero que vale la pena mencionar, porque la mayoría de los filmes de ficción mencionados no se exhibieron en México, no solamente los que hacían propaganda contra otras naciones, sino porque habían hecho propaganda contra México y denigraban a sus ciudadanos. Fue precisamente que frente a todas las agresiones y distorsiones contra lo mexicano, y contra “lo latino” en general, la reacción no se hizo esperar entre los países aludidos.⁷⁷

En México desde 1913 se expresaron protestas oficiales, y confiscaciones de filmes, y la censura cerró su círculo con la legislación carrancista de 1919, contra la propaganda antimexicana, en general, y de los filmes bélicos se censuraron la mayoría de aquellos en los que se aludía a México y los mexicanos como conspiradores, en solitario o con alemanes, japoneses y “latinos”, en contra de Estados Unidos. Que los gobiernos mexicanos no tuvieron una postura de censura sobre el cine bélico en general lo demuestra la gran cantidad de filmes documentales, de tono informativo y de ficción sobre la guerra exhibidos en el país a lo largo de toda la contienda.

Entre los títulos estrenados en México al respecto se pueden citar *Durante la tormenta. Episodios de la guerra servio-búlgara* (*Episodio della Guerra bulgara*, película italiana, 1913), *La batalla de Przemysl* (*The Battle of Przemysl*, 1915), *La gran batalla en el Somme* (*The Battle of the Somme*, documental inglés, producido por el British Topical Committee for War Films, 1915), *El dirigible infernal* (*The Zeppelin Raids on London and the Siege of Verdun*, documental estadounidense, 1916), *La guerra europea, campo aliado* (*At the Front with the Allies*, 1916), *Contienda Europea, campo alemán* (*The Fighting Germans*, documental estadounidense dirigido por A.K. Dawson y producido por American Correspondent Film Company y Mutual Special War Feature, 1917), *Batalla de Arras y Messines* (*The retreat of the Germans at the Battle of Arras*, 1917, documental inglés producido por el gobierno británico), *Guerra europea, ejército norteamericano y los aliados* (1918), *América en la guerra* (*Pershing Crusaders*, documental estadounidense de Herbert C. Hoagland, 1918), *El gran conflicto europeo* (*The Great European War / History of the Great*

⁷⁷ El gran conflicto que se generó con la guerra de propaganda –entre todos los países involucrados en la Primera Guerra Mundial, y con México y su Revolución– también se refiere –aunque no en aspectos de cine– en Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, vol. 2, pp. 147 y ss.

European War, documental estadounidense, 1915), *La respuesta americana* (*America's Answer: Following The Fleet of France*, documental de la División de Cine del Comité de Información Pública de Estados Unidos, 1918), *Mis cuatro años en Alemania* (*My Four Years in Germany*, de William Nigh, con argumento de Charles A. Logue, basado en el libro autobiográfico de James W. Gerard, 1918).⁷⁸

A MANERA DE CONCLUSIÓN PRELIMINAR

A la luz de lo observado en la producción filmica estadounidense durante los años de la Primera Guerra Mundial, puede apreciarse que los empresarios incursionaron en la producción no únicamente de propaganda antibélica o proestadounidense, sino de “propaganda de miedo”. Esto puede asegurarse porque tanto los discursos políticos y periodísticos, como los filmicos de la época, contenían las características de la propaganda que “diseñada deliberadamente para atemorizar a la gente e inclinarla a la aceptación de las ideas del propagandista, es el más obvio de los tipos de comunicación que evidentemente involucra el surgimiento de tensión emocional”.⁷⁹ Se trató de una estrategia de persuasión, bajo la apariencia de filmes de entretenimiento, inocuos, que se buscaba funcionaran como discursos generadores de miedo, susceptibles de conceptualizarse como esfuerzos por aumentar la efectividad de la comunicación (persuasiva) mediante la inducción de estrés psicosocial.⁸⁰

William Randolph Hearst, el magnate de los medios impresos y del cine, bastante conocido y estudiado por su empleo de la prensa amarillista y sensacionalista para conseguir sus fines políticos y empresariales, fue quien

⁷⁸ James W. Gerard había sido embajador estadounidense en Alemania entre 1913 y 1917. Existe una edición en DVD: Grapevine Video DVD, *My Four Years in Germany*, Estados Unidos, 2009, 126 min. No se analiza aquí con detenimiento porque implica más la propaganda antigermánica.

⁷⁹ Carl I. Hovland, Irving L. Jannis y Harold H. Kelley, *Communication and Persuasion. Psychological Studies of Opinion Change*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1963. La cita ha sido tomada del capítulo 3: “Fear-Arousing Appeals”, p. 63. Bibliografía más reciente y también útil al respecto es Jean Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, en Phillip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986; y Sidney Kraus y Dennis K. Davis, *Comunicación masiva: sus efectos en el comportamiento político*, México, Trillas/Sigma (Biblioteca Internacional de Comunicación), 1991.

⁸⁰ *Idem*.

de manera más abierta y pragmática se valió de los medios de comunicación colectiva con aquellos fines, y su historia y sus procedimientos han sido suficientemente analizados al respecto, incluso desde la época abordada en este artículo. Una nota de prensa publicada en México en 1917 lo ilustra:

Producir intensas emociones que, en definitiva, se traduzcan en afluencia de dineros soltados por la candorosa curiosidad del público, es la gran máxima que guía la conducta de ese periodismo norteamericano que lleva el calificativo de *yellow press*, porque Hearst, sonoro audifono de todos los escándalos y cultivador del género, propalaba sus mentiras en hojas de color amarillo. Hearst no sentía escrúpulo alguno para difundir noticias alarmantes, aunque estuviese convencido de su falsedad y aunque con ellas causase graves daños.⁸¹

Pero Hearst no fue el único, pues en todo caso fue la cara más visible de un empresariado estadounidense que quiso convertir en miedo social, colectivo, la que era su ansiedad y/o su furia particulares por los peligros para sus intereses empresariales (en América Latina o en el mundo), amenazados por revoluciones como la mexicana o por la guerra mundial. Para el efecto se esforzaron por traducir, mediante discursos fílmicos, toda la cauda de prejuicios contra “los otros”, “los diferentes”, “los amenazantes”, etcétera, en una filmografía que apelaba a un sentimiento primario de la población en general, de la sociedad estadounidense: el miedo ante la posibilidad de ver afectada la vida propia, la de sus familias, sus posesiones, su mundo, su forma de vida (el *american way of life* entonces en fragua), etcétera, por las amenazas provenientes del actuar de “los otros”, fueran personajes alemanes, japoneses, mexicanos o latinos en general.

Es difícil valorar ahora con toda certeza el real impacto que aquellos filmes pudieron haber tenido entre los espectadores: no es el objetivo de este artículo, sino el hecho de que se produjeron y se exhibieron en Estados Unidos principalmente, en otras partes del mundo en algunas ocasiones, y muy pocos en México,⁸² en una época en que se partía de la idea de que existía un impacto real, directo y efectivo de los mensajes fílmicos sobre las comunidades de espectadores. El campo disciplinario de las ciencias de la comunicación o los estudios de la comunicación colectiva no existían todavía en los ámbitos académicos o científicos, en una época en que al no existir

⁸¹ “Cómo pensamos. Los émulos de Hearst en el periodismo mexicano”, *El Demócrata*, México, 5 de marzo de 1917. Reproducido en Yolanda de la Parra, “México y la Primera Guerra Mundial 1914-1918”, *op. cit.*, p. 15.

⁸² Craig W. Campbell, *Reel America and World War I*, *op. cit.*, p. 81.

en consecuencia tampoco los estudios sobre los procesos de recepción, la multiplicidad de operaciones de un “espectador activo” frente a los mensajes que recibe, y su rol como “agente” en la construcción de sentido, lo que se puede estudiar realmente es únicamente la estrategia (empresarial y política), pero no sus resultados reales. Pese a esto, la propia prensa estadounidense reflexionaría sobre “la obvia fascinación del público estadounidense” con las tramas de “conflicto permanente”, o “amenaza permanente” y las ideas de lo militar como única forma de resolverlas.⁸³

Así, la sola suposición de los efectos reales, impactantes y aparentemente evidentes sobre las audiencias, preocupó también a los gobiernos de otros países, que iniciaron entonces medidas de censura contra el cine propagandístico, del que aunque no se tenía certeza en cuanto a sus poderes reales de persuasión a favor de una causa, se percibían como denigrantes, insultantes, ofensivos, etcétera, por los pueblos o sociedades en ellos referidos. En este sentido, puede establecerse también que lo que se pensó como un producto de consumo primordialmente interno, para inclinar a la sociedad estadounidense a favor de un intervencionismo de su país en México (y luego en la guerra europea), probablemente no originó un impacto geopolítico en términos de convencer con aquel argumento a otras sociedades en el planeta. Pero sí hubo el riesgo de que hubiera un impacto geopolítico en términos de mercados internacionales para el cine estadounidense.⁸⁴

Aquel fue el caso de México, a cuyas protestas por aquel cine denigrante contra el país y su gente se sumaron luego otros países latinoamericanos, que paulatinamente se fueron solidarizando con la causa mexicana, hasta que se llegó al punto que se generaron acuerdos de reciprocidad para prohibir el cine denigrante u ofensivo de Estados Unidos cuando, además de insultar a la nación propia, insultara a alguna o algunas otras naciones amigas. Hacia el final de la Primera Guerra Mundial ya existían acuerdos entre México, Argentina, Brasil, Colombia y a la larga se sumó también España, en una relación tensa entre Hollywood y el mundo que llegó hasta la década de 1930 y amainó temporalmente por el inicio de la Segunda Guerra Mundial.⁸⁵

⁸³ Lawrence Marston, “Fake War Pictures Stir the East Side”, *New York Times*, 6 de septiembre de 1914, p. 6, citado por Craig W. Campbell, *ibid.*, pp. 28 y 137.

⁸⁴ Esta situación puede estudiarse en Ruth Vasey, *The World according to Hollywood 1918-1939*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997.

⁸⁵ Además del texto de Ruth Vasey arriba referido, para el caso de México es útil la siguiente referencia: Aurelio de los Reyes, “Las películas estadounidenses denigrantes y el gobierno mexicano. Años veinte”, en *Intermedios. Revista de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación*, México, núm. 5, diciembre-enero, 1993, pp. 58-69.

Sin embargo, la experiencia del riesgo implícito para Hollywood, el de una reacción colectiva de solidaridad entre países, y lo que podría implicar en términos de geopolítica para la distribución y exhibición mundial del cine hollywoodense, quedó para el futuro. En lo sucesivo se le tendría en cuenta por entidades como la Motion Pictures Producers and Distributors Association (MPPDA), creada en 1922 como resultado de todos los conflictos que se sucedieron en cascada al terminar la Primera Guerra Mundial, y habida cuenta de la nocividad percibida en el cine producido durante ella.⁸⁶

⁸⁶ En alguna medida, puede decirse que el proceso de resarcimiento para la imagen mexicana y latina en el cine hollywoodense no comenzaría realmente sino hasta finales de la década de 1930, en Estados Unidos y en México desde que su cine se sonorizó (1929). Véase al respecto, entre varios trabajos en la materia, Anne T. Doremus, *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film: 1929-1952*, Madison, University of Wisconsin, 1998.