

1983

El cine chicano: una breve reseña*

Jason C. Johansen

Introducción

Invariablemente, los intentos por definir al cine chicano se han topado con el destino de la mayoría de los intentos por definir cualquier forma artística o expresión cultural chicana: apariencia engañosa, contradicción, confusión y, finalmente, futilidad.

Categorías flexibles como “películas *de, para o acerca de* chicanos” simplemente ordenan un conjunto de trabajos que tienen elementos comunes, pero sólo en un nivel superficial.

Quizás el problema tenga sus “raíces” en la propia palabra “chicano”. Siendo ésta una palabra que adquirió carga política a fines de los años sesenta y que enfrentó una gran resistencia aun entre aquellos que ahora se llaman a sí mismos chicanos. Actualmente, “chicano” ha adquirido tal variedad de significados, que su imprecisión y, frecuentemente su inutilidad, solamente pueden sustituirse por la palabra “hispanico”.

Sin duda alguna, la palabra “hispanico” es totalmente inapropiada en este contexto. No sólo la palabra no era popular en esa época, sino que “chicano” representa correctamente los antecedentes históricos mexicanos, que son el claro factor dominante respecto a los apoyos económicos político, social y cultural.

Además, incluso la palabra “cinematografía” plantea problemas al describir una actividad cuyo futuro depende claramente de los imperativos económicos de la tecnología de la televisión.

Por lo tanto, en lo concerniente a esta breve reseña, “el cine chicano” se referirá a una actividad en particular o a un conjunto de actividades que fueron consecuencias y parte integral de un fenómeno específico socioeconómico y cultural conocido como el Movimiento Chicano, un capítulo de la historia reciente que fue testigo de los cambios en actitudes, valores y niveles de conciencia del suroeste de los Estados Unidos, cuyas repercusiones se hicieron sentir en todo el mundo.

Finalmente, en cuanto a la “producción” del cine chicano, me resisto a aceptar las percepciones y los enfoques críticos burgueses que podrían descartar por completo los trabajos que carezcan de una manipulación sofisticada de elementos artísticos, o del llamado “gran arte”. El hecho de que exista el cine chicano en modo alguno reemplaza cualquier pretenciosa preocupación por la estética, cuando menos por el momento.

Teniendo en mente lo anterior, esta reseña contempla un conjunto de trabajos que reflejan diversidad, penetración, creatividad y transpiración. Sobre todo, se convierte en parte esencial del cine chicano e intenta asegurarse un lugar en los canales de la historia de la cinematografía.

Antecedentes históricos

Mientras que en las películas y en la televisión el retrato del mexicano y del chicano parece representar un notable momento de unión de fuerzas para los activistas únicamente a partir de la década anterior, la preocupación por las representaciones racistas y estereotipadas ha sido expresada consistentemente durante siglo y medio.

Ya en 1855, Francisco Ramírez, director y editor de *El Clamor Público*, el primer periódico bilingüe de Los Ángeles, censuró el más que injusto tratamiento hacia su gente en *L. A. Star*, el principal medio de comunicación de su época.

Como el fallecido profesor G. Pettit señala en su estudio *Imágenes de la novela y el cine mexicano-norteamericano*, el sentimiento antimexicano que acompañó a la colonización inglesa de lo que más tarde fue el suroeste de Estados Unidos, se espació fácil y significativamente en su literatura popular, particularmente en la literatura “sensacionalista” de finales de la década de 1800 conocida como “novelas del oeste”.

Así como las “novelas del oeste” colocaron los cimientos de las películas del oeste (*westerns*), las imágenes de los mexicanos en dicha literatura aparecieron en la pantalla silenciosa con títulos como *The Greaser’s Gauntlet* ** *The Girl and The Greaser*, *Bronco Billy and The Greaver*, *The Greaser’s Revenge*, *Guns and Greasers*, o simplemente *The Greaser*. En algunas ocasiones el personaje principal era tan respetado que se justificaba que hubiera una relación con base en su nombre, como en *Tony, the Greaser*.

Una vez que los cimientos quedaron firmemente establecidos, Hollywood emprendió su

manera característica, cruel y sin embargo metódica de generar variaciones sobre un tema. Los años treinta y cuarenta fueron testigos de una “época de oro” de “mexicanas iracundas”, “cubanas de fuego”, “seductoras temperamentales”, matronas piadosas, amantes latinos, bandidos sebosos, revolucionarios incompetentes, y desde luego, el peón indígena durmiendo bajo su sombrero recargado en un cacto.

Con frecuencia, “duras lecciones” acompañaban a estas crueles descripciones. Las latinas se derretían indefensas en los brazos de hombres con los ojos azules. Los hombres latinos comprensiblemente rechazaban a sus mujeres porque las mujeres angloamericanas eran “naturalmente” más deseables. Y sólo el “mexicano” de origen europeo puro (esto es, los “españoles”) podía alguna vez esperar acompañar a una mujer blanca de cualquier clase social. El mestizo y/o el peón que esperara seriamente ganarse a una doncella blanca aceptaba que su destino era la muerte.

A pesar de que las altas autoridades mexicanas llegaron a prohibir películas como *Viva Villa* por su flagrante posición insultante, los Estados Unidos y Hollywood se hicieron los sordos de repente. Durante la segunda guerra mundial, cuando el presidente Roosevelt reconoció la necesidad de mantener un frente aliado unificado, Hollywood honró su “política del buen vecino” y buscó cuidadosamente evitar cualquier descripción ofensiva. Sin embargo, el resultado no fue una rectificación de las imágenes estereotipadas, sino una total ausencia de los mexicanos en la pantalla.

Sin embargo esta ausencia fue corta. Los años cincuenta presenciaron el regreso a la “normalidad”, y a lo largo de los años sesenta continuaron nuevas variaciones de los antiguos estereotipos.

Mientras que la discusión de los efectos de la manera en que se ha descrito a los latinos va más allá del alcance de esta breve reseña, hay un efecto que merece nuestra atención.

Los estereotipos ofensivos se convirtieron en el principal objeto de unión de fuerzas alrededor del cual los activistas de los medios de comunicación, los actores y actrices, y los aspirantes a cineastas se politizaron y unificaron. Los cineastas consideraron que su tarea era no solamente eliminar las imágenes ofensivas, sino crear otras nuevas más aceptables.

En consecuencia, en la “guerra contra los estereotipos”, los chicanos añadieron armamento iconográfico a su arsenal de retórica, y la rectificación de estereotipos se

convirtió en la prioridad máxima de los últimos años de la década de los sesenta con el advenimiento del Movimiento Chicano.

Algunos historiadores han preferido caracterizar al Movimiento Chicano de fines de los años sesenta como un despertar del “gigante dormido”. Sin embargo, esta idea es engañosa. El activismo chicano ha caracterizado a la experiencia chicana durante más de cien años. Con frecuencia manifestado como sindicalizador, el activismo chicano mantuvo perfiles muy altos durante la Revolución mexicana de 1910, la depresión de los años treinta, el programa bracero de los años cuarenta y cincuenta, sin embargo sólo atrajo la atención nacional con la organización de los trabajadores del campo en los años sesenta. Ciertamente, de esto surgen interrogantes en cuanto a quién era en verdad el “gigante dormido”.

En los años en que los chicanos permanecieron tranquilos, el Movimiento de los Derechos Civiles, el Movimiento de Libertad de Expresión y el Movimiento en Favor de la Paz se combinaron para crear una marejada que perturbó la calma.

Los profundos cambios en la conciencia de los chicanos coincidieron con el surgimiento de una concientización mundial expresada en los acontecimientos de mayo de 1968 en París, o aún más cerca de nosotros, en la masacre de 400 estudiantes en la plaza de Tlatelolco, en la ciudad de México, en octubre de 1968.

La mayoría de las manifestaciones chicanas tomaron la forma de huelgas laborales, boicots contra la uva y la lechuga, y paros estudiantiles. Como la organización de los chicanos comprendía todas las categorías, aquellos que tenían puesta la mira en la industria de la diversión hicieron lo mismo que los demás, y de repente Hollywood se encontró pagando por los pecados de sus fundadores.

En el año de 1970 se formaron grupos en los medios de comunicación con intereses especiales como *Justicia* y *Nosotros* con el doble propósito de combatir las imágenes negativas y aligerar las condiciones de los actores chicanos desempleados demandando “papeles más positivos”. Sus esfuerzos conjuntos lograron retirar del aire el anuncio de “Frito Bandito”, una victoria significativa que irónicamente redujo el movimiento. *Justicia* se disolvió poco tiempo después, mientras que *Nosotros* ha luchado para hacerse respetable, obteniendo el brillo de Hollywood o asumiendo un perfil general más bajo.

Las mismas presiones comunitarias responsables del último pronunciamiento de “Frito

Bandito” consideraron también el problema del acceso público a los canales de transmisión como fundamental para el proceso de rectificación de la imagen. Repentinamente, se comenzó a llamar a los chicanos para que participaran en la programación de asuntos públicos en el nivel local y de ahí el nacimiento del cine chicano.

El nacimiento del cine chicano

A pesar de que algunos observadores del cine chicano quisieron otorgarle el título de “primera película chicana” a *Salt of the Earth* (1952) de Herbert Biberman, sin duda esta extraordinaria película sobre los mineros huelguistas de Nuevo México es un producto de un momento histórico muy diferente del de fines de los años sesenta. Las fuerzas sociales que rodearon la producción y la post-producción de la película fueron más bien respuestas y resultado del macartismo neofascista que el surgimiento de una conciencia en la población chicano/mexicana. Y a pesar de que la película trata en gran medida de temas como la sindicalización, la explotación de los asalariados, el machismo y el papel cambiante de la mujer, todos temas dominantes de los años setenta, la influencia de *Salt of the Earth* resiste una valuación decisiva, dados los esfuerzos ampliamente difundidos de la censura gubernamental y su subsecuente distribución limitada.

Yo soy Joaquín (1967) tiene el mérito de ser la “primera película chicana”. Producida por el Teatro Campesino y con la fotografía de George Ballis, *Joaquín* combina el silencio con la música, efectos de sonido indígenas con la lectura que hace Luis Valdez del poema de Rodolfo “Corky” González. Aunque primitiva en su ejecución visual, la película expresa la lucha por la identidad, la indignación ante la injusticia y la reafirmación cultural del poema más importante del Movimiento Chicano.

Las películas de este primer periodo (1967-1972) reflejan muy conscientemente los principales temas del Movimiento Chicano. Enmarcadas en un conglomerado de nacionalismo cultural estas películas representan un enfoque de la identidad, un estímulo del orgullo único, una pedagogía histórica y, naturalmente, una rectificación de la imagen. Para el público angloamericano, estos temas son de poco interés. A una audiencia totalmente mexicana, estos problemas parecen triviales y posiblemente innecesarios. Sin embargo, son esenciales para la minoría étnica norteamericana conocida como chicanos, que se encuentra en la necesidad de afirmar su identidad, de sentirse bien con ellos mismos

y de reafirmar sus raíces, mientras que al mismo tiempo pasan por un proceso de colonización cultural en Estados Unidos que se opone a la conservación de una singularidad etnocultural.

Películas como *Yo soy chicano* (1972) de Jesús Treviño y *Cinco vidas* de Moctezuma Esparza y José Luis Ruiz, apelan a la necesidad que tiene el chicano de redefinir su identidad como síntesis y subproducto del choque frontal de dos culturas.

Yo soy chicano argumenta que los chicanos son la evolución lógica de un proceso doble. El primero es un proceso histórico marcado por los acontecimientos como la cesión de la mitad del territorio norte de México, la Revolución de 1910, y varios movimientos migratorios importantes. El segundo, es el proceso de colonización que impone una nueva lengua y un nuevo conjunto de creencias y tradiciones.

Yo soy chicano sirve como la película arquetípica del periodo ya que relata lo sucedido en los tres principales frentes del Movimiento Chicano: el frente de Texas encabezado por José Ángel Gutiérrez y el Partido de la Raza Unida; el frente de Nuevo México con Reies López Tijerina y el problema de la concesión de tierra; y el frente de California dirigido por César Chávez y sus Trabajadores Agrícolas Unidos.

En general, este documento de 60 minutos mantiene un enfoque estructural, una competencia técnica y es particularmente efectivo en su uso de imágenes desvanecidas superpuestas que diferencian las recreaciones ocasionales de momentos históricos en tono sepia.

Un intento más sutil por “definir el chicano moderno” existe en *Cinco vidas*. En este documental de Esparza y Ruiz que ganó el Emmy en 1972, aparecen en la pantalla las vidas de cinco chicanos “típicos” del este de Los Ángeles. En fuerte contraste con *Yo soy chicano*, *Cinco vidas* se preocupa menos por el desarrollo histórico chicano que por la diversidad cultural.

Los personajes de *Cinco vidas*: una anciana, un padre de la Asociación de Padres y Maestros, un estudiante de leyes, un director de escuela y un charro de fines de semana, lograron que esta película funcione como una de las manifestaciones más efectivas contra la estereotipación indiferente de Hollywood. Utilizando una cámara escondida para captar a los personajes en su supuesto ambiente natural y una narración con voces exteriores

sacadas de la entrevista, Esparza y Ruiz nos dan una muestra representativa de gente cuya vida es rica, diversa, productiva y provechosa. La película combate sabiamente las declaraciones didácticas enérgicas y la crítica ambigua de los viejos estereotipos, concentrándose preferentemente en aspectos positivos de la experiencia chicana.

La integridad y la moderación caracterizan a las mejores películas de este periodo con algunas excepciones. La tarea de rectificar las imágenes negativas tuvo un mejor resultado cuando se concentró sencillamente en decir la verdad y olvidar las pasadas mentiras. *Los vendidos* es la única película que confronta directa y exitosamente el problema de los estereotipos.

Los vendidos (1972), adaptada por Luis Valdez de su obra de teatro y dirigida por José Luis Ruiz, echa una mirada satírica a los estereotipos mexicanos. Miss Jiménez, una joven chicana integrada, visita la tienda Honest Sancho's Used Mexican Shop en busca de un "rostro moreno" que luzca bien en los puestos políticos de Sacramento. La tienda está llena de "modelos" que cobran vida con sólo apretar un interruptor.

Después de algunas demostraciones de modelos casi mecánicos de pachucos, *low riders*,*** trabajadores agrícolas, pandilleros y tipos estilo Pancho Villa, miss Jiménez se decide por un vomitivo tipo mexicanonorteamericano "God-Bless-America", Sancho, el honesto, explica que este nuevo modelo 1970 estaba hecho de "una combinación de dos pachucos, un trabajador agrícola y tres angloamericanos".

La tienda cierra y los modelos se despojan de sus personajes. Sabemos entonces que el vendedor es el único modelo mecánico verdadero. Los otros son reales, cambian de personaje con frecuencia y desempeñarán el papel de "tipo mexicanonorteamericano" solamente cuando sea útil a sus propósitos. Dentro del contexto de este periodo, para los chicanos supuestamente "politizados", los "mexicanonorteamericanos" son los integrados culturalmente, los "agabachados", aquellos que están menos involucrados directamente "en las líneas del frente" del Movimiento. Con frecuencia, el término lleva consigo connotaciones despectivas.

Formalmente, Valdez aplica a la película efectos tomados del teatro de Brecht. Los personajes comen, hablan y se mueven por indicaciones audibles y algunos usan señales identificables. Otros representan escenas "programadas" con soportes imaginarios y

personajes secundarios también imaginarios. Un recurso autorreflexivo particularmente “cinemático” ocurre al final. De repente, el conjunto se da cuenta que está siendo “observado”. Valdez se acerca a la cámara, nos dice que todo ha terminado, baja la cortina frente a la cámara y aparecen los créditos.

El constante distanciamiento pone de relieve la naturaleza unidimensional de los “estereotipos mecánicos”, particularmente cuando se despojan de sus personajes para discutir la exitosa venta. La sorpresiva inversión de papeles sirve como una inteligente trastocación de estándares para resaltar la premisa fundamental de la película acerca de la naturaleza engañosa de los estereotipos.

Quizás el aspecto más significativo del periodo de 1967-1972 está menos relacionado con las características del primer chicano que la eventualidad de su simple existencia.

A medida que el Movimiento fue cobrando ímpetu, los chicanos buscan medios de comunicación más efectivos. Bajo presión, las puertas de la industria que antes estaban cerradas se abrieron. Comprensiblemente, las películas que produjeron estaban cargadas de la ideología del Movimiento Chicano. Y al mismo tiempo que el movimiento amplió su alcance al reconocer que sus lazos con México no eran solamente históricos sino también dinámicos, el cine chicano tomó medidas para internacionalizar su perspectiva.

Las presiones de la comunidad chicana contra los medios de transmisión tuvieron éxito. Repentinamente, las estaciones de televisión encontraron muy “conveniente” preparar programas muestra para los tres principales grupos étnicos. A pesar de que la mayor parte de la programación estaba limitada a programas de asuntos públicos con estructura de conversación, ocasionalmente, aunque rara vez intencionalmente, se obtenían fondos para producir documentales especiales.

Los documentales dominaron el cine chicano de los años sesenta por dos razones. La primera es la económica. El mercado del material chicano imponía un mínimo de financiamiento y una distribución limitada. La televisión sirvió como el mercado primordial, mientras que las bibliotecas, las instituciones educativas y los festivales de cine formaban los mercados secundarios, no siendo particularmente lucrativo ninguno de ellos.

La segunda razón era la preparación. Siendo nuevos en la actividad cinematográfica y sin capacidad teatral, los cineastas chicanos no estaban preparados para iniciar la forma

narrativa. Los intentos ocasionales para manejar actores y un argumento parecían películas hechas por estudiantes aficionados, que por supuesto, es lo que eran.

A medida que el Movimiento Chicano sacaba nuevos temas a la luz, el cine chicano los llevaba a la pantalla: educación, reformas carcelarias, salud, los trabajadores y la juventud urbana. A pesar de que la identidad chicana estaba en crisis, estos mismos temas constituían las raíces de la crisis.

Relacionadas con la educación hemos visto: *Bilingualism: Right or Privilege?* (1977), de los hermanos Penichet; *Una nación bilingüe* (1977), *Bilingualism: Promise for Tomorrow* (1978), y *Consuelo: quiénes somos* (1978), de Adolfo Vargas. También de Vargas es la película *Por vida*, y de Treviño *Otro trago, ese?* las cuales se dirigen a los problemas de salud de los barrios, *Soledad* (1971), de Jesús Treviño, y *Ala brava: Prision and Beyond*, de Richard Soto, examinan las difíciles condiciones de los chicanos en las instituciones penales. La película de Rick Tajeda-Flores: *Si se puede* (1973), y la de Soto: *Cosecha* (1975) documenta la lucha de los trabajadores agrícolas por la sobrevivencia y la sindicalización. En cuanto a los temas de la ciudad, la película de Vargas *Barrio nuevo* (1979) aborda el problema del mito del “Vato Loco” o el pandillero que fuera reforzado en la época en que Hollywood produce películas como *Boulevard Nights* y *Walk Proud*.

De mayor importancia, sin embargo, son dos películas que exitosamente amplía el cine chicano hacia nuevas direcciones: *The Unwanted* (1975), de José Luis Ruiz, y *Raíces de sangre* (1977), de Jesús Treviño.

Cada una en su respectiva manera representa la internacionalización del movimiento cinematográfico, a través de un intento por responder a las grandes interrogantes que confronta el Movimiento Chicano: ¿Cuál es la naturaleza de la emigración mexicana? ¿Cuáles son los apoyos económicos? ¿Cuál es su efecto en la experiencia chicana? ¿Qué papel desempeña en las relaciones mexicanonorteamericanas? ¿Qué papel desempeña el cine chicano en estas relaciones?

Estas preguntas que se expresaban claramente sólo en los círculos chicanos sofisticados repentinamente se convirtieron en el tema de un documental de una horade duración y de una película financiada por mexicanos.

Al tratar el tema de la emigración mexicana a los Estados Unidos, la película *The*

Unwanted de José Luis Ruiz tiene importancia por dos razones. Como cine altamente agresivo que constantemente trata de conseguir información, al utilizar en la película técnicas cinematográficas directas, el espectador se convierte en testigo del intenso drama que sucede ahí mismo. En el nivel de las relaciones México-Estados Unidos, Ruiz hizo que el cine chicano fuera conocido por las altas autoridades de ambos países, sugiriendo un reconocimiento tácito, acentuando una credibilidad genérica y reenfocando el significado de su intención.

Dos años más tarde, *Raíces de sangre* impulsa al cine chicano a la categoría de realizadores de películas importantes, agregando un toque aristotélico y el dinero del gobierno mexicano. El argumento de Treviño relata las condiciones de trabajo de explotación que los mexicanos enfrentan en México. Se ven forzados a cruzar la frontera y sufrir más abusos, con frecuencia debido a que las compañías norteamericanas operan en ambos lados. Richard Yñiguez representa a un abogado de Harvard que se une a la causa de su gran amigo, Pepe Serna. No obstante que la película ofrece una útil y penetrante exploración de la administración vs. el trabajo, un sindicato corrupto vs. uno incorruptible, los personajes están torpe o mínimamente desarrollados. El diálogo se utiliza como retórica editorial en lugar de ser líneas de comunicación entre los personajes. Aun así, la película trata asuntos centrales para la sobrevivencia de los chicanos y otros trabajadores. Pocas películas habían intentado antes tratar el tema de la sindicalización en forma narrativa; *Salt of the Earth* continúa siendo el esfuerzo más exitoso.

Pero *Raíces* de Treviño probablemente será recordada por haber introducido un período de cinco años en el cual se ganó lentamente la batalla por entender la estructura narrativa, la cual se perdió rápidamente con la economía de Reagan.

A pesar de que el cine chicano añade otra dimensión a su alcance internacionalista con *Después del terremoto* (1979) de Lourdes Portillo, esta película trata al movimiento antisomocista desde el punto de vista de los exiliados nicaragüenses en San Francisco. Hay dos películas que quedan fuera de esta corriente internacionalista y que merecen que se les mencione.

Agueda Martínez (1978), dirigida por Esperanza Vásquez y producida por Moctezuma Esparza, tiene el mérito de ser la única película chicana que haya sido nominada para el

Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. La película muestra un grado particularmente alto de refinamiento y arte. Vásquez logra un ritmo rápido y uniforme durante toda la película. Su ritmo cortante transmite la inquietud de una anciana de ochenta años que llena sus días con actividades sin fin. Sin duda alguna debido a que la película no se ubica dentro de ningún contexto socioeconómico específico, su estricta naturaleza etnográfica explica la respuesta positiva de los votantes de la Academia.

La película *Chicana* (1979) de Sylvia Morales llena un serio vacío en la cinematografía chicana. No sólo la historia chicana ha ignorado el papel de la mujer sino también los cineastas chicanos. La película ofrece un panorama del papel desempeñado por las chicanas y las mexicanas desde la sociedad precolombina, pasando por las Adelitas, hasta los movimientos laborales y las causas activistas de los tiempos modernos. *Chicanas* es clara en su punto de vista y en su tesis principal: las chicanas han sido, todavía lo son, históricamente ignoradas, relegadas a actividades reproductivas y a apoyar a los hombres a través de papeles sexistas culturalmente reforzados. Sin embargo, dada la amplitud de su campo, la película no hace más que llamar la atención hacia su tema utilizando las técnicas visuales que ya habían sido utilizadas por primera vez en *Yo soy Joaquín* en 1967.

Ya sea que se justifique o no que se mencione a la película *Alambrista* (1977) de Robert Young como chicana, ésta ha sido objeto de muchos debates entre los cineastas chicanos. No obstante, la película surge de los mismos procesos históricos de todas las películas mencionadas, particularmente en cuando a la producción y a los niveles temáticos. Lo que es más importante, la película se deshace del mito de que solamente los chicanos podían hacer películas chicanas. Siendo la historia más conmovedora de la experiencia de los trabajadores mexicanos indocumentados, la fuerza de *Alambrista* surge de un atractivo trabajo de cámara manual, un claro sentido de los imperativos socioeconómicos que originan la emigración de los trabajadores, el interés de la tenue y peligrosa existencia del norte de la frontera y las injustas condiciones de trabajo. No en menor grado, la película saca provecho del talento extraordinariamente sutil de la actuación de Domingo Ambríz, el personaje principal.

Zoot Suit de Luis Valdez existe como el esfuerzo más serio de Hollywood para aprovechar el mercado de los espectadores chicanos. Mientras que el público mexicano

acogió favorablemente la genuina atmósfera mexicana obtenida por Valdez y los intelectuales mexicanos se deshicieron en elogios para la experimentación cinematográfica, *Zoot Suit* tuvo muy poca aceptación en Estados Unidos, tanto entre el público chicano como entre el angloamericano. En tanto que la fuerza principal de la película radica en la música, el intento de Valdez de filmar una obra teatral (como *Vendidos*) crea más problemas de los que resuelve. Esta historia de los asesinatos de la Laguiu Soñolienta en los Ángeles, funciona bien como escaparate de las extraordinarias habilidades de Edward James Olmos como El Pachuco, pero demuestra poco dominio del lenguaje y la estética cinematográficas. Valdez utiliza recursos brechtianos característicos como la enajenación, explorando en raras ocasiones los recursos cinematográficos de la lejanía para comprobar su punto de vista. La película existe como una anomalía en los anales del cine chicano, un intento noble pero desafortunado de crear un cine comercialmente viable.

Sin duda, el surgimiento de Robert Young como una fuerza dentro del cine chicano no es una coincidencia. Conforme avanzamos en los años ochenta y el cine chicano busca desarrollar una manera efectiva de manipular la forma narrativa, la película de Young *The Bailad of Gregorio Cortez* anuncia claramente la nueva era. Una cinematografía soberbia, un argumento apremiante y estructurado coherentemente, y una actuación moderada caracterizan al trabajo más fino que hasta la fecha se haya realizado sobre un tema chicano. La historia de cómo Gregorio Cortez huye de la (in) justicia al ser acusado falsamente de asesinato establece nuevos estándares para este movimiento cinematográfico que está surgiendo.

El futuro del cine chicano depende en gran medida de una serie de factores. No cabe duda que sólo se han llevado a cabo intentos mínimos para aprovechar la forma narrativa; hay mucho trabajo que hacer en esta área en el futuro. Lo más importante quizás es que el elemento clave es la habilidad de los chicanos para adquirir capital y los medios de producción, mientras que por otra parte los imperativos económicos del motivo de las ganancias estriban en un factor predominantemente estructural de contenido cinematográfico. Con la nueva tecnología vienen nuevos medios de producción y distribución. Los chicanos, que sin duda son capaces de apropiarse de las oportunidades que se presentan en los cambios de la sociedad norteamericana, seguramente impulsarán al cine chicano en una nueva dirección. Sin embargo, el cine chicano ya no se caracterizará simplemente como la

personificación de los principales temas del Movimiento Chicano. El cine chicano reflejará una diversidad de ideologías en tanto se destacan los nuevos cineastas que ya no son producto del Movimiento Chicano de los años sesenta, sino del Movimiento Hispánico de los ochenta.

NOTAS

* Julio de 1983. Traducción de Carmen Carrillo Soberón de la Unidad de Idiomas del CEESTEM.

** *Greaser* es un término despectivo usado en la jerga norteamericana para denominar al mexicano.

[J].

*** *Low Rider*, jóvenes que pasean por las calles en coches muy bajos arreglados y pintados en forma muy característica (T).