

# La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo

*Mario Alberto Velázquez García\**

## RESUMEN

En este artículo se analiza la manera en que se ha construido la imagen de México en Estados Unidos a partir de una idea de riesgo, y el papel que ha tenido la frontera en este proceso. Este análisis busca entender cómo los límites entre sociedades evitan las posibles amenazas para un grupo. En este proceso, la construcción de una otredad tiene un papel importante. A lo largo del trabajo veremos cómo se definió y construyó esta otredad de lo mexicano en Estados Unidos. Como ejemplo analítico utilizaremos las películas filmadas en Norteamérica que emplean imágenes de México o Latinoamérica.

*Palabras clave:* 1. frontera, 2. riesgo, 3. otredad, 4. cine, 5. exclusión.

## ABSTRACT

This article analyzes how the image of Mexico has been constructed in the United States based on the idea of risk, and the border's special role in this process. This analysis seeks to explore the way limits between societies prevent possible threats for a group. In this process the definition of otherness plays an important role. However, in this work we explore the way in which the other (Mexico) has been defined and constructed from the United States' point of view. By way of an analytical example, we'll use movies filmed in North America using Mexican or Latin American images.

*Keywords:* 1. border, 2. risk, 3. otherness, 4. movie, 5. exclusion.

\*Profesor-investigador de El Colegio de Sonora. Dirección electrónica: [mvelazquez@hotmail.com](mailto:mvelazquez@hotmail.com).

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2007.

Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2007.

## INTRODUCCIÓN

Con ningún país del continente, Estados Unidos ha construido, de manera voluntaria e involuntaria, una relación comercial y social tan cercana como con México. A pesar de ello, el gobierno estadounidense decidió ampliar el muro que separa su territorio del mexicano. Esto constituye una forma física de conservar los límites frente a una sociedad contradictoriamente cercana, pero, desde su punto de vista, riesgosa.

El objetivo de este trabajo es analizar cómo una colectividad crea demarcaciones frente a otra, y cómo tales contornos cumplen funciones diversas —tanto al interior del grupo como en su contacto con los que son percibidos como diferentes—; a saber: conservar la identidad del conjunto y evitar todo aquello que sea pensado como una amenaza.

Así mismo, este artículo busca identificar las tendencias dentro de la narrativa de las películas estadounidenses en lo que respecta a la demarcación americana<sup>1</sup> frente a México,<sup>2</sup> de manera que nos centraremos en cómo un medio de comunicación —en este caso el cine— ha retratado a los mexicanos a través del tiempo. Este trabajo supone que estas representaciones o estereotipos dentro de una cultura reflejan directrices importantes —no necesariamente dominantes o únicas— en su manera de ver al otro, en este caso el país vecino.

La sociedad estadounidense y la mexicana siempre se han considerado disímiles. Como cualquier otra relación, ha presentado altibajos; sin embargo, han existido más conflictos que acuerdos (Meyer, 2006).

Desde el siglo XIX, el vínculo entre México y Estados Unidos se caracteriza por una marcada discrepancia en los niveles de desarrollo y referentes sociales (Klahn, 2000).<sup>3</sup> A pesar de que existen cambios importantes en el trato y los elementos que diferencian a ambos pueblos, una constante parece ser una mutua percepción de amenaza. En diversos sentidos y escalas, esta impresión recíproca de peligro ha influido en su trato (Valenzuela, 2000b; Tabuena,

<sup>1</sup>Para fines de este artículo, Estados Unidos (y/o estadounidense), Norteamérica (y/o norteamericano o norteamericana) y América (y/o americano o americana) serán usados como sinónimos.

<sup>2</sup>El mencionar la frontera o la relación México-Estados Unidos puede generar confusión. Sin embargo, cabe mencionar que este escrito no se interesa en la identidad, la creación de nuevos sujetos en esta zona, la cultura chicana, la reapropiación cultural ni el modo en que los mexicanos resignifican Norteamérica.

<sup>3</sup>Los estadounidenses maduraron su sistema político, económico, religioso y educativo a partir de su herencia anglosajona, mientras que México edificó una sociedad que buscaba armonizar su legado español e indígena (Riding, 1985).

2005; Meyer, 2006). Así, la zona fronteriza parece originar y objetivar diversos elementos de esta percepción compartida (Klahn, 1994).

Pero ¿cómo se convierte un límite territorial en un área peligrosa? Para responder a esta pregunta es necesario primero cuestionar por qué un punto geográfico puede ser pensado como una zona riesgosa.

En el límite entre México y Estados Unidos se lleva a cabo el mayor cruce de mercancías y personas en el mundo.<sup>4</sup> Sin embargo, también está presente, en este caso, una particularidad: esta división (imaginaria y física) es una delimitación entre dos formas de interpretar el mundo occidental (Valdez, 1999), lo que genera no sólo divisiones culturales sino distancias físicas que buscan ser preservadas (Valenzuela, 2000a).

A lo largo del artículo, los filmes estadounidenses serán nuestros ejemplos analíticos. Y es que el uso de películas<sup>5</sup> para un estudio sociológico tiene una larga tradición (Valdez y Halley, 1999; Bickford, 1993, entre otros), pues ello permite extraer, precisamente, temas o contenidos sociológicos (Smith, 1982). Para fines de este trabajo nos centraremos de manera específica en los estereotipos y los comportamientos asociados a un grupo que, para Estados Unidos, constituye una homogeneidad: los latinos, en particular los mexicanos (Bickford, 1993).<sup>6</sup> Así visto, los filmes ilustran problemas o temas relevantes—desde la perspectiva americana— en su relación con México.

<sup>4</sup>La frontera entre México y Estados Unidos se extiende a lo largo de 3 200 kilómetros, abarcando 39 municipios mexicanos, 25 condados estadounidenses y 14 pares de ciudades “hermanas” (unidas) en la línea internacional. Esta zona tiene una población estimada en 10.5 millones de personas, de las cuales 6.2 millones se encuentran en Estados Unidos (59%) y 4.3 en México (41%). En esta franja fronteriza se realizan cerca de 3.4 millones de cruces de personas cada año (INEGI, 2006). La comunidad latina en Estados Unidos es de aproximadamente 37 millones de personas (la minoría étnica mas grande), y representa 13% de la población total de ese país (Oficina del Censo de los Estados Unidos, 2003). El número de mexicanos migrantes en el año 2006 era de 9.9 millones, pero, considerando sus descendientes y las personas indocumentadas, se estima que esta población asciende a 25 millones de habitantes. Además, casi la mitad de los mexicanos que viven en Estados Unidos no tienen documentos para residir legalmente. Por otro lado, en México viven 492 617 personas de origen extranjero, de las cuales dos terceras partes (63%) son de origen norteamericano, que integran la colonia más grande fuera de Estados Unidos (INEGI, 2006).

<sup>5</sup>No todas las cintas mencionadas son analizadas con profundidad. Esto obedece a dos razones: 1) el analizar todas las películas resulta difícil en un artículo con una extensión de páginas limitada; y 2) el mencionar diferentes cintas buscaba mostrar que existen tendencias o temas compartidos y presentes en varias filmaciones.

<sup>6</sup>Esto no significa que se desconozca la capacidad de influencia que tienen las películas en los comportamientos sociales; únicamente acota su papel para fines del análisis.

Como marco teórico utilizaremos la teoría del riesgo, la cual nos permite entender los márgenes y separaciones de los que son considerados como diferentes y amenazantes (Barth, 1969). En este sentido, el concepto mencionado funciona como un recurso simbólico que ayuda a crear y mantener distinciones institucionalizadas (Lamont y Molnar, 2002).

En lo que respecta al tema específico de la percepción estadounidense sobre México, en lo particular, y de los latinos, en lo general, existen una serie de estudios previos (Woll, 1977; Klahn, 1994; Girven, 1994; Valdez y Halley, 1999; Ramírez, 2000; Mora, 2005).<sup>7</sup> En este artículo se hace necesario resaltar la propuesta de Klahn, quien analiza la construcción de la frontera como una construcción político-ideológica que utiliza elementos figurativos, culturales y psicológicos. Pero, a diferencia del trabajo de Klahn, que tiene un alcance analítico mayor, el análisis que aquí presentamos empleará un marco teórico sociológico para tratar de explicar cómo se arma una percepción sobre lo mexicano (latino) dentro de un medio masivo de comunicación específico.

La elección del cine entre otros medios masivos de comunicación no es fortuita. Las películas han sido, para los estadounidenses, uno de los principales introductores a los hábitos y costumbres de otras culturas (Woll, 1977; Griven, 1994; Mora, 2005). Sin embargo, dado que son productos de una industria, los filmes son objetos de consumo y no tienen el propósito de analizar o entender otras comunidades o formas de vida (Bickford, 1993). Lo que se muestra en la pantalla es resultado de una complicada interacción de intereses comerciales, artísticos, políticos y de entretenimiento. Esto hace de la visión de sociedad una selección intencionada de hechos. En otras palabras, las cintas de Estados Unidos (o Londres, México, Buenos Aires o Calcuta) no tienen como objetivo principal enseñar sino entretener; no buscan reproducir la realidad sino ser un producto atractivo (Woll, 1977).<sup>8</sup>

<sup>7</sup>En su trabajo *Imágenes de latinos en las películas: Estereotipo, subversión y resistencia*, Ramírez propone la existencia de seis estereotipos básicos con los que ha sido representado este grupo en las películas estadounidenses: el bandido, la prostituta, el bufón (hombre), el payaso mujer, el amante latino (*latin lover*) y la “mujer oscura” (*dark lady*). A lo largo del trabajo mencionaremos algunos de ellos, sin que sean necesariamente una guía general del análisis.

<sup>8</sup>Por otra parte, las cintas estadounidenses tienden a representar una visión colonial sobre las diversas culturas de los países en vías de desarrollo: los mexicanos son representados como personas flojas, los árabes como ladrones, y los africanos como salvajes; es decir, los filmes hechos en Hollywood se han caracterizado por la estandarización en sus guiones y la identificación de sus personajes con estereotipos. Éste es el caso de los latinos, asiáticos u otros grupos marginados (Rosenstone, 1990; Ramírez, 2000).

## LA TEORÍA DEL RIESGO

Todas las sociedades han enfrentado algún tipo de peligro, ya sea fenómenos naturales (erupciones volcánicas, crudos inviernos o escasez de agua), enfermedades (pestes) o conflictos sociales (guerras internas o contra otros grupos). Con el avance de la ciencia y la tecnología se han creado diferentes instrumentos para predecir y sortear eventos sobre los que antes no se tenía ningún control, como una epidemia o un ciclón. Esto transformó la percepción de lo que es peligroso para un conjunto social, pasando de centrarse en sucesos naturales, para enfocarse en actos realizados por individuos u organizaciones. A partir de ello, los fenómenos peligrosos son definidos como *riesgos* cuando se trata de acciones humanas, conscientes o no, que generan daños (por ejemplo, la lluvia ácida provocada por la industria) o sucesos que pueden ser prevenidos o diagnosticados (*tsunamis* y huracanes mediante satélites o sismógrafos) (Beck, 2004).

Desde esta perspectiva, el concepto de riesgo define todos aquellos eventos (principalmente actos humanos) que son percibidos como una desviación del curso normal de las cosas y que pueden causar un perjuicio a la sociedad y a las personas.

Cuando hablamos sobre la marcha común, más que describir la regularidad de sucesos como la lluvia o el clima, se hace referencia a las instituciones, organizaciones y, en general, al marco cultural. En este sentido, el peligro<sup>9</sup> no es algo natural sino prácticas humanas que pueden ser cambiadas. Los riesgos están sujetos a una delimitación y definición precisa (causa-efecto), por lo que es posible encontrar los orígenes y sistematizarlos a fin de describirlos, explicarlos y solucionarlos (Lupton, 1999). Sin embargo, aunque los peligros ahora son examinados con métodos estadísticos o científicos, no se trata de realidades objetivas sino de construcciones sociales; es decir, su presencia no puede ser entendida como dada sino como el resultado de una interacción social donde distintos actores e instituciones buscan imponer su visión sobre lo que debe ser prioritario atender. A este respecto, las investigaciones de Mary Douglas, y en especial su libro *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (1966), han ejercido una gran influencia.

<sup>9</sup>Aunque existe una discusión teórica sobre las diferencias entre los términos *riesgo*, *peligro* o *amenaza*, en este artículo los utilizaremos como sinónimos.

En el referido libro, la autora analiza representaciones de contaminación y purificación en diversas culturas y cómo éstas deciden qué prácticas son condenables o contrarias a las normas. El trabajo de Douglas destacó la importancia de la otredad como factor decisivo en la definición de los peligros para una agrupación. De hecho, existen una serie de estudios que resaltan la ansiedad y el miedo que una colectividad proyecta a partir de la imagen que tiene de los que no son parte del grupo, particularmente de aquellos marginados y estigmatizados. Douglas subrayó que el riesgo es utilizado para culpar y excluir. Así, lo distinto al grueso de una población es percibido como potencialmente destructor del funcionamiento de una colectividad (Douglas, 1992 y 1996).

Otros trabajos que tratan la construcción social de la otredad y los impactos que tiene en la exclusión y persecución son: *Orientalism*, de Edward Said (1979), y *Pureza moral y persecución en la historia*, de Barrington Moore (2000). El libro de Said es una arqueología, en el sentido de Foucault, sobre la construcción de la idea del Oriente en Occidente y la existencia de un discurso que justifica el control.<sup>10</sup> Sin embargo, este trabajo no explica cómo es que esta perspectiva de Oriente, que el mismo escritor define como “totalmente alejada de la realidad”, es, a fin de cuentas, aceptada por los mismos dominados; es decir, cómo logra instalarse la ideología del dominante en el dominado (Mendieta, 2006). Además, la propuesta del autor en cuestión parece sugerir que esta *construcción* del Oriente es una empresa colectiva consciente y que permanece sin cambios desde hace siglos (Pearson, 2001).

Por su parte, el libro de Moore investiga las razones por las cuales individuos o comunidades son catalogados como la *otredad*, y por ello son objeto de exterminio o tortura, al ser considerados “impuros” o “contaminados”.<sup>11</sup> Sin embargo, como el interés analítico de Moore está puesto en lo religioso, no se indica si existen otros mecanismos de exclusión.<sup>12</sup>

<sup>10</sup>En su estudio, el autor muestra los dispositivos de poder-conocimiento mediante los que el *nosotros* (Occidente) ha logrado el control y subalternización del *otro* (Oriente). En esta lógica de dominio simbólico y concreto, la acumulación de información por parte de historiadores, lingüistas y antropólogos busca definir para gobernar (Said, 1976). En *Orientalismo*, Said describe cuatro mecanismos de poder para la dominación: el político, el cultural, el intelectual y el moral.

<sup>11</sup>Para el autor, el común denominador en estos actos de “limpieza” es el siguiente: las personas persiguen a otras debido a ideas distintas (o impuras), sean religiosas, políticas, culturales o económicas (Moore, 2000). El libro muestra que las religiones monoteístas, en comparación con las politeístas, son más tendientes a la intolerancia y a los actos de purificación mediante el aniquilamiento del “contaminado”.

<sup>12</sup>Tampoco se presenta un estudio concreto sobre la manera en que se elabora esta exclusión más allá de las diferencias en las prácticas o creencias religiosas.

## LA TEORÍA DEL RIESGO Y LA OTREDAD

La otredad es el conjunto de personas que son consideradas como distintas por sus características culturales, económicas, políticas, raciales o religiosas. El grupo que constituye la otredad es visto como peligroso porque sus divergencias representan una posibilidad del rompimiento de las instituciones y el control social. El concepto de otredad es un mecanismo concreto de construcción de riesgos en la sociedad actual. Esta noción ha sido estudiada por varios autores: Barth (1969), Cohen (1985), Klahn (1994), Davies (1999) y Duszak (2002), por mencionar algunos, y a través de sus investigaciones han analizado la forma como se construye el *otro* dentro de la sociedad.

Para fines de este artículo retomaremos algunas partes de los trabajos de Barth, Douglas, Cohen y Klahn.

Como se mencionó líneas arriba, la otredad representa lo desconocido y una posible pérdida sobre el control de las identidades propias. Esto puede producirse por medio de la presencia o el contacto con grupos considerados como extraños, y cuya existencia resulta un peligro para el desarrollo normal de la vida social de una comunidad determinada (Douglas, 1996; Lupton, 1999). En el caso de las relaciones entre países, y tomando como referencia las ideas de Douglas, las discrepancias que históricamente se atribuyen a los habitantes de la otra nación son una amenaza en la medida en que pueden romper la continuidad cultural de una sociedad.

La otredad no está compuesta de un solo conjunto. Cada entidad define una cantidad de *otredades* con las cuales mantiene elementos divisorios, y algunas de ellas son consideradas más amenazantes y lejanas que otras.

Según Douglas, las dicotomías tienen un papel importante en la creación de distinciones, pues mediante ellas es posible comparar las diferencias y los límites. Es posible ejemplificar lo anterior con la percepción que en Estados Unidos tienen sobre México. Los estadounidenses, a partir de las siguientes contraposiciones, ven a los mexicanos como lo que ellos no eran: bárbaros/civilizados, naturaleza/sociedad, atraso/inteligencia, razas impuras/razas puras. A partir de estas dualidades, los mexicanos ocupan el lugar de la otredad (Klahn, 1994; Tabuenca, 2005). Es importante remarcar que el término *otredad* denota un proceso de construcción social; es decir, se trata de una acción siempre inacabada, en constante cambio y renovación. La otredad no existe como un hecho objetivo sino dentro del imaginario de la colectividad o comu-

nidad; no todos los mexicanos son perezosos ni todos los estadounidenses son laboriosos (Barth, 1969). Adicionalmente, no puede olvidarse que entre estos dos pueblos existen muchas coincidencias históricas que son pasadas de largo cuando se realiza esta separación (Krauze, 2004). Las definiciones culturales están circunscritas a lugares temporal y espacialmente determinados, de modo que la marginación de un grupo puede desaparecer o transformarse.

Esta creación de la otredad tiene consecuencias físicas y sociales, desde la delimitación espacial de lugares para ciertos conjuntos (razas, género, religión o clase social) hasta la creación de leyes que fomentan o justifican las diferencias. Es decir, la distinción no es un tema únicamente especulativo sino una serie de mecanismos concretos de exclusión (Barth, 1969).

La frontera entre México y Estados Unidos puede ser vista como un ejemplo de lo anterior: la marginación que ocupan los mexicanos en la cultura americana justifica la creación de una barrera espacial para mantener la separación imaginaria.<sup>13</sup> En resumen, las estrategias de exclusión son una medida de control de riesgos y mantenimiento de determinados cuerpos (comunidades) en límites espaciales específicos; la división se defiende como “zona de combate” (Klahn, 1994). De hecho, en la sociedad existen muchas estrategias directas o indirectas para aislar o remover a los extraños y distinguirlos del grupo mediante la cristalización de diferencias (Barth, 1969; Lupton, 1999).

### *LA FRONTERA: CONSTRUCCIÓN DE LA OTREDAD ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS*

Una coyuntura fundacional en la construcción de la imagen que México y Estados Unidos tienen entre sí fue la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848 (Meyer, 2006; Zoraida, 1990; Smith, 2001). Esto significó para Estados Unidos anexarse la mitad de México, poner término a la ocupación militar sobre este país y fijar los límites fronterizos que se conservan hasta la actualidad (Tabuenca, 2005; González, 1993; Montejano, 2006).<sup>14</sup> Como dice Mora

<sup>13</sup>Esto sin olvidar que el muro también responde a coyunturas políticas en Norteamérica, relativas a procesos electorales, legislativos y de liderazgo presidencial.

<sup>14</sup>Ideológicamente, la anexión de territorios fue justificada en Estados Unidos por la doctrina del Destino Manifiesto (Meyer, 2006). De acuerdo con esta teoría, Norteamérica definía a México (toda Latinoamérica) como un país social y culturalmente fragmentado, sin instituciones gubernamentales fuertes y con una hacienda pública en crisis permanente.

(2005), el estereotipo del mexicano sostuvo y justificó la invasión: las debilidades de la zona necesitan la guía de la nueva potencia; México nunca podría desarrollar esta región. Lo incivilizado requería de una dirección “correcta”, como lo explica Said (1979). Con este argumento, Estados Unidos inició la construcción del mexicano como “el otro”, como el vencido y el débil. De hecho, una corriente de escritores norteamericanos que justifican y construyen una visión negativa sobre México empezó a desarrollarse con gran fuerza (Klahn, 1994).

En las primeras seis décadas del siglo XIX, la principal preocupación norteamericana respecto a México era la forma de anexarse nuevos territorios de este país; sin embargo, la Guerra de Secesión fue desvaneciendo el interés del gobierno de Washington en “ajustar” la frontera más al sur (Martínez, 1994). Posteriormente, los temas fronterizos se relacionaron con la fijación de los límites y el control de la frontera. La poca vigilancia de la zona provocó disputas entre ambos países<sup>15</sup> (Meyer, 2006). Los conflictos llegaron a ser tan graves,<sup>16</sup> que en varios momentos estuvieron a punto de surgir nuevos enfrentamientos bélicos, especialmente en 1870 y 1910 (Montejano, 2002; Smith, 2001; Meyer, 2006). Las permanentes disputas reforzaban las definiciones mediante dicotomías, tal como lo explica la teoría del riesgo: algunas compartidas (anglos/mexicanos, blancos/cafés, protestantes/católicos y centro/periferia) y otras creadas por los norteamericanos (civilización/barbarie, frontera de deseos/frontera de peligro, laboriosos/flojos) (Klahn, 1994; Tabuenca, 2005). Para estos últimos, la separación no sólo era cultural sino racial; existía una idea de superioridad inherente no únicamente frente al mexicano sino a los latinos en general (Meyer, 2006; González, 1993; Coatsworth y Rico, 1989). Esto no sólo tenía consecuencias ideológicas sino también prácticas: los mexicanos que decidieron permanecer en los nuevos estados de Norteamérica fueron tratados como extranjeros dentro de sus propias tierras, sujetos a un proceso de

<sup>15</sup>En México, poblaciones de la zona denunciaban el hecho de que grupos indígenas norteamericanos cruzaban la línea para atacar a poblaciones mexicanas. En el otro país, las quejas eran de ganaderos texanos por la constante desaparición de sus animales, imputándole el hecho a mexicanos protegidos por las autoridades de sus estados. Otro foco de disputa para Estados Unidos era el contrabando, principalmente de mercancías europeas que ingresaban por México hacia la unión americana sin pagar impuestos, y para México lo era la aplicación diferenciada de la ley para los mexicanos que vivían al norte; el sistema jurídico estaba lleno de actos de injusticia contra este grupo (Valenzuela, 2000a).

<sup>16</sup>En los primeros años del gobierno de Porfirio Díaz, el Departamento de Guerra de Estados Unidos preparó un plan para ocupar una franja a lo largo de la línea fronteriza.

colonización, inmersos en condiciones desiguales que los hicieron objeto de despojos en sus propiedades, e insertos en una sociedad que los estereotipaba y discriminaba (Valenzuela, 2000a; Zoraida, 1990; Chávez, 2001; Klahn, 1994).

A pesar de lo anterior, es necesario mencionar que en Latinoamérica, incluido México, operaban prejuicios semejantes sobre las ventajas raciales del blanco. Por ejemplo, el gobierno de Porfirio Díaz, y posteriormente el de Calles, consideraron que los indios yaquis de Sonora eran un obstáculo para el progreso de la región. Por ello, varias veces se buscó el exterminio de estos grupos bajo la justificación del desarrollo (Smith, 2001).

En lo que respecta a la frontera, al igual que Estados Unidos, el gobierno federal mexicano veía en estos terrenos un “desierto de almas” donde reinaba la “incultura”, la holgazanería y el mal gusto (Mora, 2005; Tabuenca 2005), pero también era lugar de turismo y aventura (Grim, 1994). Por su parte, los mexicanos caracterizaron a Norteamérica como un lugar peligroso que amenazaba, seducía y contaminaba a las poblaciones cercanas (Valenzuela, 2000a).

Durante el porfiriato (1876-1911), la relación entre ambos países pasó por diferentes etapas, desde una búsqueda, por parte de Estados Unidos, del reconocimiento al nuevo gobierno mexicano, hasta una cierta alabanza internacional a éste por su labor, para finalmente terminar en un conflicto. Esto último, debido en gran parte a que el gobierno norteamericano de Roosevelt buscaba aumentar su tutela sobre el continente (Martínez, 1994). Adicionalmente, durante la guerra interna mexicana contra el gobierno de Porfirio Díaz, la frontera volvió a ser motivo de conflicto, pero en esta ocasión, por las actividades de los opositores al régimen porfirista en territorio estadounidense. Muchas de estas camarillas realizaron reuniones, actos de propaganda, adquirieron abastecimiento de guerra y lo utilizaron como refugio (Meyer, 2006), de modo que la Revolución Mexicana marcó un cambio en la manera en que México era representado en Estados Unidos: se trataba ya de un lugar en guerra y con fuertes conflictos (Mora, 2005). En este sentido, la contienda bélica proporcionó “ficciones fundacionales” a la percepción norteamericana sobre México<sup>17</sup> (Rosenstone, 1990; Girven, 1994).

<sup>17</sup>En la construcción de esta representación tuvieron un papel destacado los periodistas de este país que decidieron trasladarse al sur para entrevistar a las diferentes facciones. La visión que los distintos medios de comunicación norteamericanos formaban de la sociedad mexicana y los líderes de la revolución era diversa (Smith, 2001). Algunas publicaciones mostraron a los revolucionarios como un grupo de bandidos sin respeto a las leyes, mientras otras resaltaron sus cualidades morales y destrezas en la batalla (Krauze, 1987). Un ejemplo de ello era Francisco Villa, cuya imagen fue objeto de todo tipo de críticas y alabanzas

La difusión de imágenes sobre la Revolución Mexicana en Estados Unidos, desde la perspectiva de riesgo, tiene al menos una doble importancia: por un lado, éstas fueron algunas de las primeras descripciones que se hacían sobre México y sus habitantes en algunas partes de Norteamérica donde no se sabía nada de su país vecino (Coatsworth y Rico, 1989; Girven, 1994). Por lo tanto, muchos habitantes de esta nación nunca habían visto a un mexicano ni conocían nada sobre su cultura (Bailey, 1989). No es difícil suponer cuál fue el efecto que en la construcción de una imagen de peligro tuvo el hecho de que las imágenes fueran las de una guerra tan cruenta y compleja como la revolución; los retratos sobre barbarie e incivilización parecían justificarse. Por otro lado, la “desaparición del desierto” que separaba a ambas sociedades convertía la frontera en tema de creciente interés para Estados Unidos, sobre todo por las posibles consecuencias negativas que tenía el conflicto armado para la población de esta zona (Smith, 2001; Montejano, 2002; Meyer, 2006). Esta situación reforzó la imagen de barbarie respecto a México (Mora, 2005).

### *LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE MÉXICO (LATINOS) EN EL CINE: EL BANDIDO*

Uno de los estereotipos más reconocido sobre el mexicano (latino) dentro de las películas estadounidenses es el bandido. Su origen puede ubicarse en las *greaser*, un tipo de películas del oeste (*western*). El término, que es el título de varios filmes, es un vocablo peyorativo usado en Norteamérica para referirse a los mexicanos que trabajaban como arrieros de mulas en lo que ahora comprende el suroeste de este país. El llamarlos grasosos (*greasers*) es por el lubricado de los ejes de las carretas (Bailey, 1989; Coatsworth y Rico, 1989). Algunas cintas son: *Ab Sing and the Greasers* (1910), *The Greaser's Gauntlet* (1908), *Tony the Greaser* (1911), *The Greaser and the Weakling* (1912), *The Girl and the*

---

(Krauze, 1987; Girven, 1994; Taibo, 2006). A lo largo de la historia militar de Villa, la prensa norteamericana tanto destacó sus “brutalidades” como alabó sus tácticas militares, al punto de que algunas fueron objeto de estudio en revistas y academias armadas de Estados Unidos. Sin embargo, su retrato quedó más relacionado con el bandolerismo y la barbarie, especialmente después de su ataque a la población norteamericana de Columbus (Taibo, 2006; Smith, 2001; Krauze, 1987). Pero también fue importante conocer, en diversos medios de comunicación norteamericanos, la propia voz de algunos de los caudillos de este movimiento armado, sobre todo los que tenían su base de operaciones cerca de la frontera como Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Francisco Villa y Álvaro Obregón (Torrans, 2000).

*Greaser* (1913), *The Greaser's Revenge* (1914), *Bronco Billy and the Greaser* (1914) y *The Greaser* (1915). No analizaremos todas ellas, sólo retomaremos como ejemplos ilustrativos dos de las representaciones que aparecen ahí.

Las cintas llamadas *greaser* son significativas porque delinearon algunos de los estereotipos del latino (mexicano)<sup>18</sup> que fueron utilizados en Hollywood, incluso hasta la actualidad (Klahn, 1994; Woll, 1977; Quart y Auster, 1984). El bandido, que aparece en todas estas cintas, es un hombre moreno, de baja estatura, con una vestimenta sucia al igual que todo su cuerpo; el rostro sin rasurar; ha perdido algunos dientes; el cabello aparece despeinado y de aspecto grasoso; cicatrices y el ceño fruncido completan la imagen (Ramírez, 2000). Su comportamiento corresponde a lo que Klahn (1994) propone sobre la otredad del mexicano (latino): vicioso, cruel, traicionero y deshonesto. Este personaje es psicológicamente irracional, propenso a la violencia y las emociones; su poca habilidad para expresarse en inglés es usada como un símbolo de su escasa capacidad intelectual.

Otro estereotipo es el de la prostituta, que corresponde a la parte femenina del bandido. Esta protagonista generalmente tiene cabello negro, boca encarnada y un cuerpo atrayente. Al igual que el anterior, su psique está llena de problemas. En su caso, la sexualidad fuera de control y su baja autoestima la llevan a tener una dependencia constante de los hombres, de su familia o de sus parejas. La construcción del cuerpo femenino de las mujeres mexicanas es un objeto de deseo sexual (Girven, 1994).

En su trabajo *México visto por el cine extranjero*, García (1988) contabilizó 75 películas producidas en Hollywood durante 1921 y 1928 en las que aparece representada la frontera entre México y Estados Unidos. Para este autor, la imagen que el norteamericano promedio tiene sobre esta zona –violenta, desordenada, riesgosa– deriva de manera directa de lo que aparece en estas cintas (Mora, 2005). De hecho, Tijuana fue constantemente retratado en las películas estadounidenses de esta época, convirtiéndose en la quintaesencia de lo mexicano, es decir, tomando un “significado nacional”. En su trabajo, Girven (1994) identificó 19 filmes que contienen escenas sobre Tijuana en el período de 1924 a 1935. Así, Hollywood tomó un papel central en la historia y construcción de esta ciudad mexicana.

<sup>18</sup>En el resto del artículo, los términos *mexicano* y *latino* serán empleados como sinónimos. La razón de hacerlo de esta manera es porque a pesar de tratarse de vocablos que hacen referencia a distintos grupos, en la sociedad norteamericana son usados como iguales; un latino, mexicano, guatemalteco o colombiano son lo mismo.

Tanto estas cintas como en general los *westerns* se caracterizan por su racismo no sólo hacia los mexicanos, sino también hacia los afroamericanos, indios nativos de Norteamérica y asiáticos (Quart, 1984). Estas primeras películas retomaron las imágenes negativas sobre lo mexicano como un instrumento ideal de contraste frente al héroe americano. La indeterminada representación de la frontera como un lugar peligroso tomó forma concreta, pero también atractiva, en Tijuana. Aquí, los estadounidenses podían consumir alcohol y drogas y asistir a casinos durante la época de la prohibición. Esta ciudad y el vicio se convirtieron en sinónimos durante las primeras décadas del cine norteamericano (Girven, 1994; Tabuenca, 2005).

En 1935, *Bordertown* (Archie Mayo) es el primer filme sonoro que trata el tema de los mexicano-norteamericanos y su intento por lograr el “sueño americano”. Esta cinta es el prototipo de la visión de Hollywood sobre los chicanos en su adaptación a la sociedad estadounidense, y muestra actitudes contradictorias hacia la asimilación de estos nuevos grupos de migrantes o la de sus hijos.

*Bordertown* es la historia de Johnny Ramírez, un migrante que trata de progresar en Estados Unidos. La historia constituye el modelo de la “narrativa de asimilación” de los migrantes latinoamericanos (Ramírez, 2002). El personaje central busca convertirse en alguien sobresaliente en su país de origen. Para ello estudia una carrera de abogacía con la esperanza de ser un miembro de la Suprema Corte; sin embargo, el estrepitoso fracaso de su primera aparición en un tribunal le demuestra que sólo puede aspirar a ser un abogado mediocre, por lo que decide emigrar tratando de conseguir lo que, a su entender, es lo único que importa en América: dinero y poder. Pasado el tiempo administra un casino ubicado en un pueblo fronterizo. La elección de localidad no es casual: el “club nocturno fronterizo” es uno de los escenarios recurrentes en Hollywood sobre esta zona. Estos lugares, parte cantina, hotel y prostíbulo creados para la venta de alcohol, drogas y ejercer la prostitución, son la definición misma de la frontera-ciudad-mexicana (Girven, 1994). El dueño es un norteamericano llamado Charlie Roark (Eugene Pallette). La esposa de éste se enamora de Johnny al punto de matar a su marido para estar con él. Al enterarse de lo que la mujer hizo, Johnny la rechaza y ella, en venganza, lo culpa del asesinato. Posteriormente se logra demostrar la inocencia del protagonista. Por último, Johnny decide vender el casino y regresar a su barrio, donde abre una escuela de abogados. Él, finalmente, vuelve al lugar al que “pertenece”.

*Bordertown* muestra que el éxito es incompatible con los más elevados valores morales del latino. La cultura dominante requiere del protagonista un compromiso total, lo que significa la pérdida de identidad; olvidar lo que eres para ser lo que quieres ser (Ramírez, 2002). El tratar de mantenerse en los dos caminos (el propio y el norteamericano) provoca una tragedia. En este relato el personaje, que padece dificultades en su búsqueda de sobresalir, tiene el recurso de regresar a su barrio: el foco de todo lo bueno y verdadero. Al abandonar sus aspiraciones el personaje conserva su moralidad. Esto resulta significativo porque el cine estadounidense ha mostrado una y otra vez que el éxito es de quienes lo ambicionan y están dispuestos a competir, a trabajar por un objetivo, con capacidad de organizarse y que tienen experiencias prácticas. Sin embargo, todo esto resulta peligroso cuando es realizado por etnias o minorías. Es decir, el adoptar las características asociadas al éxito no es riesgoso para el sistema en sí, pero otra cosa sucede cuando lo adoptan grupos ajenos, pues en su intento necesitan salir de ellos mismos y, al hacerlo, inevitablemente caen en la decadencia moral. La única manera en que una persona que ha entrado en esta condición puede restablecer su ser es regresar a su barrio, con los “su-yos”, los otros. *Bordertown* ilustra perfectamente lo anterior y el dilema que Hollywood construyó del otro (étnico/racial) frente al sistema americano. Estos dos conjuntos resultan incompatibles (Quart y Auster, 1984).

### *DE LA COOPERACIÓN AL CONFLICTO. MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS: 1940-1970*

Durante la Segunda Guerra Mundial se produjo un excepcional clima de cooperación entre México y Estados Unidos. Entre las décadas de 1940 y 1960, la relación bilateral tuvo una importante institucionalización mediante programas de cooperación (Meyer, 2006). Ambos países renovaron o establecieron nuevos acuerdos comerciales y ambientales, así como un programa de empleos temporales (Zoraida, 1990). En 1942 inició formalmente el programa denominado Bracero, por medio del cual, en el período de 1942 a 1964, cerca de cinco millones de trabajadores mexicanos ingresaron de manera legal en Estados Unidos<sup>19</sup> (Smith, 2001). La vecindad, diplomáticamente hablando,

<sup>19</sup>Este último debido a la fuerte demanda de mano de obra que tenía la economía de Norteamérica.

comenzó a ser entendida como algo benéfico. Norteamérica decidió apoyar la estabilidad del gobierno mexicano como el mejor medio para favorecer sus propios intereses económicos. A pesar del ambiente de entendimiento, ciertos rasgos de desconfianza siguieron presentes<sup>20</sup> (Meyer, 2006), y el temor hacia la “invasión morena” no desapareció; por el contrario, se renovó (Klahn, 1994).

En 1951, en plena guerra fría entre Estados Unidos y la entonces Unión Soviética, se estrenó la película *Viva Zapata!*, dirigida por Elia Kazan.<sup>21</sup> La cinta ha sido considerada como “propaganda” anticomunista,<sup>22</sup> principalmente por el personaje de Fernando Aguirre (Joseph Wiseman), un maquiavélico hombre dedicado al oportunismo político. Este intelectual participa de manera lucrativa en acciones políticas, dispuesto siempre a cambiar de ideología cuando así convenga a sus intereses, sin tener por ello ningún tipo de remordimiento.<sup>23</sup>

El tema principal de *Viva Zapata!* es el sinsentido del poder político.<sup>24</sup> El director muestra que el poder corrompe y que los regímenes revolucionarios terminan utilizando los mismos métodos de explotación que sus antecesores (Quart y Auster, 1984). La película fue hecha para ser una crítica a problemas de Estados Unidos; sin embargo, también exhibe ideas sobre los valores morales de los mexicanos, no vistas anteriormente en Hollywood: los campesinos son retratados como personas con profundas convicciones y dispuestos a realizar acciones heroicas en su lucha. Un ejemplo es Eufemio (Anthony Quinn), el hermano de Zapata.<sup>25</sup>

<sup>20</sup>Dos ejemplos de ello: aunque en el conflicto armado ambos eran aliados contra las potencias del Eje, el gobierno mexicano sólo permitió que su vecino instalara radares en la costa del Pacífico, esto condicionado al hecho de que no fueran manejados exclusivamente por norteamericanos. Por otra parte, Estados Unidos tuvo que desistir de sus planes de construir bases militares en México debido a todas las condicionantes que el gobierno de este país puso, haciendo inviable el proyecto.

<sup>21</sup>Este director había sido miembro del Partido Comunista pero renunció tiempo después.

<sup>22</sup>Sin embargo, la cinta no puede ser reducida a una producción anticomunista, pues en ella están presentes ideas populistas y anarquistas.

<sup>23</sup>Con Fernando, Kazan busca retratar al dirigente comunista norteamericano: personas dispuestas a traicionar o utilizar sus relaciones en la búsqueda de poder.

<sup>24</sup>Como ejemplo de ello, podemos mencionar la escena donde Zapata (Marlon Brando) rechaza sentarse en la silla presidencial una vez que sus tropas y las de Villa toman la capital del país. Con este gesto, el personaje busca evitar que continúe la explotación de campesinos durante el gobierno de Porfirio Díaz.

<sup>25</sup>La imagen del mismo Zapata, creada por Kazan, parece mostrar una contradicción: por una parte, el campesino que llama a sus compañeros a la autoliberación y la construcción de relaciones igualitarias, pero, al mismo tiempo, el líder con una nobleza instintiva, una energía interminable y una fuerte personalidad que logra rendir a todos para seguirlo.

En 1948, John Huston estrenó el filme *El tesoro de la Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*), basada en una novela de B. Traven.<sup>26</sup> La trama gira alrededor de un grupo de norteamericanos que viajan a México para encontrar un tesoro escondido en la Sierra Madre, una cadena montañosa que atraviesa el territorio nacional. El viaje tiene éxito y encuentran una veta de oro en una mina abandonada. Sin embargo, la ambición, la codicia y egoísmo terminan por provocar la desintegración del equipo y, finalmente, la pérdida del tesoro. Con ello, la historia explora cuál es la reacción de los individuos en situaciones límite cuando están de por medio la vida y los intereses. En esta cinta, el principal riesgo para los personajes no lo constituye la otredad (mexicana) sino los otros miembros de su propia cultura; el mal no está fuera de la comunidad sino en cada individuo. Acorde con el clima de cooperación de la época, las amenazas están en los problemas internos de la sociedad de pertenencia.

*The Treasure of the Sierra Madre* parece ser, a primera vista, una clásica representación de México. Por ejemplo, el personaje de Gold Hat (Alfonso Bedoya) es la quintaesencia del bandido. Sin embargo, la visión de Huston intenta mostrar algo más que un país controlado por criminales. De hecho, la cinta va contra los estereotipos, criticando el imperialismo americano en México. La narración condena la codicia por el oro mexicano; el personaje de Fred C. Dobbs (Humphrey Bogart) termina loco por su codicia.

En la década de los setenta, la estabilidad alcanzada en las relaciones México-Estados Unidos comenzó a erosionarse, tanto por cambios en la geopolítica mundial (el resurgimiento de potencias como Alemania, Inglaterra, Francia y Japón) como por factores internos de ambas naciones.<sup>27</sup> La pérdida de estabilidad financiera en México —que fue tomada por Estados Unidos como un hecho entre las décadas de 1930 y 1960— comenzaba a ser observada como factor de preocupación dentro de la economía interna.

<sup>26</sup>En 1948, esta película ganó el Óscar a mejor director y mejor actor de reparto (Walter Huston) y el premio New York Film Critics Circle Awards a mejor director y película.

<sup>27</sup>En México, la economía dejó de crecer, al mismo tiempo que subían la inflación y el desempleo. El gobierno buscó desviar la atención de la población de estos problemas domésticos hacia la activa participación de México en los foros internacionales. Por otra parte, los intereses norteamericanos comenzaron a ser contrarios a algunas de las posturas asumidas por México en la Organización de Naciones Unidas y foros latinoamericanos, sobre todo en lo que respecta a las guerrillas centroamericanas y Cuba. Adicionalmente, el creciente intercambio comercial y financiero entre las dos economías hacía que Estados Unidos considerara como un tema de riesgo las políticas mexicanas sobre la expropiación del petróleo y el manejo de la deuda externa (Bailey, 1989).

En los inicios de los cincuenta, la línea entre México y Estados Unidos continuaba siendo un escenario constante de la cinematografía norteamericana. García (1988) contabilizó 22 películas sobre frontera y contrabandistas en ese tiempo. En 1958 aparece *Touch of Evil*, dirigida por Orson Welles. La cinta construye una compleja narrativa sobre la corrupción como recurso para lograr la aplicación de la ley. Aunque el escenario es la frontera, Welles no trata de establecer una descripción específica de un lugar de inmoralidad, sino recrear el problema general (Higham, 1970). En la trama, Quinlan (Welles) es un policía estadounidense deshonesto que busca inculpar de asesinato a un mexicano mediante la “siembra” de pruebas. Al verse involucrado en la investigación, Mike Vargas (Charlton Heston) descubre los métodos de Quinlan y busca ponerlo en evidencia frente a la ley.

Respecto a la representación de México, es significativo el personaje de Vargas, pues iba contra los estereotipos del mexicano usados en Hollywood (Garts, 2005; Naremore, 1989). Él es un héroe nominal con valores morales y respeto a la ley, características individuales pocas veces usadas en los personajes mexicanos en las películas de Estados Unidos (Naremore, 1989).

El argumento transcurre en un pueblo imaginario llamado Robles, que en todos sus componentes está lleno de enfermedad moral y decadencia (Higham, 1970; Garts, 2005). Sin embargo, Welles, más que querer retratar una zona de México, trataba de mostrar el estado de decadencia de la sociedad americana en esa época (Cowie, 1995). En una escena, Vargas dice a su esposa: “isn't the real Mexico [...] All border towns bring out the worst in a country”<sup>28</sup> (Naremore, 1989).

La cinta, en una dimensión ley/policía busca representar una frontera inestable; una línea entre blancos y latinos; entre civilización y libido. Las dos figuras femeninas (la esposa de Vargas y una prostituta mexicano-norteamericana llamada Tanya –Marlene Dietrich– representan el contraste entre estas dos partes. En este límite entre naciones, la corrupción latente y la ansiedad sexual surgen a la superficie (Higham, 1970; Naremore, 1989).

En 1965, tres acontecimientos de otro orden tuvieron un profundo impacto en la construcción americana de la otredad latina. El primero fue un cambio en la ley sobre migración,<sup>29</sup> que abandonó un sistema de cuotas por naciones

<sup>28</sup>“Esto no es México [...] Todos los pueblos fronterizos muestran lo peor de su país”.

<sup>29</sup>Acta de Reforma de Migración de Estados Unidos de América, 1965.

de origen (que favorecía a los europeos), por un sistema de redes familiares y necesidades de empleo (que beneficiaba la migración asiática y de latinos) (Chávez, 2001). El segundo acontecimiento fue un crecimiento sostenido de la economía, lo que volvía a hacer necesaria la presencia de mano de obra intensiva. Finalmente, una serie de conflictos internacionales provocaron la llegada masiva de refugiados de Asia y Centroamérica a Estados Unidos (Duszak, 2002).

### *NUEVO RIESGO, LATINOS DENTRO DE LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA*

En la década de los sesenta, la construcción de la otredad mexicana en Estados Unidos volvió a utilizar un elemento de la frontera: esta vez el ascendente cruce de migrantes de América Latina, algunos sin documentos que los acreditaran para ello. La “porosidad” de la frontera comenzó a constituirse como un nuevo riesgo.<sup>30</sup> La presencia de colectividades latinoamericanas era ahora más visible dentro de Estados Unidos, sobre todo en ciertas ciudades como Miami, Los Ángeles y Chicago. Algunas de las comunidades más grandes eran las de cubanos, dominicanos, puertorriqueños y mexicanos (Conte, 1989). Ante este fenómeno demográfico, grupos conservadores mostraron preocupación, argumentando que los nuevos migrantes ocupaban trabajos, utilizaban servicios públicos sin pagar impuestos y colaboraban al aumento de la criminalidad (Huntington, 2004). Las medidas para regular más sistemáticamente el cruce entre México y Estados Unidos crecieron. Ejemplos de ello fueron la construcción de bardas en las zonas urbanas y una revisión más cuidadosa a los vehículos. El riesgo estaba siendo resignificado en el contexto de las grandes urbes<sup>31</sup> (Bailey, 1989; Coatsworth y Rico, 1989). La concepción histórica norteamericana de que la migración mexicana era una transgre-

<sup>30</sup>Dentro de la sociedad estadounidense generalmente han existido, a grandes rasgos, dos posturas sobre la migración: por un lado, un grupo conservador que ve en los migrantes un catalizador de conflictos económicos, culturales y sociales; por el otro, una visión liberal que considera que los migrantes son una de las características estructurales de la sociedad norteamericana, fuente de diversidad y desarrollo, independientemente del origen racial o nacional de los migrantes (Chávez, 2001).

<sup>31</sup>Incluso llegó a sugerirse que el arribo masivo de personas provenientes de Latinoamérica a las ciudades del sur de Estados Unidos era parte de una “estrategia colectiva” de los mexicanos (no está de más remarcar que para estas agrupaciones no existe diferencia entre usar el término latino, mexicano e hispano) para recuperar el territorio que habían perdido ante Estados Unidos en el siglo XIX (Chávez, 2001).

sión o invasión se comenzó a institucionalizar en leyes o programas que la prohibían (Klahn, 1994).

La amenaza representada por los latinoamericanos dentro del imaginario de Estados Unidos tomó una nueva forma con las bandas juveniles. Estas colectividades, al principio imitaron la violencia y sectarismo de los afroamericanos, chinos, italianos o anglos, para posteriormente comenzar a diferenciarse por sus vestimentas, comportamientos y símbolos provenientes de sus países de origen. Por ejemplo, la virgen de Guadalupe se convirtió en icono de identidad y resistencia (Klahn, 2000). Todo esto fue rápidamente representado en películas como *Bad Boys* (1983), *Walk Proud* (1979), *Boulevard Nights* (1979), *The Young Savages* (1961) y *West Side Store* (1961). En estas cintas, los estereotipos —por ejemplo, del bandido— evolucionaron, aunque continuaron manteniendo sus connotaciones intactas, ocupándolos ahora los miembros de las bandas juveniles. *The Young Savages* es un ejemplo de ello (Ramírez, 2002). Esta cinta no constituye nuevas representaciones sobre los latinos; al contrario, reproduce los prejuicios existentes. Así, el riesgo no desaparecía: sólo tomaba nuevas apariencias. La visión selectiva de la realidad mostrada en estos filmes convierte a la familia, uno de los principales valores asociados a la cultura latina, en una posible amenaza. La operación de estas agrupaciones delictivas es amparada o al menos solapada por los parientes. En ocasiones son estos mismos los que incentivan la participación. A partir de ello, la unificación familiar propiciada por las leyes migratorias toma diferentes implicaciones en esta óptica: en vez de generar un beneficio, es motivo de creciente riesgo.

*Bad Boys* y *The Young Savages* ilustran un lado negativo en la narrativa de integración diferenciada creada por Hollywood. Los miembros de grupos étnicos latinos, asiáticos o africanos, al intentar incluirse pierden su identidad y pureza moral, lo que convierte a sus miembros en criminales en dos sentidos: traidores de sus herencias y del “modo de vida americano” (Ramírez, 2000).

Aunque en las películas el pluralismo es un medio para renovar la cultura nacional, esto parece cambiar para los latinoamericanos en la narrativa de Hollywood, pues permanecen marginados y la integración resulta imposible. En esta visión, los que se aventuran dentro de la sociedad van contra los valores heredados como los dominantes. Por ello, la mejor manera de ser un “buen” norteamericano es permanecer donde se está, es decir, en su propio barrio; la asimilación ideal del latino no existe. Desde esta perspectiva, la

entrada para los originarios de América Latina en el “sueño americano” es en los papeles pasivos o secundarios (Ramírez, 2002).

### *LOS MIGRANTES DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA A LA ACTUALIDAD*

A finales de la década de los setenta y principios de la de los ochenta, la economía estadounidense se encontraba en recesión, lo que coincidía con una ola de descontento por el arribo de emigrantes no europeos<sup>32</sup> (Jenkins, 2005). En todos los casos que la clase política o la prensa de esta nación ponen su atención sobre los latinos, esto significa una revisión de las condiciones de la frontera y una crítica a las autoridades por no detener la entrada de inmigrantes indocumentados (Jenkins, 2005; Torrains, 2000).

Las películas *Border Cop* (1979), *Blood Barrier* (1979), *Borderline* (1980) y *The Border* (1982) hacían eco de las preocupaciones de la prensa sobre la porosidad de la frontera, la falta de control y la corrupción de las autoridades relacionadas con la migración y las drogas. Aunque en general los filmes se cuidan de realizar una crítica profunda a los posibles malos manejos de las autoridades fronterizas y aduanales estadounidenses, una excepción es la cinta *Border Cop*. En ella, un policía fronterizo norteamericano busca terminar con las prácticas corruptas de cruce de personas, pero encuentra que esto es imposible por los niveles de intereses y corrupción que existen en ambos lados. En lo que todas las películas anteriores coinciden es en renovar la idea de que la frontera es un lugar de riesgo, alejado de la vida ordenada y civilizada; este espacio social está regido por los intereses y la violencia. De las primeras idealizaciones de la frontera como lugar exótico y de diversión, poco queda por la creciente magnificación del riesgo.

Otro punto digno de resaltar de estas cintas sobre la frontera –en especial en *Blood Barrier*, *The Border* y *Border Cop*– es que destacan las diferencias entre los mexicanos y los norteamericanos, sobre todo en lo relativo a su comportamiento frente a instituciones como la autoridad o la ley. Es decir, las cintas

<sup>32</sup>Senadores y gobernadores republicanos, grupos de derecha y periódicos conservadores continuaron relacionando la otredad latina con el crecimiento en los niveles de criminalidad y consumo de drogas. El culpar a los hispanos permitía a las autoridades evitar dar explicaciones sobre los problemas económicos del país (Montejano, 2002; Chávez, 2001).

eligen resaltar lo que separa a ambas naciones, en vez de mostrar la frontera como un lugar donde las innegables diferencias culturales entre dos naciones desaparecen o se difuminan (Valenzuela, 2000a). El desorden de la zona es presentado como un resultado lógico de estas diferencias, lo que contrasta fuertemente con una corriente de escritores y analistas que comienzan a hablar del nacimiento de una nación intermedia: *MexAmérica*, un lugar que conjunta símbolos, idiomas, prácticas, y que tiene una capital (Los Ángeles) alejada de los centros culturales y políticos de ambos países. La fusión e influencia real de ambas sociedades rebasa las visiones que las separan (Klahn, 1994). Desafortunadamente, estas nuevas identidades pocas veces son recogidas por Hollywood (Tabuenca, 2005).

A mediados de los ochenta, los gobernadores de tres estados fronterizos (California, Texas y Arizona) solicitaron de forma conjunta un incremento en el presupuesto federal destinado a sus entidades, argumentado que existía una creciente presión sobre los servicios públicos debido a la llegada de más migrantes<sup>33</sup> (Bailey, 1989; Smith, 2001). La solicitud de fondos ayudó a reconstruir la percepción de riesgo respecto a los recién llegados; ahora ya no sólo eran un potencial peligro por el tipo de actividades que podían desarrollar en Norteamérica, sino que su sola presencia generaba un problema en el funcionamiento del gobierno (Smith, 2001; Jenkins, 2005; Coatsworth y Rico, 1989).

Paralelamente, en algunos medios masivos de comunicación en Estados Unidos se produjo un creciente interés en la frontera con México<sup>34</sup> (Cortés, 1989; Chávez, 2001). El Congreso y el gobierno federal estadounidenses buscaron aprobar una nueva ley sobre migración<sup>35</sup> que encareciera el acceso a los servicios públicos para los indocumentados, aduciendo que ya no era sostenible el gasto que significaban (Jenkins, 2005; González, 1993; Chávez, 2001).

<sup>33</sup>Esta petición de los gobernadores era en parte el resultado de un reclamo social por la baja en la calidad de los servicios. Los gobernadores, al señalar a los migrantes como los causantes del mal servicio, desviaban la responsabilidad que ellos mismos tenían en este problema público.

<sup>34</sup>Eso se explica, en parte, por el desarrollo que en esa década alcanzaron las “metrópolis transfronterizas”, urbes de dos países, como San Diego/Tijuana y El Paso/Ciudad Juárez (Torrans, 2000; Smith, 2001).

<sup>35</sup>En Estados Unidos, el debate sobre migración tenía dos puntos principales: 1) la “amenaza” que representaban los migrantes latinos (también asiáticos) para la continuidad de la “identidad” y “cultura” americana, esto siguiendo la propuesta de trabajos como los de Huntington (2004); y 2) lo que la prensa denominaba constantemente el “incontrolable” paso de personas no documentadas hacia este país, esto, a pesar de que la mayoría de los cruces e intercambios fronterizos por esta zona transcurrían por las vías legales; sin embargo, comenzaba a consolidarse una imagen de riesgo sin control en la migración latina (Chávez, 2001; Riding, 1985).

A finales de la década de los ochenta se aprobó una nueva ley: *The Immigration Reform and Confront Act* (IRCA).<sup>36</sup>

Aunque la presencia de bandas criminales que transportaban drogas de México a Estados Unidos era ya un fenómeno presente desde décadas atrás, fue en los ochenta cuando estos grupos comenzaron a ser vistos con una mayor atención y preocupación desde este país. A partir de esos años, el narcotráfico se convirtió en un tema central en las relaciones bilaterales entre México y Estados Unidos (Zoraida, 1990; Meyer, 2006). La cinematografía explotó el personaje del narcotraficante mexicano o colombiano como el nuevo latino incivilizado, violento y desordenado (Tabuenca, 2005).

Como ya se mencionó, los filmes sobre tráfico de drogas renovaron el estereotipo del bandido, y se hacía indispensable la continua afirmación o redefinición de los límites y peligros. Los narcotraficantes constituyeron la nueva descripción del riesgo. Películas como *Code of Silence* (1985), *Stick* (1985), *Stand Alone* (1986), *Running Scared* (1986) y *Scarface* (1985) son ejemplos de ello. En la visión cinematográfica, la venta y distribución de estupefacientes es un tema clínicamente separado de la población blanca; se trata de algo generado y provocado exclusivamente por minorías raciales provenientes de América Latina, como si el creciente consumo de drogas (también entre blancos) no tuviera relación con ello. El narcotráfico parecería ser traído por los latinos a la sociedad estadounidense.

Al igual que hicimos antes, analizaremos brevemente una de las cintas mencionadas líneas arriba, que servirá para ilustrar el estereotipo que nos importa resaltar: *Scarface*.

Esta película narra la historia de un inmigrante cubano que ambiciona entrar en la venta de estupefacientes como la mejor vía para lograr el “sueño americano”. La trama utiliza datos históricos para obtener verosimilitud. Así, en las primeras imágenes aparece Fidel Castro, el dirigente cubano. Con ello, el director insinuaba una especie de documental. Sin embargo, existe una visión parcial e incompleta de fenómenos tan complejos como la migración de

<sup>36</sup>Ésta contenía, entre otros, los siguientes puntos: 1) cárcel para los empresarios que contrataran indocumentados; 2) legalizar un determinado grupo de indocumentados que viven y trabajan en Estados Unidos; 3) dar más recursos y capacidades a la patrulla fronteriza; y 4) expandir los programas de trabajo temporal en el campo. Esta ley favoreció a entre tres y cinco millones de migrantes indocumentados que recibieron una amnistía.

los cubanos hacia Estados Unidos, presentando a este grupo como una turba que busca ingresar por un mero interés económico.

La trama de *Scarface* narra los inicios, ascenso, triunfo y la caída del personaje central. En la narrativa de integración del latino en Hollywood, esta cinta resulta uno de los ejemplos más típicos. La ambición por sobresalir, tan apreciada en Norteamérica, resulta problemática para personajes de otras culturas y con otros valores morales. El trágico final de Tony Montana (Al Pacino) confirma el estereotipo que se formaba alrededor de los latinos: muchos de ellos dedicados a actividades delictivas y con pocos valores morales. Este relato no quiere darle el triunfo permanente a una persona que no encarna los valores del angloamericano. Como dijimos, estas películas renuevan el estereotipo del bandido. Tony Montana encarna ello a cabalidad: una persona llena de ambición y brutalidad, dominado por sus emociones y pasiones (Ramírez, 2000). Aunque en *Scarface* no existe un hombre blanco que sirva como contraste a la psique de Tony, aparece una mujer blanca, *Elvira* (Michelle Pfeiffer), que simboliza a la sociedad norteamericana ambicionada y objeto de los deseos de este latino-bandido.<sup>37</sup>

En 1994, Estados Unidos, Canadá y México firmaron el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Esto generó una mayor integración económica entre estos países y un período de relativo crecimiento para la región (INEGI, 2005).<sup>38</sup>

En el año en cuestión, México sufre una severa crisis económica y Estados Unidos pone a funcionar una serie de programas que intentan detener el aumento de cruces fronterizos sin documentos: la operación Gatekeeper en California, la Hold-the-Line en Texas, y la operación Safeguard en Arizona. Estas medidas son el preludio de la creación del muro fronterizo.

<sup>37</sup>Una mención aparte merece la película *American Me* (1992), pues en ella existe un intento de reflexión sobre la comunidad chicana y las bandas criminales. El filme, que tiene como trama principal la vida de un delincuente de origen latino, construye también un relato etnográfico de un chicano en Estados Unidos (Valdez y Halley, 1999). En esta cinta podemos ver las fuertes restricciones sociales y culturales que están alrededor de la comunidad latina en Norteamérica; optar por el crimen no es la única opción, pero sí una que ofrece tal número de recompensas y ventajas a corto plazo, que resulta difícil que los jóvenes latinos opten por la búsqueda de un trabajo formal pobremente remunerado.

<sup>38</sup>Sin embargo, el TLCAN no incluía cláusulas sobre movilidad de personas, y la migración ilegal hacia Estados Unidos, lejos de disminuir, aumentó: cerca de 10 millones de mexicanos habían ingresado ilegalmente en el país a finales de los noventa (Smith, 2001).

En la década de los noventa, los temas que componían la relación fronteriza entre México y Estados Unidos ya no podían ser reducidos al cruce de personas y drogas, a pesar de que diversos medios de comunicación de este último país insistieran en ello<sup>39</sup> (Smith, 2001). A su vez, cuestiones de intercambio económico, ecología y sociedad requerían de inmediata atención.

En esos años existía una dinámica propia, derivada, en gran parte, del crecimiento desordenado de la región (Klahn, 2000; Valenzuela, 2000c). Esto no atenúa el hecho de que la criminalidad común ha rebasado la capacidad de reacción policial en ambos lados; en Juárez han sido asesinadas más de 300 mujeres, sin que exista una investigación sistemática y confiable al respecto.

La complejidad de los asuntos y las relaciones de la frontera apareció reflejada en películas como *Traffic* (2000), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005), *Bordertown* (2006) y *Babel* (2006), entre otras.

Cabe mencionar, además, que existe un nuevo interés en transformar el estereotipo de los mexicanos que ha sido reproducido por tanto tiempo en los filmes estadounidenses (Tabuenca, 2005). La imagen de riesgo continúa, pero ahora dentro de contextos problemáticos y de relaciones políticas y económicas fuera del modelo de superioridad norteamericana. Esto queda ejemplificado en *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, donde las diversas relaciones personales subsisten entre la desconfianza y la amistad (Klawans, 2006).

Por otro lado, en *Traffic* existe un intento de retratar la complejidad del problema del narcotráfico y mostrar las mutuas redes de soborno y la oferta y demanda de un mercado que funciona bajo la fría lógica económica. La corrup-

<sup>39</sup>Una muestra de ello es la cinta *Lone Star* (1996), de John Sayles. Esta película, al contrario de la mayoría que tratan sobre la frontera, busca mostrar la diversidad y complejidad de las relaciones culturales entre las comunidades mexicanas y norteamericanas que viven en esta zona. En el filme, tanto los personajes mexicanos como estadounidenses salen de los estereotipos convencionales: ni los mexicanos son todos flojos e incivilizados, ni los norteamericanos son todos moralmente superiores. Esto es visible sobre todo en los papeles de mujeres mexicanas, que tradicionalmente fueron pasivos objetos de sus familias u hombres. Así mismo, no aparecen los tradicionales estereotipos de la prostituta y el payaso mujer. Esta cinta es parte de un nuevo interés en narrar la complejidad de una zona donde las identidades nacionales se difuminan. De hecho, esta película presenta otra innovación en la narrativa de la frontera: esta región no sólo es un lugar de tráfico de mercancías ilegales y personas sin documentos; también constituye una nueva zona de convivencia que ha creado su propia cultura, códigos y visiones sobre ambas identidades (Klahn, 2000; Mascota, 2007). Adicionalmente, se mostró la dinámica política y económica de la región. Esta cinta constituye, además, un ejemplo de las nuevas formas de convivencia que se están desarrollando en este límite entre países. La frontera no es sólo el último rincón de dos culturas sino un núcleo con identidad y problemas propios.

ción no es exhibida como un tema exclusivo de un lado, sino como una variable común. Las personas que buscan cambiar la situación, que buscan ayudar, están en ambos lados. En esto es destacable el personaje de Javier Rodríguez (Benicio del Toro), un policía mexicano que busca ayudar a los demás.

En el caso de *Babel*, a pesar de no tener como única trama el límite entre naciones, analiza relaciones afectivas dentro de las leyes e instituciones de esta zona. Sin embargo, al resaltar las discrepancias entre ambas sociedades, la historia encarna dos mundos que, a pesar de la convivencia cotidiana, continúan siendo antagónicos e irreconciliables. En el límite entre países no se construye una cultura nueva, sino que se refuerza una barrera donde cada cruce representa una amenaza.

El 22 de agosto de 1996, el entonces presidente de Estados Unidos, Bill Clinton, propuso una nueva ley: *The Personal Responsibility and Work Opportunity Reconciliation Act of 1996*. Esta ley representó un cambio radical en la forma en que el gobierno federal trataba a los migrantes indocumentados.<sup>40</sup> Actualmente se discuten cambios sustanciales en las leyes migratorias. Esto sucede en una colectividad que después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 acrecentó sustancialmente su interés en la seguridad interna.<sup>41</sup>

Como hemos visto a lo largo del artículo, esta relación entre migración y riesgo no es nueva; las poblaciones migrantes son uno de los objetos localizables de riesgo para las sociedades contemporáneas. Adjunto a ello, diferentes medios sostienen versiones respecto a que esta zona es un punto ideal para el cruce de terroristas de la red Al Qaeda hacia Estados Unidos.

### *A MODO DE CONCLUSIÓN: LOS MIGRANTES, RECOMPOSICIÓN O RIESGO A LA NACIÓN*

Como mostramos a lo largo del artículo, las cintas estadounidenses han definido históricamente a México como un lugar de riesgo. Esto tiene diferen-

<sup>40</sup>Bajo esta ley, los migrantes indocumentados aprehendidos no podían pedir permanecer en el país hasta que su caso fuera adjudicado.

<sup>41</sup>Sectores conservadores de la sociedad norteamericana comenzaron a describir la migración sin documentos con metáforas de guerra: la llegada creciente de migrantes se trata de una “invasión” de habitantes del “tercer mundo” hacia Norteamérica; las tierras perdidas por México un siglo antes, están siendo “reconquistadas” de forma gradual y silenciosa; esta “toma” de ciudades constituye un “riesgo” de que estos grupos puedan implantar sus costumbres y “defectos” culturales como la corrupción y la pereza.

tes funciones: ser elemento de contraste (comparación que permite exaltar la identidad propia), justificar comportamientos o explicar fenómenos como el narcotráfico.

La creación de estas imágenes, en el caso del cine, se basó en las primeras representaciones que Norteamérica conformó de su país vecino como producto de la guerra con éste: una zona vencida por una nación que comenzaba su idea de imperio.

Desde que se creó el límite entre México y Estados Unidos, la frontera ha oscilado entre ser considerada un lugar de aventura o folclor y representar una zona de concreción de peligros. Nuevos temas como el contrabando o la entrada de personas renovaron la última imagen. Sin embargo, la explicación de por qué se representa la frontera como una zona de desorden parece estar relacionada con la distancia física y simbólica entre esta región y los centros políticos de Estados Unidos (Washington) y de México (México, D.F.), pues era una tierra donde no parecían confirmarse las imágenes que de sí mismas estaban construyendo ambas culturas nacionales: el folclor de los grupos prehispánicos de México y la modernidad de las ciudades del norte de Estados Unidos.

Esta percepción de separación tiene consecuencias concretas. Desde la década de los ochenta existen barreras físicas que buscan separar a Estados Unidos de México. Actualmente, el gobierno norteamericano está ampliando la cobertura del muro fronterizo. La exclusión no sólo tiene una expresión simbólica sino física, que ha construido toda una explicación que la justifica y la hace ver, desde la visión estadounidense, como algo natural o deseable.

Otra consecuencia de esta separación es experimentada por la población de origen mexicano o latino en Estados Unidos. Desde que Norteamérica tomó nuevos territorios, la población de origen mexicano ha sido objeto de marginación y exclusión. Lo que el artículo muestra es que esto no ha sido producto de una empresa sistemática y consciente del gobierno estadounidense sino el resultado de una historia de diferencias culturales y prejuicios mutuos. La exclusión buscaba impedir, en la medida de lo posible, la convivencia de la sociedad con un conjunto que era percibido como diferente y, por ello, peligroso. Sin embargo, el crecimiento de la comunidad de mexicanos en Estados Unidos hace más difícil la separación.

Para concluir, me parece oportuno usar un filme como metáfora sobre este cambio en la percepción sobre riesgo respecto a la población de origen latino que vive en Estados Unidos. Uno de los canales de dibujos animados más

grandes de Estados Unidos (Cartoon Network) produjo una película con el nombre de *Mucha lucha: The Return of El Maléfico* (2005). En la cinta, los personajes centrales son tres niños (dos hombres y una mujer) aprendices de luchadores ataviados con máscaras, como hacen muchos de los que practican la llamada lucha libre mexicana. Dos de los pequeños son claramente hijos de migrantes latinos, mientras la tercera es de origen anglosajón. La trama está llena de pequeños diálogos en español, incluso el nombre del villano: *El Maléfico*. En el cine, esto es una normalización de un hecho cotidiano.

La trama es sencilla: los tres luchadores novicios tienen que rescatar al mundo, de un villano que pretende conquistarlo. En la solución propuesta es donde radica el tema por resaltar: para salvar a la humanidad, los tres niños tienen que viajar a lugares localizados en Latinoamérica y obtener partes de un uniforme de luchador con poderes especiales. Cuando logran hacerse del uniforme y regresan a Las Vegas para luchar contra su enemigo, descubren que no saben cómo funciona esta “arma” especial. Al final logran activarla al recordar el “código de la lucha”: el honor, la familia y la tradición (también las donas).

La metáfora del filme sería la siguiente: entre los salvadores del mundo están migrantes que provienen de Latinoamérica, y de ahí llegan también los instrumentos necesarios para hacerlo. El rescate es posible al usar elementos generalmente asociados a culturas latinas: la tradición y la familia. Es decir, esta zona no sólo trae problemas a Norteamérica sino también renovados ideales que pueden ayudarla. Esto quiere decir que la convivencia entre estos dos mundos no sólo es posible; incluso es indispensable para la continuidad de Estados Unidos y Latinoamérica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bailey, John, “Mexico in the U. S. Media, 1979-88. Implications for the Bilateral Relation”, en John H. Coastworth y Carlos Rico, *Images of Mexico in the United States*, San Diego, California, Bilateral Commission on the Future of United States-Mexican Relations, Center for U. S.-Mexican Studies, University of California, 1989, pp. 55-90.
- Barth, Fredrik, *Ethnic Groups and Boundaries*, Londres, Little Brown and Company, 1969.

- Beck, Ulrich, *La sociedad del riesgo global*, España, Siglo XXI Editores, 2004.
- Bickford Típon, Dana, "Using the Feature Film to Facilitate Sociological Thinking", *Teaching Sociology*, vol. 21, núm. 2, abril de 1993, pp. 187-191.
- Chávez, Leo, *Covering Immigration Popular Images and the Politics of the Nation*, Londres, University of California Press, 2001.
- Coatsworth, John H. y Rico Ferrat, Carlos M., "Images of Mexico in the United States: Introduction", en John H. Coatsworth y Carlos Rico, *Images of Mexico in the United States*, San Diego, California, Bilateral Commission on the Future of United States-Mexican Relations, Center for U. S.-Mexican Studies, University of California, 1989, pp. 1-16.
- Cohen, Antony P., *Symbolic Construction of Community*, Inglaterra, Routledge, 1985.
- Cortés, Carlos E., "To View a Neighbor: The Hollywood Textbook on Mexico", en John H. Coatsworth y Carlos Rico, *Images of Mexico in the United States*, San Diego, California, Bilateral Commission on the Future of United States-Mexican Relations, Center for U. S.-Mexican Studies, University of California, 1989, pp. 91-118.
- Cowie, Peter, "The Study of Corruption: Touch of Evil", en Morris Beja (ed.), *Perspectives on Orson Welles*, Nueva York, G. K. Hall and Co., 1995, pp. 164-170.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge, 1996.
- Duszak, Anna, *Us and Others. Social Identities Across Languages, Discourses and Cultures*, Holanda, John Benjamin Publishing Company, 2002.
- García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, t. IV, México, Ediciones Era, 1988.
- Garts, Robert, *The Films of Orson Welles*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 2005, pp. 110-127.
- Girven, Tim, "Hollywood's Heterotopia: U. S. Cinema, the Mexican Border and the Making of Tijuana", *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 3, núm., 1-2, 1994, pp. 93-133.
- González Navarro, Moisés, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970*, México, El Colegio de México, 1993.
- Higham, Charles, *The Films of Orson Welles*, Londres y Los Ángeles, University of California Press, 1970, pp. 150-159.
- Huntington, Samuel P., *¿Quiénes somos?: Los desafíos a la identidad nacional estadounidense*, México, Paidós, 2004.

- INEGI (Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática), *Conteo nacional de población y vivienda 2005*, México, 2006.
- Jenkins, Philip, *Breve historia de Estados Unidos*, España, Alianza Editorial, 2005.
- Klahn, Norma, “La frontera imaginada, inventada o de la geopolítica de la literatura a la nada”, en Ma. Esther Schumacher (comp.), *Mitos en las relaciones México-Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica (primera versión del mismo trabajo: “Writing the Border: The Languages and Limits of Representation”), *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 3, núm. 1-2, 1994.
- , “Travesías/travesuras: Des/vinculando imaginarios culturales”, en Norma Klahn, Pedro Castillo, Alejandro Álvarez y Federico Manchón (comps.), *Las nuevas fronteras del siglo XXI*, México, La Jornada, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Chicano/Latino Research Center, University of California, 2000, pp. 149-166.
- Klawans, Stuart, “A Touch of Evil”, *The Nation*, Estados Unidos, 9 de febrero de 2006.
- Krauze, Enrique, *Francisco Villa. Entre el ángel y el fierro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- , “Huntington: El falso profeta”, *Letras libres*, abril de 2004, pp. 24-26.
- Lamont, Michèle y Virág Molnar, “The Study of Boundaries in the Social Science”, *Annual Review of Sociology*, núm. 28, 2002, pp. 167, 195.
- Lupton, Deborah, *Risk*, Londres, Routledge, 1999.
- Martínez, Óscar, “Puntos importantes en las relaciones fronterizas México-Estados Unidos, 1848-1876”, en Ma. Esther Schumacher (comp.), *Mitos en las relaciones México-Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Mendieta, Eduardo, “Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward Said y el latinoamericanismo”, *Tabula rasa*, núm. 5, julio-diciembre de 2006, pp. 67-83.
- Meyer, Lorenzo, “Estados Unidos y la evolución del nacionalismo defensivo mexicano”, *Foro internacional*, núm. 185, 2006, pp. 421-464.
- Moore, Barrington, *Pureza moral y persecución en la historia*, Barcelona, Paidós Básica, 2000.
- Montejano, David, “La identidad y la construcción de una nación a lo largo de una frontera en disputa”, *Istor*, núm. 11, invierno de 2002.

- Mora Martínez, Sergio, *La representación del espacio fronterizo mexicano en la narrativa mexicana y centroamericana: 1974-1998*, tesis para obtener el grado de doctor en filosofía, Estados Unidos, Universidad de Arizona, 2005.
- Naremore, James, *The Magic World of Orson Welles*, Dallas, Estados Unidos, Southern Methodist University Press, 1989, pp. 146-171.
- Pearson, Roberta, "Indianism? Classical Hollywood's Representations of Native Americans", en Daniel Bernardi (ed.), *Classic Hollywood, Classic Whiteness*, Estados Unidos, University of Minnesota Press, 2001.
- Quart, Leonard y Auster, Albert, *American Film and Society since 1945*, Londres, McMillan Publishers Ltd., 1984.
- Ramírez Berg, Charles, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance*, Estados Unidos, University of Texas, 2000.
- Riding, Alan, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz y Planeta, 1985.
- Rosenstone, Robert, "Revisioning History: Contemporary Filmmakers and the Construction of the Past", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 32, núm. 4, octubre de 1990, pp. 822-837.
- Said, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Vintage, 1979.
- Smith, Clint, *México y los Estados Unidos. 180 años de relaciones ineludibles*, México, Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), Universidad de Guadalajara y Juan Pablos, 2001.
- Tabuenca Córdoba, María del Socorro, "Sketch of Identities from the Mexico-U. S. Border (or the Other Way Around)", *Comparative American Studies*, vol. 3, núm. 4, 2005, pp. 495-513.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Pancho Villa. Una biografía narrativa*, México, Planeta, 2006.
- Valenzuela Arce, José Manuel, "Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos", *Revista mexicana de sociología*, vol. 62, núm. 2, abril-junio de 2000a, pp. 125-149.
- , "Norteños *ayankados*. Discursos y representaciones de la frontera", *Comunicación y sociedades*, núm. 3, julio-diciembre de 2000b, pp. 37-57.
- , "Las culturas populares en la frontera México-Estados Unidos", en Norma Klahn, Pedro Castillo, Alejandro Álvarez y Federico Manchón (comps.), *Las nuevas fronteras del siglo XXI*, México, La Jornada, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolita-

tana, Chicano/Latino Research Center, University of California, 2000c, pp. 883-900.

Valdez, Avelardo y Halley, Jeffrey, "Teaching Mexican American Experience through Film: Private Issues and Public Problems", *Teaching Sociology*, vol. 27, núm. 3, julio de 1999, pp. 286-295.

Zoraida Vázquez, Josefina, *México y el mundo. Historia de sus relaciones exteriores*, México, Senado de la República, 1990, pp. 51-102.