Programa de Maestría en Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Baja California

Conformación de las representaciones sociales de Tijuana en el cine estadounidense (1930-1941)

Tesis de Maestría

Autora: ***Lic. Claudia Borrajo del Toro***

Directora de Tesis: ***Dra. Diana Lizbeth Méndez Medina***

Tijuana, Baja California, México

5 de enero del 2019

Para ti, Darian, porque desde el día que te conocí

has creado nuevos universos para mí.

Agradecimientos

Esta tesis existe hoy, gracias al trabajo de tres personas: la Dra. Diana L. Méndez Medina, quien me dio la libertad de seguir mi propio camino, la instrucción precisa para no perder el rumbo y su valiosa amistad; el Dr. Rogelio E. Ruiz Ríos, pues me ha motivado desde el primer día con sus lecciones e iniciativas, y ha tenido a bien ofrecerme la ayuda precisa en el momento indicado; y la Dra. Laura Isabel Serna, quien, aún sin conocerme, me dio la oportunidad de acceder a su mundo y socializó sus conocimientos conmigo. A ellos quiero expresarles mi gratitud.

En el plano institucional, debo agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo económico; y a la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) por las becas de inscripción y movilidad estudiantil.

He de reconocer también que esta tesis fue posible gracias a que me abrieron sus puertas el Archivo Warner Bros., School of Cinematic Arts, University of Southern California, en Los Angeles; las Colecciones Digitales de la Biblioteca “Margaret Herrick” de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMPAS) en Los Ángeles, California; y el Archivo Histórico “Genaro Estrada”, que forma parte del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en la Ciudad de México. Aprecio mucho la atención que me dieron en estas instituciones personas como el curador Brett Service (Warner Bros. Archives) y la especialista Louise Hilton (Margaret Herrick Library); aunque no recuerdo el nombre de todos, valoro mucho el trabajo que hacen y la amabilidad que me mostraron.

Contenido

Introducción 5

El concepto “representaciones sociales” y la comprensión de lo social 8

Fuentes utilizadas para el estudio de las representaciones sociales de Tijuana 15

Criterios de selección cinematográfica y filmografía sobre Tijuana 20

Hipótesis y estructura de la tesis 30

Capítulo 1: Claves para el estudio del cine y las representaciones sociales en los años treinta 39

La producción de representaciones sociales en la industria cinematográfica 39

Estudios históricos sobre el cine y las representaciones sociales de México 54

Apuntes metodológicos para el análisis de las representaciones sociales de Tijuana en el cine estadounidense de la década del treinta 74

Capítulo 2: Negociación entre México y EUA de las convenciones representacionales sobre México y los mexicanos. 90

Organización de la censura en México y primeras denuncias internacionales contra los filmes estadounidenses 97

Surgimiento de la MPPDA, censura en Estados Unidos y negociación con México 112

La consolidación del Código de Producción en Estados Unidos y sus directrices 144

El impacto de la censura en las representaciones de Tijuana 157

La crisis de la PCA, el pacto de la industria con el Estado y la Buena Vecindad 180

Conclusiones 197

Capítulo 3: Tijuana y Agua Caliente: Hollywood, turismo y representaciones. 199

Antecedentes del uso de Tijuana en el cine y vínculos tempranos con Hollywood 200

El circuito turístico Tijuana-Agua Caliente 220

Esbozos representacionales del pueblo Tijuana en el cine 237

Tijuana versus Agua Caliente. Representaciones del Monte Carlo fronterizo 246

Joseph Schenck: hombre clave como enlace entre Agua Caliente y la industria cinematográfica 260

Conclusiones 274

Capítulo 4: Tijuana como frontera, intercambios y contenciones. 276

Influencias negativas en la sociedad estadounidense 277

Control fronterizo y márgenes permeables 288

La frontera: seguridad nacional, fugitivos y migrantes ilegales 298

Del mundo real a la pantalla grande: el caso de *Hold Back the Dawn* (1941) 317

La realidad negada: el tráfico de drogas en *Midnight Taxi* (1937) 331
Prostitución y trata de personas por la frontera tijuanense 342
Conclusiones 351
Capítulo 5: Tijuana como espacio habitado por mexicanos y estadounidenses. 354
Prácticas de uso y apropiación del espacio por parte de los estadounidenses 355
Los buenos tijuanenses y los mexicanos en Tijuana 375
Experiencias positivas y negativas de los estadounidenses en Tijuana 397
Conclusiones 404
Conclusión 408
Glosario 419
Bibliografía 420
Anexo 1: Gráfica y tabla con listado de filmes producidos en EUA donde es probable que Tijuana se mencione, tenga un rol en la historia o haya servido como locación para el rodaje (1916-2016). 443
Anexo 2: Filmografía sobre Tijuana y Agua Caliente (1930-1941) 446
Anexo 3: Listado de filmes estadounidenses que por su contenido potencialmente denigrante llamaron la atención de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México (1918-1941). 459
Anexo 4: Cantidad de filmes donde se presenta el tráfico y el consumo de drogas (1913-1949). 466

Introducción

La primera vez que oí hablar de Tijuana, fue en el cine, y las primeras percepciones que alguna vez tuve de la ciudad, se las debí al cine. Esas percepciones fueron sopesadas por mí en el momento que valoré la posibilidad de ir a estudiar a la ciudad. El desasosiego que causaba en mí la mala fama de Tijuana pudo haber sido un factor determinante que me llevara a tomar una decisión que me hubiese privado de una de las mejores experiencias que he tenido. Sin embargo, otros factores de peso que impactaban mi realidad a un nivel más personal, me decidieron a partir en función de lo que se configuraba en mi mente como una aventura.

Mi encuentro con Tijuana fue positivo en general. Al momento de diseñar mi proyecto de investigación, me sentí naturalmente inclinada a explorar las distancias existentes entre las representaciones sociales de un lugar como Tijuana y la experiencia histórica de la misma. Aunque las representaciones sociales se proyectan en un amplio espectro de medios, la industria del cine explotó la imagen de Tijuana desde su surgimiento. Por ello, decidí enfocar mi investigación en el mundo del cine.

Las representaciones cinematográficas de la ciudad de Tijuana producidas en EUA han tenido gran difusión e impacto a nivel internacional, debido a la gran capacidad de difusión que la industria cinematográfica estadounidense alcanzó desde finales de los años treinta, con la consolidación del sistema de estudios, y posteriormente en los cuarenta, con la alianza corporativista que se da entre la industria cinematográfica y el gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt. En la actualidad, las representaciones sociales de Tijuana que vemos en el cine son de un matiz bastante peyorativo, y a mí me interesaba saber si siempre habían sido iguales, y de no ser así, cómo y por qué causalidades se habían transformado en el tiempo.

Para poder definir un objeto de estudio específico, dentro de las diversas líneas de investigación que un primer acercamiento a la relación entre la historia de Tijuana y las representaciones sociales de la ciudad dentro del cine estadounidense sugerían, el primer paso fue hacer una exploración cuantitativa de la producción cinematográfica hecha en EUA que hacía referencia a Tijuana.

Durante el siglo XX –en una revisión general y poco rigurosa de la cinematografía producida en EUA– identifiqué unos setenta y siete largometrajes de ficción donde –según fuentes secundarias– era probable que Tijuana se mencionara, que tuviera un rol en la historia, o que aparecieran escenas filmadas en locaciones de Tijuana. En el siglo XXI –hasta el 2016– identifiqué al menos otros cuarenta filmes con las mismas características. Dentro de ese amplio marco temporal, dos períodos destacaron por mostrar picos en la producción de filmes donde se hacía algún tipo de mención a Tijuana: la década del treinta y la primera década del siglo XXI. (Ver Anexo 1). Como me interesaba comprender el origen de las representaciones sociales de Tijuana en el cine, mi atención se dirigió automáticamente hacia ese boom productivo de los años treinta. En ese período, conocido como "la edad dorada de Hollywood"[1], durante el cual la industria del cine "todavía estaba negociando

[1] Los límites cronológicos de la edad dorada de Hollywood suelen fijarse entre los años 1929 y 1945, aunque algunos autores consideran que inició desde inicios de los años veinte. Sobre lo que no hay dudas es que abarcó toda la década del treinta. El período se consideró excepcional debido al surgimiento de un nuevo modo de producción que implicó la movilización de grandes capitales en el cine y la expansión del sistema de estudios para la creación de grandes producciones cinematográficas. Además, en ese período se formó un estilo visual uniforme que se impuso en la narrativa cinematográfica y creó nuevos géneros cinematográficos, el cual se dio a conocer como "cine clásico". La Edad de Oro estuvo marcada también por innovaciones en la tecnología fílmica, la definición de estándares de representación a través de la introducción de un Código de producción para la industria del cine, y por el estreno de un gran volumen de cintas –muchas de las cuales alcanzaron gran popularidad–. ["Motion Pictures," *The New Encyclopedia Britannica* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 2002); referenciado en "The Golden Age of Hollywood: 1930s - 1940s," School of Information and Library Science, University of North Carolina, consultado 12 de abril, 2018, https://ils.unc.edu/dpr/path/goldenhollywood/index.htm; Richard B. Jewell, *The golden age of cinema: Hollywood, 1929-1945* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007); y Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Editorial Lumen, 1995).]

estándares de contenido"[2] que generaran consenso entre los críticos y el público, se inició la producción de más de veinte filmes donde de una u otra forma Tijuana fue representada. Esa cifra es notoria y aseguró para mi investigación una buena base de estudio.

Una exploración general del contexto de producción de los años treinta, y de la historia de Tijuana, arrojó además una serie de sucesos significativos que podrían o no estar relacionados con el boom productivo de la década, pero que dieron pie a una serie de preguntas sobre las que podía erigir un sólido proyecto de investigación. Así que inicialmente fijé de 1930 a 1939 el período a analizar en mi investigación. Sin embargo, por razones que explicaré más adelante, al final decidí extender el período de estudio hasta 1941.

Aunque los primeros filmes sobre Tijuana se remontan a 1913, y las referencias a Tijuana no son escasas en los filmes de los años veinte, en mis indagaciones tropecé con la dificultad –en la mayoría de los casos, la imposibilidad absoluta– de conocer directamente a las cintas completas de los filmes producidos antes de la década del treinta. Por esta razón, recopilé información sobre esas producciones a través de fuentes secundarias y me enfoqué en demostrar cómo los productores y directores del cine anterior a 1930 fueron quienes iniciaron la tendencia de utilizar Tijuana como locación cinematográfica e inauguraron patrones temáticos asociados a la vida turística del pueblo que serían retomados en las películas de los años treinta e inicios del cuarenta.

Delimitado así el marco temporal de mi proyecto, los siguientes pasos que llevé a cabo para continuar mi investigación fueron: comprender el concepto de representaciones sociales a través de su evolución y determinar cómo respondía a las necesidades de mi investigación; identificar las fuentes históricas que utilizaría para estudiar las representaciones sociales

[2] Ina Rae Hark, "Introduction: Movie and the 1930s," en *American Cinema of the 1930s: Themes and Variations*, ed. Ina Rae Hark (USA: Rutgers University Press, 2007), 1.

de Tijuana presentadas en el cine estadounidense entre 1930 y 1941; y luego, seleccionar definitivamente los filmes a estudiar. Siguiendo ese orden, explicaré a continuación, brevemente, de qué manera las representaciones sociales se han definido y cómo se han examinado desde la Historia, así como la forma en la cual llevé a cabo la labor de prospección de fuentes para mi estudio y el análisis de los filmes que seleccioné para desarrollar esta tesis.

El concepto "representaciones sociales" y la comprensión de lo social

La teoría de las representaciones sociales se ha construido a partir de aportes teórico-metodológicos multidisciplinarios, empezando por los filósofos idealistas del siglo XVIII. El concepto evolucionó desde la gnoseología, la sociología y la psicología social, hasta calar en la historiografía.[3]

Durkheim, como filósofo y sociólogo, utilizó el concepto de representaciones colectivas para referirse a formas del conocimiento que, desde el mundo social y al ser asumidas como objetivas, tenían un gran peso en la definición de las representaciones individuales. Posteriormente, el psicólogo social Serge Moscovici, se convirtió desde sus estudios sobre el psicoanálisis en un pionero de la teoría de las representaciones sociales. La primera corrección conceptual que Moscovici hizo con respecto a Durkheim fue sustituir el término "colectivas" por "sociales" para referirse a las representaciones compartidas por los distintos grupos sociales que conforman las heterogéneas sociedades modernas. Al definir las representaciones como sociales, Moscovici buscó superar el concepto durkheimiano que ambiguamente podía dar a entender que era posible identificar representaciones compartidas a gran escala por los individuos de manera colectiva más allá de su alineación

[3] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003): 19, consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302

en un universo social. No es que Durkheim no considerara la dimensión social de esas representaciones, todo lo contrario, pero el sentido generalizador del término "colectivas" que usó se prestaba para imprecisiones teóricas. Podemos decir que Moscovici buscó atar sin margen a dudas las representaciones comunes a grandes grupos de individuos directamente con la experiencia social de éstos, de manera que fuera posible buscar la raíz cultural de la especificidad de estas representaciones para distinguirlas u homologarlas con las de otros grupos.

Moscovici conceptualizó las representaciones como una "modalidad particular del conocimiento", herramienta comunicacional con una función social, "sistemas de valores, nociones" e incluso prácticas,[4] "conceptos, enunciados y explicaciones originados en la vida diaria", "constructos cognitivos compartidos en la interacción social cotidiana que proveen a los individuos de un entendimiento".[5] Las representaciones mantienen todo el tiempo una relación de retroalimentación con el mundo físico. Son la idea hecha acción y la experiencia hecha idea. Como narración, construyen –y viven– en la memoria, las instituciones, los saberes académicos, objetos de uso común, y en todos aquellos espacios de interacción social.[6]

Otros académicos de la rama de la psicología que desarrollaron la teoría de las representaciones sociales fueron Fritz Heider, Peter Berger, Thomas Luckman y Denise Jodelet. Jodelet conceptualizó las representaciones como una forma de conocimiento práctico –distinto al conocimiento científico y cercano al sentido común– mediante el cual explicamos nuestro entorno y nuestras experiencias; y a través del cual, psicológicamente,

[4] S. Moscovici, *El Psicoanálisis, su imagen y su público* (Buenos Aires, Argentina: Edit. Huemul, 1979), 11-24.
[5] S. Moscovici, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de masas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 181-209.
[6] Ana V. Palacios Gámaz, "Los estudios de representaciones en las Ciencias Sociales en México: 1994-2007," *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XV, núm. 29 (junio 2009): 91-109, consultado 2 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31611562005

procesamos la realidad socialmente construida. Las representaciones tienen a su vez una doble naturaleza: ser "pensamiento constituido y pensamiento constituyente"; pues, así como circulan u operan en el mundo físico, se redefinen, y transforman la realidad.[7] Agregó que eran "imágenes condensadas de un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede".[8] Robert Farr, seguidor de Moscovici, aclaró:

> *No representan simplemente opiniones 'acerca de', 'imágenes de', o 'actitudes hacia' sino 'teorías o ramas del conocimiento' con derechos propios para el descubrimiento y la organización de la realidad. Sistemas de valores, ideas y prácticas con una función doble: primero, establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo material y social y dominarlo; segundo, posibilitar la comunicación entre los miembros de una comunidad...*[9]

En Historia, el concepto de representación había despertado el interés de los académicos desde las últimas décadas de la primera mitad del siglo XX. El historiador francés Lucien Febvre se preocupó por esclarecer los vínculos entre el mundo de las ideas y la realidad social en un contexto de renovación de la disciplina histórica. Ese camino, lo llevó a toparse con el concepto de "mentalidad" de Lévy-Bruhl y el de "representación colectiva" de Durkheim en un esfuerzo por "explorar la dimensión social del pensamiento y sus

[7] Maricela Perera Pérez, "A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad," Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas, página 9, consultado 6 de julio, 2016, http://biblioteca.clacso.org.ar/Cuba/cips/20130628110808/Perera_perez_repr_sociales.pdf
[8] Denise Jodelet, "La representación social: fenómenos, concepto y teoría," en *Psicología social, II. Pensamiento y vida social*, coord. Serge Moscovici (Barcelona, España: Paidós, 1986), 472.
[9] R. Farr y S. Moscovici, "Social representations: Their role in the design and execution of laboratory experiments," en *Social representations*, ed. R. Farr y S. Moscovici (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 3-69.

manifestaciones".[10] A la par, Marc Bloch examinó en *Los Reyes Taumaturgos* las representaciones colectivas como un medio para acercarse a las formas de pensar del pasado. [11]

Paulatinamente, a partir de los aportes de diversos investigadores y la elaboración de un aparato conceptual, se fue articulando la conocida historia de las mentalidades; que definió entonces la "mentalidad colectiva" o los "utillajes mentales" como un objeto de estudio legítimo a partir del análisis de las representaciones o los sistemas de representaciones colectivas.[12] Sin embargo, el historiador Roger Chartier señaló que la historia de las mentalidades era ineficiente a la hora de explicar los momentos de transición entre sistemas de representación que se suceden, por ejemplo, en momentos donde se dan descubrimientos científicos significativos.[13]

Roger Chartier, con su estudio de los libros como objetos impresos y los textos incluidos en ellos, trajo una nueva propuesta para la historia cultural como "historia de la construcción de la significación" –en un momento de decadencia para la historia de las mentalidades– a partir de la relación entre las representaciones y las prácticas sociales que permiten a los

[10] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302
[11] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302
[12] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302
[13] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302

individuos dentro de determinada colectividad pensar, racionalizar, o articular las lógicas de su experiencia social. [14]

Según Juan Carlos Ruiz, Chartier, al enfocarse en su estudio en las condiciones específicas de producción de las representaciones y en los procesos de apropiación que se dan en torno a ellas, fue capaz de establecer su historicidad. Justamente, entender la tensión existente entre el proceso de producción y el de apropiación de las representaciones, en el seno de un sistema de pensamiento, para dar sentido a la realidad, es lo que distingue la historia cultural. [15]

Roger Chartier planteó que "no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio"; por ello, el mundo de las representaciones resulta ideal para "descifrar" elementos claves en el devenir de las sociedades.[16]

A partir de la apropiación razonada que hacemos del mundo tal como lo percibimos con el uso de nuestras facultades mentales, producimos representaciones sociales que son socializadas, se incorporan o reencuentran con sistemas de representaciones operantes de los cuáles a veces son derivadas, y orientan nuestro comportamiento. En se ejercicio constante de apropiación de la realidad social que a nivel personal o como sociedad

[14] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302
[15] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302
[16] Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992), 49.

hacemos cotidianamente, la permanencia en el tiempo de una representación radica en su capacidad para generar consensos.[17]

Esas representaciones sirven como referentes para el reconocimiento de una identidad social propia o ajena, para dar lógica a un ordenamiento social específico y solidificarlo a partir del uso de recursos simbólicos, y en última instancia, para erigir sobre ellas estructuras materiales –instituciones, por ejemplo– que son tanto expresión de esas representaciones como una herramienta de reproducción de las mismas, con los ordenamientos y relaciones de poder que implican. Ya que, en el espacio de producción-reproducción de las representaciones operan –como es lógico– relaciones de poder que determinan la forma definitiva de estas –ya se trate de posiciones hegemónicas o subalternas–. Por ejemplo, esto es más visible en las aspiraciones subjetivas que dentro de los grupos sociales crean las representaciones. [18]

Estas concepciones tan abarcadoras de los que son las representaciones, y la diversidad de formas mediante las cuáles se manifiestan, han contribuido a la ambigüedad con la que se maneja el término. Sin embargo, es esa quizás la esencia de las representaciones en todas sus formas. Al ser estas una lógica de articulación del pensamiento para el entendimiento y la comunicación, están presentes en cada ejercicio de razonamiento o socialización necesario para explicar la realidad a un nivel pre-científico.

A modo de resumen, podemos concluir para este proyecto que las representaciones sociales surgen en los procesos mentales que la experimentación del mundo estimula en el ser humano, procesos que llevan automáticamente a la racionalización de esas

[17] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302

[18] Juan Carlos Ruiz Guadalajara, "Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación," *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003), consultado 27 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302

experiencias. El hombre, en uso de sus capacidades cognitivas piensa, clasifica, y enuncia para sí y su colectividad el universo conocido por él, primero a través de ejercicios de reflexión individual y por último de socialización. Es justo en ese plano social donde las representaciones adquieren sus formas más definitivas y duraderas –aunque siempre propensas a cambio– como significantes de gran alcance que constituyen "sistemas cognoscitivos"[19] o formas de conocimiento. Las representaciones sociales, así entendidas, son un producto socialmente condicionado con una amplia función social. Proveen entendimiento y, como herramientas comunicacionales, un sistema de referencias para el intercambio social. Las representaciones sociales radican en el conocimiento práctico y se subliman en el académico.

Las representaciones sociales negativas de una región en el contexto internacional pueden afectar gravemente su desarrollo. Por ello, muchos países diseñan programas públicos y culturales por la vía diplomática para la promoción de una "marca país" amigable. En especial, aquellos con una fuerte dependencia del turismo. En un artículo cuyo título se puede traducir como "Posicionamiento de la imagen de México en los espacios mediáticos de países de habla inglesa en la Cuenca del Pacífico: el caso de USA, Canadá y Nueva Zelanda",[20] se plantea que la tradición cultural, la diversidad ecológica y la riqueza gastronómica de México es vista de manera positiva en el marco internacional, mientras su situación política, social y económica es vista de manera negativa. Los medios de difusión estadounidenses tienen una gran responsabilidad en ello, dado que, alineados con los

[19] R. Farr y S. Moscovici, "Social representations: Their role in the design and execution of laboratory experiments," en *Social representations*, ed. R. Farr y S. Moscovici (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 3-69.

[20] Andrii Ryzhkov, Elida Leticia Rodríguez Domínguez, Raymundo Ramos Delgado y Selene Becerra Pérez, "Positioning the image of Mexico in the media of english-speaking nations of the Pacific rim: with focus on the USA, Canada and New Zealand," *PORTES, Revista mexicana de estudios sobre la Cuenca del Pacífico* 9, tercera época, núm. 18 (julio-diciembre 2015) 51-76, consultado 18 de junio, 2017, http://www.portesasiapacifico.com.mx/?p=articulo&id=302

intereses políticos y económicos nacionales, buscan con un discurso reduccionista reforzar la posición subordinada de México como "estado fallido".[21]

Tijuana, árida ciudad fronteriza mexicana, con una limitada tradición cultural, ha encontrado en la gastronomía un recodo desde el cuál promover su mejor cara al mundo; sin embargo, es de conocimiento general que goza de una terrible imagen pública basada en representaciones sociales muy negativas. Esto, sin duda, ha tenido un costo social, político y económico. Por ejemplo, en 2017, académicos extranjeros de primer nivel invitados a un evento científico organizado por el Instituto Tecnológico de Tijuana, se negaron amablemente a asistir al mismo, alegando preocupaciones en cuanto a su seguridad física. No es difícil imaginar que por razones similares se complejice atraer inversionistas a la ciudad.

Fuentes utilizadas para el estudio de las representaciones sociales de Tijuana

Las fuentes ideales para el estudio de las representaciones son todas aquellas que tienen una función de comunicación social. Por ello es lógico que exista abundancia de investigaciones sobre representaciones desde los estudios de comunicación. Pero la Historia Cultural tiene aún mucho terreno por explotar en esta área de investigación.

Lo primero que se debe hacer para estudiar las representaciones sociales en cualquier medio –desde la Historia– es identificar qué es lo que se representa. Tomando en cuenta que mi objeto de estudio son las representaciones de Tijuana en el cine, el primer paso dentro de mi esquema de trabajo fue conocer qué era Tijuana en los años treinta. Mi investigación partió así del análisis material de las condiciones de existencia de ese espacio

[21] Para más sobre el tema ver: Simon Anholt, "Mito y realidad: la imagen internacional de México," *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 96 (julio-octubre 2012): 109-129, consultado 6 de julio, 2018, https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n96/anholt.pdf; y César Villanueva Rivas, "Imagen país y política exterior de México," *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 96 (julio-octubre 2012): 14-43, consultado 6 de julio, 2018, https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n96/introd.pdf

físico. Es importante considerar que, como ese espacio físico es en esencia pasado, sólo pude acceder a su materialidad a través de fuentes históricas; o sea, a través de otras representaciones y no desde una experiencia empírica.

Consulté más de mil quinientos números de periódicos digitalizados de localidades del sur de California que contienen noticias relacionadas con la vida cotidiana del pueblo y brindan un retrato abarcador de la realidad política y social de Tijuana según la visión de los estadounidenses. En especial, revelan las prácticas de uso y ocupación del espacio tijuanense desarrolladas por los estadounidenses tal y como fueron percibidas por sus contemporáneos. Toda esa información fue muy valiosa para comprender el imaginario predominante en los sectores sociales de cuya pluma provienen tales datos. Pude contrastar además el contenido de representaciones sobre Tijuana producidas por estadounidenses, pero en medios de difusión diferentes. Al apoyarme en las representaciones que la prensa hizo de Tijuana, pude tener puntos de referencia para enriquecer mi análisis sobre las representaciones que aparecen en el cine y responder a preguntas tales como ¿cuán cercanos o distantes estaban esas representaciones de la experiencia histórica de Tijuana?

El hecho de que los periódicos que consulté fueran medios de prensa locales puede verse como una limitante, pero fue también una ventaja. Por un lado, la mayoría de las noticias que publicaban provenían de agencias de prensa como *United Press* y *Associated Press* que se reproducían en muchos otros periódicos a nivel nacional; y por el otro, columnistas locales, por su cercanía, prestaron atención a sucesos ocurridos en Tijuana que eran ignorados por medios de prensa más importantes. De modo que el volumen de información sobre Tijuana que contienen estos diarios revela preocupaciones sobre la región en el imaginario estadounidense tanto de carácter nacional como local.

El segundo paso, fue estudiar el espacio de representación donde las representaciones sociales de Tijuana se concibieron. En este caso, filmes estadounidenses específicos que formaban parte de un esquema industrial con un horizonte representacional delimitado. En un tercer paso, indagué sobre las relaciones entre el espacio físico de Tijuana y la industria que reprodujo, construyó, distribuyó y proyectó las representaciones sociales del mismo.

En un cuarto paso, interpreté en el plano simbólico el contenido de esas representaciones sociales. Y en un último paso, procedí con un análisis comparativo de las representaciones sociales y las condiciones materiales de existencia del espacio representado –Tijuana– para poder arribar a conclusiones.

La mayoría de los materiales de archivo para esta investigación se encontraban en EUA, lo cual complicaba el trabajo. No obstante, pude sortear esa dificultad gracias a la existencia de bases de datos digitales gratuitas y abiertas al público en internet. Siendo las más oportunas el Archivo Digital de la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de América (MPPDA[22]), a cargo del Instituto Flinders para Investigaciones en Humanidades[23] de la Universidad de Flinders en Australia; las Colecciones Digitales de la Biblioteca "Margaret Herrick" de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMPAS[24]) en Los Ángeles, California; la Colección Digital de Periódicos de California,[25] del Centro de Estudios e Investigaciones Bibliográficas[26] de la Universidad de California, Riverside; y, la Librería Digital de Historia de los Medios, a la que se puede acceder desde la plataforma *Lantern*, de la Universidad de Wisconsin-Madison.

[22] Motion Picture Producers and Distributors Association of America, Inc. (MPPDA).
[23] Flinders Institute for Research in the Humanities.
[24] Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS).
[25] The California Digital Newspaper Collection.
[26] Center for Bibliographical Studies and Research.

Debo reconocer también que logré recopilar la mayoría de los filmes que constituyen mi objeto de investigación en la red de redes en sitios diversos que contenían versiones piratas de los mismos. El contraste con otras fuentes primarias y secundarias me sirvió en esos casos para corroborar que el material fílmico observado era auténtico a pesar de su origen. O sea, que el material audiovisual obtenido como copia del filme X mostraba sin corrupciones significativas un contenido idéntico al del filme X. No obstante, es mi objetivo entregar como adjunto a esta tesis esos filmes, para que puedan ser juzgados en su justa medida y avalen la objetividad de las conclusiones derivadas de este ejercicio académico. Comprendo en lo absoluto las implicaciones éticas de mi decisión, mas creo que al no tener este proyecto fines de lucro, tomé la decisión correcta. Sin ese recurso, mi investigación no hubiese podido tener el alcance deseado.

Avanzado el proyecto de investigación, tuve la oportunidad de consultar personalmente el archivo de la Biblioteca “Margaret Herrick”, así como el Archivo de Warner Brothers en la Universidad del Sur de California. He de señalar que los materiales resguardados en estas instituciones nunca antes habían sido consultados para ninguna investigación relacionada con las representaciones de Tijuana en el cine producida en México o Baja California. Haber accedido a ellos tuvo un impacto invaluable en mi trabajo. Me permitió replantear mis objetivos de investigación, dar solidez a mi hipótesis, y presentar información novedosa para los estudios de historia cultural en la frontera.

En fechas posteriores, y cuando ya casi daba por concluida mi labor investigativa, visité en la Ciudad de México el Archivo Histórico “Genaro Estrada”, que forma parte del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Allí pude revisar voluminosa información sobre la postura del gobierno mexicano en relación a los filmes denigrantes para México producidos por compañías estadounidenses, y sobre las negociaciones que se llevaron a cabo por iniciativa mexicana para impedir la exhibición de

esas películas a nivel mundial. Los expedientes resguardados en esta institución, dan testimonio de las estrategias que desplegó el gobierno mexicano para defender las representaciones de su país y sus nacionales, así como los logros indiscutibles que obtuvo en su empeño.

Una de las limitaciones que enfrenté en el desarrollo de este proyecto, fue la falta de fuentes en el Acervo Documental "Baja California en el Archivo General de la Nación" del Instituto de Investigaciones Históricas y en el Archivo Histórico del Estado de Baja California en Mexicali, relativas a la actividad de las compañías cinematográficas estadounidenses en el territorio o a la postura oficial de las autoridades locales respecto a ellas. Esto dejó sin responder algunas preguntas sobre la postura de actores regionales frente a las representaciones de Tijuana que el cine estadounidense proyectaba. Además, me faltó revisar periódicos locales de la década del treinta donde quizás se emitieran algunos juicios de valor en relación a esas representaciones.

Casi la totalidad de las fuentes antes mencionadas y gran parte de la bibliografía consultada para esta investigación están en idioma inglés. Sin embargo, decidí traducir personalmente al español todas las citas y nombres de organizaciones que incluí en este proyecto para darle uniformidad al documento y facilitar la lectura a los lectores de habla hispana. Sólo mantuve en inglés los nombres de las películas que estudié, pues considero que cambiar los títulos originales puede causar confusiones, ya que muchas veces los distribuidores renombraban esos filmes de diferentes maneras según el mercado de destino. Por ejemplo, *Bordertown* (1935) fue comercializada en España como *Barreras Infranqueables*, en Uruguay y Argentina como *Tierra Prohibida*, y en Venezuela como *El salvaje*.[27] Traduje,

[27] "Tierra Prohibida (Bordertown), Paul Muni, Bette Davis, 1935 [Programa de Mano de la distribuidora de Max Glucksman en Argentina y Uruguay]," Todo Colección, consultado 28 de agosto, 2018, https://www.todocoleccion.net/cine-folletos-mano/tierra-prohibida-bordertown-paul-muni-bette-davis-1935~x29386638; y "Barreras infranqueables (1935), Release Info," IMDb, consultado 12 de junio, 2017, https://www.imdb.com/title/tt0026129/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas

además, con la ayuda de Google Translator y la asistencia de una conocida nacida en Suecia, textos de un periódico sueco editado en California llamado *Vestkusten* (que significa *La costa Oeste*) que revisé para mi investigación y del que extraje algunos fragmentos citados en esta tesis.

Criterios de selección cinematográfica y filmografía sobre Tijuana

Mi primer acercamiento a la filmografía de los años treinta, donde era posible que alguna parte de la historia se situara en Tijuana o se hiciera una mención al pueblo, arrojó como resultado 24 filmes. Al indagar sobre ellos con más cuidado, descarté algunos e incluí a otros dentro de la muestra que me propuse estudiar. En un inicio, mi objetivo era enfocarme en la década del treinta, pero llamó mi atención que el boom productivo identificado en esos años, contrastara con una ínfima producción de sólo unos tres filmes sobre Tijuana en la década del cuarenta –dos de los cuáles se habían estrenado en 1941–.

A medida que avancé en la investigación profundicé en una serie de factores políticos y culturales del contexto que me hicieron ver que el auge de las representaciones de Tijuana en la década del treinta no podía considerarlo terminado sin analizar un filme muy importante *Hold Back the Dawn* (1941).[28] La producción de *Hold Back the Dawn* (1941) inició a finales del treinta, pero el filme constituye en sí la evidencia de un cambio en la industria del cine que estaría relacionado con la casi desaparición de las representaciones de Tijuana en la década del cuarenta.

[28] *Hold Back the Dawn*, dirigido por Mitchell Leisen, Paramount Pictures, Inc. USA: Paramount Pictures, Inc., 1941. [Archivo digital descargado de "Hold Back the Dawn 1941 (Charles Boyer - Olivia de Havilland) ," VEEHD, consultado 12 de enero, 2017, http://veehd.com/video/4620556_Hold-Back-the-Dawn-1941-Charles-Boyer-Olivia-de-Havilland]

Decidí dejar fuera *Citizen Kane* (1941)[29] y *Black Gold* (1947)[30], los otros dos filmes también producidos en la década del cuarenta. El primero, porque más allá del mito no pude encontrar ninguna evidencia de que incluyera alguna referencia a Tijuana o de que al menos claramente el Agua Caliente hubiese sido usado como locación.[31] El segundo, porque si bien el catálogo del Instituto de Filmes Americanos (AFI[32]) apunta que se utilizó el hipódromo de Tijuana como locación, al parecer no se reconoció como tal en la trama.[33]

Finalmente, tras evaluar la primera muestra cinematográfica de películas producidas entre 1930 y 1941, seleccioné para ese período 22 filmes de ficción relevantes para mi estudio:

[29] *Citizen Kane*, dirigido por Orson Welles, RKO Radio Picture-Mercury Production. USA: RKO Radio Picture-Mercury Production, 1941. [Archivo digital descargado de "Citizen Kane 1941.avi," VEEHD, consultado 12 de enero, 2017, http://veehd.com/video/4537679_Citizen-Kane-1941-avi]

[30] *Black Gold*, dirigido por Phil Karlson, Allied Artists Pictures. USA: Allied Artists Pictures, 1947.

[31] En un anexo titulado "Una posible filmografía sobre Tijuana (1916–2011)" que contiene la tesis de maestría de Juan Alberto Apodaca Peraza, se incluye el filme *Citizen Kane* (1941). Peraza explica que, según Víctor Soto Ferrel, en este filme es posible ver "fotogramas (de) Agua Caliente". Sin embargo, en la edición del filme que poseo no los pude identificar. Además, en los guiones del filme que revisé, donde se describe cómo deberían quedar las primeras escenas y el corto documental sobre Kane, no se sugiere la inclusión de ningún fotograma o toma del hipódromo de Agua Caliente. [Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 37 (nota al pie #10) y Anexos; Herman J. Mankiewicz y Orson Welles, Citizen Kane (RKO 1941), guión original, revisado el 18 de junio de 1940, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Herman J. Mankiewicz y Orson Welles, Citizen Kane (RKO 1941), guión original, tercera revision del guión final, 6 de julio de 1940, y cambios del 19 de julio de 1940, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Herman J. Mankiewicz y Orson Welles, "Citizen Kane (RKO 1941). Original screenplay," en *Best American screenplays 2: complete screenplays,* ed. Sam Thomas (New York: Crown Publishers, 1990); y Pauline Kael, Herman J. Mankiewicz y Orson Welles, *The Citizen Kane book: Raising Kane, by Pauline Kael. The shooting script, by Herman J. Mankiewicz and Orson Welles, and the cutting continuity of the completed film* (Boston: Little, Brown, 1971).]

[32] American Film Institute (AFI).

[33] "Black Gold," AFI Catalog, consultado 20 de julio, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/25080

True to the Navy (1930),[34] *Stepping Out* (1931),[35] *Sweepstakes* (1931),[36] *The Champ* (1931),[37] *Winner Take All* (1932),[38] *Fast Companions* (1932),[39] *One Way Passage* (1932),[40] *The Racing Strain* (1932),[41] *Racetrack* (1933),[42] *Caliente Love* (1933),[43] *Going Hollywood* (1933),[44] *Bombshell* (1933),[45] *Murder in the Clouds* (1934),[46] *The Marines Are Coming*

[34] *True to the Navy*, dirigido por Frank Tuttle, Paramount Publix Corporation. USA: Paramount Publix Corp., 1930. [Archivo digital descargado de "The Girlfriend Of The Navy 1930 Clara Bow, Fredric March, Harry Green, Rex Bell," Archive.org, consultado 13 de septiembre, 2016, https://archive.org/details/TheGirlfriendOfTheNavy1930ClaraBow]

[35] *Stepping Out*, dirigido por Charles F. Riesner, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1931. [Archivo digital descargado de "Stepping Out 1931.mp4," VEEHD, consultado 27 de septiembre, 2016, http://veehd.com/video/4826133_Stepping-Out-1931-mp4]

[36] *Sweepstakes*, dirigido por Albert S. Rogell, RKO Pathé Pictures. USA: RKO-Pathé Distributing Corp., 1931. [Archivo digital descargado de "Sweepstakes (1931) Full Movie," Eddie Quillan, Youtube, consultado 6 de octubre, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=qrdWcF6YTzk]

[37] *The Champ*, dirigido por King Vidor, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1931. [Archivo digital descargado de "The Champ (1931).avi," VEEHD, consultado 10 de septiembre, 2016, http://veehd.com/video/4829089_The-Champ--1931-avi]

[38] *Winner Take All*, dirigido por Roy Del Ruth, Warner Bros. (as The Vitaphone Corporation). USA: Warner Bros., 1932. [Archivo digital descargado de "Winner Take All 1932 - James Cagney, Marian Nixon, Virginia Bruce, Guy Kibbee," Classic Movies Kristine Rose, OK, consultado 8 de diciembre, 2017, https://ok.ru/video/349402172067]

[39] *Fast Companions*, dirigido por Kurt Neumann, Universal Pictures Corporation. USA: Universal Pictures Corporation, 1932.

[40] *One Way Passage*, dirigido por Tay Garnett, Warner Bros. (as The Vitaphone Corporation). USA: Warner Bros. Pictures, Inc., 1932. [Archivo digital descargado de "One Way Passage ... 1932 ... precode ... drama / romance," VEEHD, consultado 26 de junio, 2017, http://veehd.com/video/4859215_One-Way-Passage--1932--precode--drama-romance]

[41] *The Racing Strain*, dirigido por Jerome Storm, Willis Kent Productions. USA: Maxim Productions, 1932. [Archivo digital descargado de "The Racing Strain (1932)," The Crittenden Automotive Library, Youtube, consultado 30 de agosto, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=BXoS6yMATms]

[42] *Racetrack*, dirigido por James Cruze, James Cruze Productions. USA: Fox Film Corporation, Sono Art-World Wide Pictures 1933.

[43] *Caliente Love*, dirigido por George Marshall, Sennett Pictures Corp. USA: Paramount Pictures, 1933.

[44] *Going Hollywood*, dirigido por Raoul Walsh, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1933. [Archivo digital descargado de "Going Hollywood," Slava Mandrukevich, Vk, consultado 19 de junio, 2017, https://vk.com/videos141042185?z=video141042185_171006962%2Fvideos141042185%2Fpl_141042185_-2]

[45] *Bombshell*, dirigido por Victor Fleming, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1933. [Archivo digital descargado de "Bombshell (1933).flv," VEEHD, consultado 20 de marzo, 2018, http://veehd.com/video/4826129_Bombshell-1933-flv]

[46] *Murder in the Clouds*, dirigido por D. Ross Lederman, First National Pictures (Warner Bros. Pictures Inc.). USA: Warner Bros. (as The Vitaphone Corporation), 1934. [Archivo digital descargado de "Murder in the Clouds (1934) MYSTERY," PizzaFlix, Youtube, consultado 30 de agosto, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=i-KLQP2hPsQ]

(1934),[47] *Bordertown* (1935),[48] *Go Into Your Dance* (1935),[49] *Pursuit* (1935),[50] *In Caliente* (1935),[51] *Coronado* (1935),[52] *Forged Passport* (1939)[53] y *Hold Back the Dawn* (1941). A este grupo añadimos *Midnight Taxi* (1937),[54] un caso peculiar ya explicaremos por qué. (Ver más detalles sobre estas producciones en Anexo 2).

Los filmes más importantes para este proyecto son *The Champ* (1931), *Bordertown* (1935), *In Caliente* (1935), *Forged Passport* (1939) y *Hold Back the Dawn* (1941), pues presentan un grupo más amplio de representaciones de Tijuana o el Agua Caliente, y es en esos lugares donde se desarrolla gran parte de la trama. Los casos específicos de *Bordertown* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941) cuentan también con relevantes discursos ideológicos y críticas sociales que dan peso a la historia contada y acrecientan el valor histórico de las películas.

---

[47] *The Marines Are Coming*, dirigido por David Howard, Mascot Pictures. USA: Mascot Pictures, 1934. [Archivo digital descargado de "The Marines Are Coming (1934) - Free Classic Romance Movies Full Length," Classic Romance Movies, Youtube, consultado 20 de agosto, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=QvfsCQZkp0Q]

[48] *Bordertown*, dirigido por Archie Mayo, Warner Bros. Pictures, Inc. USA: Warner Bros. Pictures, Inc., 1935. [Archivo digital descargado de "Bordertown (35) * Davis - Muni - M.Lindsay - dir Mayo," VEEHD, consultado 15 de enero, 2017, http://veehd.com/video/4859596_BORDERTOWN-35-Davis-Muni-M-Lindsay-dir-Mayo]

[49] *Go into Your Dance*, dirigido por Archie Mayo, First National Pictures (Warner Bros. Pictures Inc.). USA: Warner Bros.-First National Pictures Inc., 1935. [Archivo digital descargado de "Go Into Your Dance (1935)," Robert Farrell, Vk, consultado 19 de junio, 2017, https://vk.com/search?c%5Bq%5D=go%20into%20your%20dance&c%5Bsection%5D=auto&z=video300126607_456243093]

[50] *Pursuit*, dirigido por Edwin L. Marin, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1935. [Archivo digital descargado de "Pursuit (1935).mp4," VEEHD, consultado 10 de septiembre, 2016, http://veehd.com/video/4883612_Pursuit-1935-mp4]

[51] *In Caliente*, dirigido por Lloyd Bacon, Warner Bros.-First National Pictures. USA: Warner Bros.-First National Pictures, 1935. [Archivo digital cortesía de Iván Vázquez Francechy, compañero de estudios en el Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Instituto de Investigaciones Históricas, UABC.]

[52] *Coronado*, dirigido por Norman McLeod, Paramount Pictures. USA: Paramount Pictures, 1935. [Archivo digital descargado de "Coronado Alice White Jack Haley," Archive.org, consultado 12 de septiembre, 2016, https://archive.org/details/SONATAVOLUMETitle0101]

[53] *Forged Passport*, dirigido por John H. Auer, Republic Pictures Corp. USA: Republic Pictures Corp., 1939. [DVD casero, comprado en eBay el 23 de marzo del 2017 al vendedor filmcollector2, https://www.ebay.com/usr/filmcollector2]

[54] *Midnight Taxi*, dirigido por Eugene Forde, Twentieth Century Fox. USA: Twentieth Century Fox, 1937. [Archivo digital descargado de "Midnight Taxi ... 1937 ... crime / drama," VEEHD, consultado 29 de agosto, 2017, http://veehd.com/video/4867006_Midnight-Taxi--1937--crime-drama]

En general, los filmes seleccionados son complejos y de excelente factura, con fórmulas narrativas que se ajustan a la tradición clásica –donde se muestra a individuos comunes en situaciones excepcionales–. Estas películas no retratan a Tijuana de manera uniforme, pero es posible detectar ciertos temas, actores y prácticas sociales asociados con Tijuana que constituyen una constante en el discurso cinematográfico sobre el pueblo y conforman representaciones singulares, recurrentes, con coherencia interna y significados específicos de valor historiográfico.

Para la selección de los filmes examiné diferentes fuentes. Las bases de datos digitales fueron las más útiles por las comodidades de acceso que ofrecen con las búsquedas por palabras claves. Consulté el catálogo digital de largometrajes del AFI,[55] que tiene un perfil académico; la Base de datos en Internet de Películas (IMDb[56]),[57] que es un sitio de tipo colaborativo[58]; y las Colecciones Digitales de la Biblioteca "Margaret Herrick",[59] que contienen fuentes primarias tales como los valiosos registros de la Oficina de Administración del *Código de Producción* (PCA[60]) de la MPPDA. Además, consulté las filmografías propuestas por *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States* en su versión impresa,[61] por Emilio García Riera en el primer volumen de su obra *México visto por el cine extranjero*[62] y por Juan Alberto Apodaca Peraza en su tesis de maestría "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y

[55] AFI Catalog, consultado entre marzo, 2016 y julio, 2018, http://afi.com/members/catalog/
[56] Internet Movie Database (IMDb).
[57] IMDb, consultado entre marzo, 2016 y mayo, 2017, http://www.imdb.com
[58] Como la información que aparece en este tipo de sitio webs es de orígenes diversos y poco fiables, se recomienda verificarla con otras fuentes.
[59] "Margaret Herrick Library Digital Collections," Academy of Motion Picture Arts and Science, consultado entre octubre, 2016 y mayo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/
[60] Production Code Administration (PCA).
[61] Patricia King Hanson, ed., *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States*, *vol. 1* (California: University of California Press, 1971), 812, 1051 y 1118.
[62] Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero* (México: Ediciones Era, 1987).

Estados Unidos"[63]; y me entrevisté con el doctor José Juan Camacho, cinéfilo y coleccionista de filmes tijuanense.

A pesar de que el total de títulos recopilados en un primer momento como resultado de esa búsqueda exhaustiva fue muy abundante, debí examinar cada filme de manera individual para corroborar que respondían a los intereses de mi investigación. Esa revisión me permitió descartar varias películas y disminuir esa cifra. Como saldo positivo, se identificaron como relevantes para este proyecto películas que habían sido pasadas por alto por García Riera, el AFI, la IMDb, y Apodaca. Lo que significa que han sido poco o nada estudiadas con anterioridad. Éstas son: *One Way Passage* (1932), *Caliente Love* (1933), *Bombshell* (1933), *Going Hollywood* (1933), *Murder in the Clouds* (1934), *Go Into Your Dance* (1935) y *Midnight Taxi* (1937). Quedaron fuera de nuestra selección final *In Old Mexico* (1938),[64] *Born to Be Wild* (1938)[65] e *In Old Caliente* (1939),[66] ya que en ninguno de estos filmes la historia que se cuenta se ubica en Tijuana o Agua Caliente.[67]

---

[63] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), Anexos.

[64] *In Old Mexico*, dirigido por Edward D. Venturini, Harry Sherman Productions. USA: Paramount Pictures, 1938. [Visto en "In Old Mexico (1938) - William Boyd, George 'Gabby' Hayes, Russell Hayden - Feature (Action, Adventure, Western)," Film Gorillas, Dailymotion, consultado 16 de febrero, 2017, https://www.dailymotion.com/video/x3vvfaw; y más información en "In Old Mexico," AFI Catalog, consultado 9 de septiembre, 2017, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/5942]

[65] *Born to Be Wild*, dirigido por Joseph Kane, Republic Pictures. USA: Republic Pictures, 1938. [Visto en "Born to Be Wild (1938)," Nathan DiYorio, Youtube, consultado 9 de enero, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=MxP3rv7Al_c&t=450s]

[66] *In Old Caliente*, dirigido por Joseph Kane, Republic Pictures. USA: Republic Pictures, 1939. [Visto en "In Old Caliente 1939,"
LJF, Youtube, consultado 9 de enero, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=IDekQ_kWwDY]

[67] En Born to Be Wild (1938) no sale Tijuana o el Agua Caliente. Aparece un bar propiedad de una familia mexicana pero que está en territorio estadounidense. In Old Mexico (1939) está basado en la novela Corson of the JC de Clarence E. Mulford. Es un western que se desarrolla en la región fronteriza de México, pero no en el pueblo de Tijuana. Dado que es histórico, relata una época probablemente anterior a la fundación del pueblo, y sólo se retratan espacios abiertos en el desierto y el rancho de la familia González. Según el catálogo del AFI, algunas escenas fueron filmadas en el rancho "Boca del Toro" propiedad de José Villa Real en Baja California. En In Old Caliente (1939), se hace referencia a un lugar llamado Old Caliente al lado de San Diego, pero según se entiende, es en Alta California. Este filme es un western que trata sobre las tensiones que tras el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848 surgieron entre los terratenientes hacendados

El filme *The Tia Juana Kid* (1935),[68] de Sunset Studios, que tiene el nombre del pueblo en su título, no fue tampoco incluido en mi selección; dado que no tuve acceso a la cinta o fuentes suficientes en relación a su realización. Un reportaje en *The International Photographer* señala que se trata de un filme independiente del género *western* y que varias de las escenas de la película se filmaron en locaciones de Tijuana.[69] Según el catálogo del AFI, no está claro si el filme se llegó a proyectar para el público en general. Las únicas reseñas sobre la película que el catálogo acredita fueron publicadas el 6 de enero de 1936 por *The Daily Variety* y *The Hollywood Reporter* con motivo de una proyección previa que se hizo en Los Ángeles.[70] La película está categorizada como *western* y relata el enfrentamiento entre unos bandoleros que controlan a un sheriff corrupto y un buen bandido mexicano que los enfrenta.

Dejamos fuera también los filmes *Racing Luck* (1935)[71] y *Unwelcome Stranger* (1935),[72] donde Tijuana o Agua Caliente fueron sólo locaciones para la filmación y no existió ninguna intencionalidad de relacionar la historia con ese espacio real. *Racing Luck* (1935) y *Unwelcome Stranger* (1935) son filmes sobre las carreras de caballos rodados en el hipódromo Agua Caliente,[73] pero no se hacen referencias directas o indirectas en ninguno de ellos a que el espacio observado es el hipódromo ubicado en México. O sea, no existe

---

de origen mexicano y los colonos estadounidenses –algunos honestos trabajadores y otros bandidos– que arribaban a California.

[68] *The Tia Juana Kid*, dirigido por Jack Nelson, Sunset Productions. USA: Sunset Productions, 1935.

[69] Walter Bluemel, "The Akers Camera in Production," *The International Photographer*, marzo, 1935, 22-23.

[70] "The Tia Juana Kid," AFI Catalog, consultado 12 de septiembre, 2017, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/5823

[71] *Racing Luck*, dirigido por Sam Newfield, Select Pictures Corporation. USA: Republic Pictures, 1935. [Archivo digital descargado de "Racing Luck 1935," mcc dalina, Youtube, consultado 5 de septiembre, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=0j6C6HkHnTg]

[72] *Unwelcome Stranger*, dirigido por Phil Rosen, Columbia Pictures Corporation. USA: Columbia Pictures Corporation, 1935. [*The Unwelcome Stranger,* DVD. USA: Choice Collection, Sony Pictures Home Entertainment Inc., 2013.]

[73] File "Racing Luck (Winchester, 1935)", Production Code Administration records, Motion Picture Association of America, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences; y "Unwelcome Stranger," *The Hollywood Reporter,* 8 de abril, 1935, 3.

una voluntad de representar ese lugar. De modo que quien no sabe que fueron filmados en Agua Caliente no realiza ningún tipo de asociación. La intención de los filmes es contar historias sobre el mundo de las carreras de caballos, pero no les interesa situar esas historias o a sus personajes en un lugar específico. Eso carece de valor para la trama. Las personas en el hipódromo son estadounidenses vestidos a la moda occidental y hablan en inglés. No existen referencias visuales a México o a Agua Caliente, ni se indica que los personajes salen de EUA. Una reseña sobre *Racing Luck* (1935) en el periódico *Madera Tribune* se limita a decir "[Bill Boyd] es visto como Dan Morgan, un entusiasta de las carreras de caballos, excluido de una pista famosa...".[74] Si bien se muestran vistas panorámicas del hipódromo y sus maravillosas instalaciones; se evita mostrar el nombre del lugar o representar intencionalmente que los sucesos que se desarrollan en la trama ocurren en el Agua Caliente.

Neck and Neck (1931),[75] de George W. Weeks Productions, y dirigido por Richard Thorpe, es otro filme realizado en el hipódromo Agua Caliente. La revista *Variety* publicó el 17 de noviembre de 1931: "Gran parte de la acción es en la pista de Agua Caliente, donde el caballo del espectáculo, ganado en un juego de póker, aparece en una carrera sin color".[76] Sin embargo, al no poder ver el filme, me es imposible definir si se le dio crédito a la locación en la historia. Tampoco conté con fuentes secundarias que indicaran que sí.

[74] "Turf Story Opens at Rex Sunday," *Madera Tribune*, núm. 24, 30 de noviembre, 1935, 5.
[75] *Neck and Neck*, dirigido por Richard Thorpe, George W. Weeks Productions. USA: Sono Art-World Wide Pictures, 1931.
[76] "Neck and neck," *Variety,* 17 de noviembre, 1931, 26.

Otros filmes cuya relevancia para este trabajo puede ser discutida son *Air Police* (1931)[77] y *The Sky Raiders* (1931).[78]

En *Air Police* (1931), dos pilotos llegan al cuartel general de las tropas aéreas de la policía estatal para reportarse y comenzar su servicio. El oficial a cargo les reporta que tienen en la mira a un grupo de traficantes de personas al que le vienen siguiendo la pista hace un tiempo. Les dice a los pilotos que deben trabajar de encubierto del otro lado de la línea fronteriza con un hombre llamado Panama Joe y les asigna el avión "Air Police" número 7. El oficial les dice que cuando crucen la línea estarán en una misión "no oficial" para evitar complicaciones con Washington. Excepto la referencia a la frontera, no se indica gráfica o verbalmente en el filme que los pilotos están en Tijuana. En los guiones del filme a los que tuve acceso, tampoco se menciona Tijuana en ningún momento.[79] El catálogo del AFI, sitúa la trama en México, pero no específicamente en Tijuana; de modo que podría ser cualquier pueblo fronterizo.[80]

Con *The Sky Raiders* (1931) sucede algo similar. Un piloto comercial con problemas de alcoholismo sufre un accidente en el cuál hiere a su copiloto, quien es también su cuñado y amigo. Avergonzado, se marcha en un avión rumbo al Pacífico. Al quedar sin gasolina su avión cae y es rescatado en alta mar por marineros mexicanos. Posteriormente, se indica en una escena que está viviendo "al sur de la frontera." Ahí el piloto conoce a unos

[77] *Air Police*, dirigido por Stuart Paton, George W. Weeks Productions. USA: Sono Art-World Wide Pictures, 1931. [DVD casero, comprado en Old World Movies el 23 de marzo del 2017, https://oldworldmovies.com/products/air-police]
[78] *The Sky Raiders*, dirigido por Christy Cabanne, Columbia Pictures Corporation. USA: Columbia Pictures Corporation, 1931. [DVD casero, comprado en eBay el 23 de marzo del 2017 al vendedor filmcollector2, https://www.ebay.com/usr/filmcollector2]
[79] Air Police (guión archivado como Sky police), guión, File 5, Box 1, Bud Barsky Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Arthur Hoerl, Air Police, guión, File 1, Box 1, Jack Perrin Collection, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[80] "Air Police," AFI Catalog, consultado 12 de septiembre, 2017, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/1579

delincuentes estadounidenses que planean robar un avión de la compañía donde el protagonista trabajaba que transporta dinero. El pueblo fronterizo cuenta con un pequeño puerto frente a una pequeña plaza flanqueada por dos edificios de tipo colonial. Este simple detalle hace imposible que se trate de Tijuana, sin embargo, el catálogo del AFI dice que el protagonista "escapó" a México luego de su accidente.[81]

Tras una revisión de la producción cinematográfica del período, se eligieron para este trabajo todas aquellas películas en las que se hiciera referencia verbal o gráfica a Tijuana,[82] como pueblo mexicano ubicado en la frontera californiana entre México y EUA, o a locaciones en Tijuana como el hipódromo o el complejo Agua Caliente (al que también llaman Caliente). Por ejemplo, el filme *Trapped in Tia Juana* (1932)[83] no clasifica en mi selección, pues cuenta una historia que ocurre en un pueblo de nombre similar pero situado en la frontera texana.[84]

En aquellos filmes donde lo único que se muestra de Tijuana es el interior de un local supuestamente ubicado en el pueblo, Tijuana está representada en ese lugar, o sea, ese lugar representa un tipo de local que podemos encontrar en Tijuana acorde a la naturaleza y características del pueblo.

---

[81] "Sky Raiders," AFI Catalog, consultado 12 de septiembre, 2017, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/8375

[82] El pueblo Tijuana también fue llamado con frecuencia Tia Juana –como el pueblo homónimo del lado estadounidense de la frontera– y Tiajuana.

[83] *Trapped in Tia Juana*, dirigido por William W. Fox, Fanchon Royer Pictures. USA: Mayfair Pictures Corporation, 1932. [Archivo digital descargado de "Trapped in Tia Juana (August 15, 1932)," Free Classic Movies, consultado 6 de septiembre, 2016, https://free-classic-movies.com/movies-03d/03d-1932-08-15-Trapped-in-Tia-Juana/index.php]

[84] Una publicación de la revista Variety, aseguró en marzo de 1932 que Trapped in Tijuana, "una historia sobre la revolución en la frontera", iba a comenzar a rodarse en una locación en Caliente esa semana, pero se suspendió porque el director Raymond Wells y un tal Ralph Like no se pudieron poner de acuerdo para coordinar la versión en español que simultáneamente se esperaba hiciera Wells. Es complejo definir si el filme al que se refieren en este artículo es el mismo Trapped in Tia Juana que se estrenó en agosto de 1932 y que fue dirigido por William W. Fox (también conocido como Wallace Fox); pero vale la pena mencionarlo. ["Hollywood and Los Angeles," *Variety*, 1 de marzo, 1932, 62.]

Hipótesis y estructura de la tesis

En esta tesis, demostraré que las representaciones de Tijuana presentes en la cinematografía que se produjo en EUA entre 1930 y 1941 estuvieron determinadas por las campañas que llevó a cabo el gobierno federal mexicano a favor de una imagen positiva de México en el ámbito internacional, así como por la vocación turística del pueblo y su condición fronteriza. Dichas representaciones se concentraron en las prácticas de uso y ocupación del espacio fronterizo mexicano –como margen físico y simbólico– por parte de los estadounidenses.

La existencia de una frontera internacional constituyó el principal atributo de Tijuana, pues el cruce fronterizo generó relaciones conflictivas e intercambios de signo variado entre las poblaciones de ambos lados. Dentro de esa población, identifiqué como actores sociales fundamentales los residentes permanentes del pueblo (hombres de negocios, autoridades civiles o militares, empleados y obreros –ya fueran mexicanos o extranjeros–), los inversionistas u hombres de negocios externos, empleados estadounidenses que vivían en el sur de California, los inmigrantes y los turistas como población flotante. Cada uno de ellos se representó en el cine como parte de ese espacio habitado. Sin embargo, la dinámica social de los residentes mexicanos del pueblo fue prácticamente ignorada. La representación estereotipada de ellos y la ausencia de espacios sociales cotidianos en los filmes constituyen una evidencia de eso.

La relación de los estadounidenses con Tijuana como espacio turístico, así como alterno en términos jurídicos y culturales al espacio que conforma la nación estadounidense, es el eje central de la mayoría de las representaciones del territorio. Como consecuencia, el grueso de las representaciones se centra en espacios icónicos considerados representativos de la zona y que son aquellos que despiertan cierto interés por parte de los estadounidenses. Esas representaciones se conformaron tanto a partir de discursos a favor

de las ofertas turísticas y de las oportunidades económicas que el pueblo tenía para ofrecer, como en contra.

Hay que apuntar que las representaciones sociales de Tijuana que se configuraron en el cine estadounidense durante la década del treinta no fueron tan negativas como las que se popularizarían a partir de los años cincuenta en filmes como *The Tijuana Story* (1957).[85] Ningún personaje llamaría al pueblo algo parecido a "¡El cagadero del mundo!" como en el *El Norte* (1983).[86] Las evidencias recopiladas en nuestra investigación nos permiten mostrar, que esto obedeció a la intervención de hombres de negocios estadounidenses con intereses económicos en la industria turística de Tijuana y con vínculos dentro de la industria cinematográfica; a la presión internacional del gobierno mexicano, formado después del movimiento revolucionario, a favor de la imagen internacional de México; a las imposiciones del *Código de Producción* que se puso en vigor en Hollywood durante la década del treinta; y a la política de la Buena Vecindad.

La política de colonización del gobierno federal dirigida hacia la Baja California, buscando tener un mayor control de esta zona, al igual que la expropiación de los terrenos y edificios del complejo turístico Agua Caliente en 1937, impactaron de manera negativa en EUA y en cómo sus ciudadanos percibían la zona. Sin embargo, el estatus de aliado estratégico en materia de política exterior que adquirió México para EUA en el período de entre guerras (años treinta) llevó a que en el cine se mantuviera una línea de representación cuidadosa de cómo se describía a México y a los mexicanos. Incluso, en los filmes sobre Tijuana producidos en los años treinta, paulatinamente se le dio mayor presencia en la pantalla a

[85] *The Tijuana Story*, dirigido por László Kardos. USA: Clover Productions, 1957. [Archivo digital cortesía de Iván Vázquez Francechy, compañero de estudios en el Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Instituto de Investigaciones Históricas, UABC.]
[86] *El Norte*, dirigido por Gregory Nava. USA y Reino Unido: American Playhouse, Channel Four Films, Independent Productions, Island Alive y Public Broadcasting Service (PBS), 1983. [Visto en "El Norte 1983 Divx", Stephen Cooper, Youtube, consultado 12 de junio, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=3hLrGnpEKdU]

los personajes mexicanos y se reforzó la mexicanidad de los espacios representados. Simbólicamente, ese recurso reflejó una realidad social: Tijuana se fue haciendo ajena para los estadounidenses en la medida en que fue más complejo para ellos aprovechar las oportunidades económicas que este poblado ofrecía. En el filme *Forged Passport* (1939), vemos que, aunque aparecen los estadounidenses como propietarios de negocios, ya se le da mayor importancia a un personaje mexicano como empresario en el pueblo; mientras en el filme *Hold Back the Dawn* (1941) ya no vemos estadounidenses como propietarios de negocios, pero sí a mexicanos.

En ese contexto de pérdida real e imaginaria del espacio y premuras internacionales, las representaciones negativas de Tijuana se insertaron en las películas como comentarios gráficos velados sobre la dependencia, el subdesarrollo y la pobreza, a través de la introducción de grupos de mexicanos pobres en el paisaje del pueblo. Formalmente, se evitó que los personajes protagónicos o secundarios profirieran comentarios o declaraciones negativas sobre esta zona, pero en las composiciones cinematográficas, se llenaron las calles de mexicanos humildes que vivían para –y por– el turismo estadounidense; es decir, que dependían de él para su subsistencia.

En el texto mostraremos que las representaciones sociales de Tijuana presentes en la cinematografía estadounidense de los años treinta e inicios del cuarenta se construyeron a partir de dos presupuestos. Primero, la aceptación de la existencia de prácticas de apropiación del espacio físico del pueblo y sus alrededores, por parte de ciudadanos estadounidenses que ven en él un espacio de oportunidad sobre el que se extienden de manera natural sus intereses económicos y sociales. Y segundo, el reconocimiento gradual de que se trata de un espacio habitado y regulado por “otros”. Así, el imaginario estadounidense sobre el pueblo y sus habitantes en este período se desarrolló a partir de

un discurso sobre la otredad mexicana imbricado con una experiencia de apropiación que identificó y significó ciertos escenarios y espacios como propios de los estadounidenses.

La tesis está integrada por cinco capítulos que responden a una estructura temática. En el primer capítulo, “Claves para el estudio del cine y las representaciones sociales en los años treinta”, muestro cuál fue la dinámica que caracterizó la industria cinematográfica estadounidense en la década del treinta; preciso el lugar que ocupa esta investigación dentro de los estudios históricos sobre el cine y las representaciones sociales de México que han sido publicados en los últimos años; y señalo las posturas teórico-metodológicas que adopté para analizar las representaciones sociales de Tijuana que aparecieron en el cine estadounidense de los años treinta.

En el segundo capítulo, titulado “Negociación entre México y EUA de las convenciones representacionales sobre México y los mexicanos”, expongo cuáles fueron los principales agentes negociadores de las representaciones de México y los mexicanos en el cine estadounidense entre 1920 y 1941, así como los estándares de representación consensuados entre los productores estadounidenses y el gobierno nacionalista revolucionario mexicano que surgieron de esas negociaciones. El objetivo de esto es delinear el marco representacional –como elemento clave del contexto de producción– bajo el que operaron las compañías cinematográficas que produjeron los filmes que aquí analizaré. Si no comenzara por esclarecer este punto en mi investigación, no evidenciaría de manera competente cómo obraron fuerzas sociales de primer orden en la construcción de las representaciones sociales de Tijuana en el cine, y muchas de las afirmaciones que hiciese para explicar el contenido de los filmes podrían tomarse por meras especulaciones.

A pesar de que esta tesis se enfoca en la década del treinta, fue necesario comenzar investigando la década del veinte, pues en esos años las autoridades mexicanas fijaron los puntos centrales de la agenda de discusión con Estados Unidos en lo relativo a las

representaciones de su país en el cine. También en estos años se fundó una institución clave, que modelaría las prácticas representacionales de la industria del cine estadounidense (la MPPDA); y en México se articularon los principales mecanismos de censura encargados de respaldar dichas negociaciones.

Durante la década del treinta, México continuó con el trabajo en defensa de su imagen a través de canales de comunicación ya bien establecidos con las compañías de cine. Además, se vio beneficiado por un contexto internacional favorable. La proclamación de la política del Buen Vecino[87] por Estados Unidos y el inicio de las tensiones bélicas en Europa, influyeron de manera positiva en las representaciones de México y los mexicanos –y en especial de la frontera binacional México-Estados Unidos– en el cine estadounidense. Por ello, el marco temporal que abarco en esta investigación se extiende hasta los primeros años del cuarenta. Casi al final del segundo capítulo, demuestro cómo las negociaciones

[87] Franklin D. Roosevelt, presidente de los EUA, promulgó de manera oficial la política del Buen Vecino en marzo de 1933 durante la VII Conferencia Panamericana celebrada en Montevideo. La política del Buen Vecino, iniciada por su antecesor Herbert Hoover, fue una reinterpretación de la Doctrina Monroe, aquella que proclamaba "América para los americanos" y que había servido para justificar las intervenciones militares estadounidenses en países como Cuba, México, Haití, Panamá, República Dominicana o Nicaragua. Franklin D. Roosevelt aseguró que su gobierno no intervendría en lo adelante de manera unilateral en los asuntos políticos internos de los países del continente, que se respetaría la soberanía nacional de cada uno de ellos, y que retiraría de las naciones de la cuenca del Caribe sus fuerzas militares. El presidente estadounidense tomaba estas decisiones motivado por la depresión económica que enfrentaba su país, así como por el preocupante ascenso de las coaliciones fascistas europeas que amenazaban con extender sus zonas de influencia al continente americano. Ante ese panorama, el gobierno de Estados Unidos reconoció que su propia seguridad dependía de la estabilidad económico-social que hubiese en el área y que necesitaba abandonar aquellas prácticas de política exterior que podían generar resentimiento hacia su país o crisis internas en las naciones vecinas. La política de la Buena Vecindad enfatizó entonces la idea de que existía una responsabilidad compartida entre las naciones americanas para asegurar la seguridad y la paz hemisférica contra las amenazas extrarregionales. Como eje de esta política, Estados Unidos impulsó intercambios económicos y culturales para acercarse más a los países latinoamericanos, ya que tal acercamiento era necesario para fortalecer su sistema defensivo. La buena vecindad tomó cada vez más fuerza en la narrativa de política exterior estadounidense a finales de la década del treinta e inicios del cuarenta. [Edwin D. Anthony, comp., "Records of the Office of Inter-American Affairs," National Archives and Record Service, consultado 7 de julio, 2017, https://www.archives.gov/files/research/foreign-policy/related-records/rg-229-inter-american-affairs.pdf; Philip Swanson, "Going Down on Good Neighbours: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way)," *Bulletin of Latin American Research* 29, núm.1 (2010): 71–84; y "Política del Buen Vecino", EcuRed, consultado 7 de julio, 2017, https://www.ecured.cu/Pol%C3%ADtica_del_Buen_Vecino]

que se dieron a nivel nacional e internacional, determinaron el carácter y el contenido de las representaciones de Tijuana, mucho más de lo que pudieron determinarlas las iniciativas de actores regionales. No obstante, se menciona el impacto que tuvieron empresarios estadounidenses con intereses en la industria turística fronteriza y vínculos con Hollywood en la promoción e internacionalización de las representaciones de Tijuana.

En el capítulo tres, "Tijuana y Agua Caliente: Hollywood, turismo y representaciones", revelo –remontándome a la década del veinte una vez más– la relación existente entre el pueblo fronterizo de Tijuana y la industria del cine que tuvo su epicentro en Hollywood, en el vecino estado de California. Relación que se cultivó gracias a la expansión de ofertas turísticas en Tijuana que fueron del agrado de visitantes estadounidenses que buscaban la manera de burlar las leyes prohibicionistas en su país. La cercanía geográfica entre Tijuana y Hollywood y las ofertas lúdicas no sólo trajeron al pueblo fronterizo, en calidad de clientes, a artistas y empleados de la industria del cine; sino que, a ojos de directores, productores y fotógrafos, el pueblo se visibilizó como un espacio propicio para ser utilizado como locación cinematográfica. Algunos, incluso vieron más allá de eso y aprovecharon para explotar las oportunidades de inversión en la industria turística que el pueblo ofrecía. Ese fue el caso de Joseph Schenck, la más prominente figura de Hollywood que hizo negocios en Tijuana.

El vínculo entre Tijuana y la industria del cine hollywoodense es el factor regional más relevante a considerar a la hora de analizar el contexto de producción de los filmes que son objeto de estudio en este trabajo y las representaciones sociales en ellos proyectadas. Fue justo de la experiencia práctica que proporcionó a los estadounidenses –en calidad de turistas o visitantes– sus contactos frecuentes con el pueblo, que guionistas y productores extrajeron gran parte de la información para construir los relatos referentes a Tijuana hasta finales de la década del treinta. Por ello, el grueso de las representaciones sociales de

Tijuana que aparecen en el cine estuvo determinado por lo que yo llamo la "vocación turística" del pueblo; que es la articulación de una economía volcada al turismo, en una región con condiciones poco propicias para la explotación agrícola y con un desarrollo industrial nulo, con el objetivo de explotar "un mercado de servicios en permanente y cíclica demanda de parte de las ciudades vecinas del Estado de California"[88]. En este tercer capítulo presentaré algunas de las más divulgadas representaciones sociales de Tijuana como pueblo turístico que aparecen en el cine, y demostraré cómo las representaciones del *resort* Agua Caliente se distanciaron simbólicamente de las de Tijuana para crear una distinción entre ambos espacios en la cinematografía.

El cuarto capítulo, "Tijuana como frontera, intercambios y contenciones", examinamos los atributos constitutivos de las representaciones sociales de Tijuana que surgen de la condición fronteriza del pueblo. Esos atributos les dan a las representaciones sociales del pueblo una dimensión política más visible y su uso en el cine responde directamente a la dinámica de las relaciones binacionales entre México y Estados Unidos. La existencia de la frontera como límite entre dos estados soberanos y la ubicación de Tijuana a un lado de la misma, sitúa al pueblo en una doble condición de marginación –respecto al país vecino y respecto a la unidad territorial que integra su propia nación–; sin embargo, es su postura en relación a Estados Unidos, nación con un marco legal jurídico-administrativo diferenciado, la que discutiré en esta sección, pues es la que marca de manera clara las representaciones sociales de Tijuana que vemos en el cine y, por consiguiente, los tópicos temáticos de aquellos filmes donde se hace referencia al pueblo en la década del treinta, cuando la frontera adquiere protagonismo como espacio cinematográfico.

[88] Jorge E. Brenna Becerril, "Ciudad, mito y memoria. El discurso literario de la Ciudad," *Meyibó* 3, núm. 6 (julio-diciembre 2012): 146-147.

Tijuana como frontera fue definida como un espacio permeable de contactos frecuentes entre mexicanos y estadounidenses, y un espacio donde la ley y el orden se regían por paradigmas distintos a los estadounidenses. La existencia de contactos frecuentes bajo paradigmas diferenciados –e inferiores según los estadounidenses– se entendió en el imaginario estadounidense como una amenaza a sus intereses nacionales y a su seguridad. Aunque Tijuana como frontera se representó también como un espacio de tránsito y oportunidades, el estigma negativo asociado a la práctica en el territorio de actividades "inmorales" o ilegales, como el juego o el tráfico de indocumentados, se utilizó en el cine para resaltar la necesidad de que la frontera cumpliera con su función de contención.

El quinto y último capítulo de ese trabajo, "Tijuana como espacio habitado por mexicanos y estadounidenses", se dedica a las representaciones de Tijuana que parten del reconocimiento de que el pueblo es un espacio habitado. La caracterización de los residentes de Tijuana y de la población flotante que frecuenta el pueblo, es un componente innegable de cualquier representación social unitaria de Tijuana. En el cine estadounidense de los años treinta, las narrativas sobre el pueblo como espacio habitado se estructuraron en torno a las prácticas de uso y ocupación de ese espacio de los estadounidenses; mientras que las experiencias y preocupaciones sociales de la comunidad mexicana allí radicada se ignoró, y el diseño de los personajes mexicanos se hizo a partir de estereotipos. No obstante, los mexicanos tendieron a aparecer como facilitadores de experiencias positivas para los estadounidenses y en muy pocos casos se retrataron como personajes negativos. Podemos decir que los elementos negativos de las representaciones sociales de Tijuana para este período, asociados con los habitantes del espacio, se atribuyeron más que nada a las actividades de ciudadanos estadounidenses radicados en el pueblo que enfrentaban algún tipo de marginación en su país de origen. Las razones de eso se explican en este capítulo. Aunque no está de más aclarar que la posibilidad que tenían algunos

estadounidenses de realizar ciertas actividades en el pueblo –como encontrar empleo o pasear– también se maneja en el cine como algo positivo; por lo cual no deja de existir ambivalencia en torno a la representación de Tijuana como espacio habitado.

La presencia de extranjeros radicados en Tijuana de manera provisional con fines migratorios no se discutió en este capítulo sino en el anterior, ya que es un tema que está directamente relacionado con la condición de frontera de Tijuana; pero de manera superficial mencionamos el caso de los asiáticos establecidos en el pueblo, los cuales formaron parte del panorama demográfico de Tijuana que el cine visibilizó.

El lector habrá notado que existen inevitables líneas de contacto entre un capítulo y otro, a pesar de que se ha intentado fraccionar esta tesis en bloques temáticos diferenciados. Esto responde a la propia lógica relacional que configura nuestro objeto de estudio: las representaciones sociales. Por razones de orden, decidimos dividir este trabajo según una lógica temática y espacial, partiendo del contexto extrarregional hasta llegar a las condiciones locales de producción de esas representaciones, dentro de un marco temporal limitado por el mediano plazo. Así, esperamos haber sido capaz de explicar lo más claro posible cómo se produjeron las representaciones sociales de Tijuana que aparecen en el cine de los años treinta –en el sentido más amplio del término cómo, que incluye el quiénes y el por qué–.

Capítulo 1: Claves para el estudio del cine y las representaciones sociales en los años treinta.

En este primer capítulo, espero justificar la relevancia del estudio de las representaciones sociales en el cine y exponer algunos elementos contextuales que es imperativo conocer para estudiar el cine de los años treinta. Además, repasaré las investigaciones publicadas sobre las representaciones sociales en el cine desde la perspectiva histórica, en especial aquellas sobre las representaciones de Tijuana o la frontera mexicana en el cine estadounidense, en aras de precisar el lugar que ocupa esta tesis dentro de esos referentes. Por último, precisaré las directrices teórico-metodológicas que seguí para llevar a cabo mi investigación.

La producción de representaciones sociales en la industria cinematográfica

En una sociedad que históricamente ha demostrado su fetichismo por el mundo simbólico, no debería ser necesario explicar la pertinencia de los estudios sobre las representaciones sociales en el cine –y específicamente en los filmes producidos por la industria de cine de Hollywood– desde la disciplina histórica. El filósofo alemán Ludwig Feuerbach, en el prefacio a la segunda edición de su obra *La Esencia del Cristianismo*, sentenciaba: “Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser..."[1] Culturalmente, la industria del entretenimiento –en la cual, con cierto cinismo podríamos incluir a la iglesia– se levantó sobre la práctica tan humana de la negación, alienación, sublimación o hiperbolización de la realidad experimentada. Y el cine, se convirtió en el siglo XX en el gran protagonista de esta industria. “Aquel que se niegue a reconocerle [al cine] su lugar y su sentido en la vida de la

[1] Citado en Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995), 7.

Humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones…"; aseguró el historiador del cine Martin A. Jackson. [2]

Parafraseando a la historiadora francesa Annie Goldmann, coincidamos antes que nada en reconocer el cine como "arte y mercancía al mismo tiempo".[3] El cine, como arte visual contemporáneo, tiene un valor estético y un valor de entretenimiento que es por todos reconocido; pero descansa en la interrelación de estos valores con otra serie de valores intrínsecos e interdependientes que tiene, el protagonismo que ha alcanzado el cine en los debates intelectuales y académicos contemporáneos. Su valor comunicacional lo convirtió en una herramienta clave del imperialismo cultural occidental dirigido por la industria del entretenimiento estadounidense, con un potencial para difundir y reproducir ideologías hegemónicas sólo comparado al de la estructura misional de la iglesia católica durante la Edad Media. Mientras su valor de uso y valor de cambio, lo convirtieron en una mercancía sobre la cual se erigió una lucrativa industria capitalista, pionera de la globalización.

En clara correlación con lo determinante que fue la década del treinta en el desarrollo histórico de EUA, fue también uno de los períodos más importantes en la historia del cine de ese país. En esta década, que inició con la propagación del cine sonoro, el cine estadounidense estableció de manera definitiva –tras una evolución empezada unos quince años atrás[4]– códigos de representación que definirían los principales géneros de la industria, y organizó infraestructuras de producción –*studio system* o sistema de estudios– que lo convertirían en una actividad económica de primer orden a nivel nacional.

[2] Citado en J. M. Caparrós Lera, "El film de ficción como testimonio de la Historia," *Historia y Vida* extra: El cine Histórico, núm. 58 (1990): 176.
[3] Annie Goldmann, "Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol," *Istor,* núm. 20 (2005): 36, consultado 15 de abril, 2018, http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier2.pdf
[4] Werner Faulstich y Helmut Korte, comp., *Cien años de cine, vol. 1.* (México: Siglo XXI Editores, 1997), 14-15.

El cine producido en los años treinta ha sido catalogado como cine clásico y se regía por lo que el historiador Noël Burch conceptualizó como Modos de Representación Institucional (MRI).[5] Los MRI fueron convenciones representacionales que se establecieron desde el surgimiento de la industria cinematográfica para codificar el lenguaje cinematográfico con el uso de recursos narrativos como el realismo psicológico. Tenían como objetivo facilitar el entendimiento del público y hacer más eficiente la producción industrializada de filmes. El crítico cinematográfico André Bazin sintetizó:

> *De 1930 a 1940 parece haberse producido en todo el mundo y especialmente en América una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico. Se produce en Hollywood el triunfo de cinco o seis grandes géneros, que aseguran desde entonces su aplastante superioridad...*[6]

En el plano artístico, los códigos de representación dieron al cine clásico unidad formal, simplicidad estética y un apego a las estructuras narrativas heredadas de la literatura clásica que garantizaban la universalidad de sus historias[7] –lo cual significaba garantizar sus posibilidades de expansión en el mercado internacional–. En el plano económico, esos códigos de representación estuvieron mediados por una alianza temprana con otras empresas capitalistas y supeditados a las necesidades comerciales de la industria.

La industria del cine estadounidense expandió paulatinamente sus oportunidades de negocios más allá del ámbito cinematográfico por distintos medios; como el uso comercial de sus estrellas –que con el *star system* eran un producto en sí mismas– fuera de los sets

[5] Nöel Burch, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid: Cátedra, 1991), 19.
[6] André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 1966), 127-128.
[7] Luis Laborda Oribes, "La construcción histórica en la cinematografía norteamericana" (Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007), consultado 10 de febrero, 2017, https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4807/llo1de1.pdf?sequence=1

de filmación, el control de la distribución y proyección de filmes en circuitos de teatros, o la explotación de franquicias. Motivadas por la rentabilidad que prometía, intervinieron en ella grandes instituciones financieras que aceleraron las tendencias monopolistas de la industria y la serialización de la producción.

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica estadounidense se había convertido en la tercera industria más grande del país, sólo detrás de la industria automotriz y la producción de conservas. Las acciones de las compañías más importantes se comenzaron a cotizar entonces en la bolsa de Nueva York.[8] Pero tras la crisis de 1929, el proceso de concentración de capital en la industria se aceleró. Un trust de la banca Morgan se apropia de Paramount; Morgan y Rockefeller reorganizan R.K.O. y el Chase National Bank –institución de la cuál era también accionista Rockefeller[9]– logró a través de una fusión, la creación de Twentieth Century-Fox Film Corporation.[10]

El historiador Román Gubern Garriga-Nogués considera que el acelerado crecimiento de la industria en estos años afectó radicalmente los métodos clásicos de producción, teniendo como principal consecuencia la estandarización de los filmes a partir del uso de fórmulas discursivo-temáticas y de una particular división del trabajo donde los supervisores de producción nombrados por los bancos para monitorear el proceso productivo tenían mayor jerarquía en la toma de decisiones que los directores.[11] Fernando Vizcarra plantea que el cine industrial –diseñado según criterios de racionalidad técnico-mercantilista para reportar

[8] Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Editorial Lumen, 1995), 173.
[9] Rockefeller poseía intereses mayoritarios en Wesco Corporation, filial teatral de Fox Film Corporation, y acciones considerables en Twentieth Century Pictures Inc., lo cual le permitió impulsar la creación de Twentieth Century-Fox Film Corporation.
[10] Maurice Crouzet, *Historia General de las Civilizaciones, La época contemporánea, El Ocaso de Europa* (La Habana: Editorial Félix Varela, 2003), 52-119; Michael Conant, *Antitrust in the Motion Picture Industry* (USA: University of California Press, 1960), 31.
[11] Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Editorial Lumen, 1995), 173.

la mayor cantidad de ganancias posible– superó en cantidad el cine de autor –aquel con preocupaciones artística legítimas–; y explica:

> *Como señalan Faulstich y Korte (1997:34), en "ningún otro país ocurrieron procesos de concentración de la industria fílmica tan duros y brutales como en Estados Unidos". El cine será, en consecuencia, una actividad inscrita en el vigoroso proceso de expansión capitalista estadounidense.*[12]

Eric Hobsbawm comenta en su libro *Historia del Siglo XX* que "todo el mundo aprendió a ver la realidad a través del objetivo de la cámara", al punto que, para finales de los treinta, en Gran Bretaña se vendían más entradas de cine que periódicos.[13] Y era EUA quien contaba con todo lo necesario para responder a esa demanda:

> *Hollywood monopolizaba prácticamente el mercado internacional del cine (…) en vísperas de la segunda guerra mundial, Hollywood producía casi tantas películas como todas las demás industrias juntas, incluyendo la de la India... En 1937 se produjeron 567 películas, más de diez a la semana. La diferencia entre la capacidad hegemónica del capitalismo y la del socialismo burocratizado se aprecia en la desproporción entre esa cifra y las 41 películas que la URSS decía haber producido en 1938.*[14]

En la década del cuarenta, la hegemonía del cine estadounidense ya era indiscutible. Sergei Mijailovich Einsestein comentaba en un artículo titulado "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad":

---

[12] Fernando Vizcarra, *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2013), 24.
[13] Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1998), 196.
[14] Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1998), 106-107 y 198.

> *Sabemos de dónde vino el cine por primera vez como fenómeno mundial. Conocemos el lazo inseparable entre el cine y el desarrollo industrial de Norteamérica. Sabemos cómo la producción, el arte y la literatura reflejan el aliento capitalista y la construcción de los Estados Unidos de América. Y también sabemos que el capitalismo encuentra su reflejo más agudo y expresivo en el cine norteamericano.*[15]

Fabio Nigra, historiador argentino que ha desarrollado una amplia carrera en el estudio del cine estadounidense, recurre a la teoría marxista para explicar cómo se imponen las "ideas dominantes" –dentro de las cuáles podemos situar las representaciones sociales– dentro de la sociedad. Marx dijo: "Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes…"[16]; y utilizó el concepto de producción para explicar cómo aquellos que cuentan con la capacidad material de reproducir "sus ideas" –en diferentes formatos– tienen en la práctica el poder de hacerlas dominantes frente a aquellos que no tienen esa capacidad productiva.[17]

El cine estadounidense de los grandes estudios, en ese sentido, debe entenderse como expresión de las ideas dominantes de una clase social capitalista monopolista que opera dentro de los límites de un Estado capitalista que es desde finales de la Primera Guerra Mundial la primera potencia económica mundial; lo que significa que tiene una amplísima

[15] Sergei M. Eisenstein, "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad," en *La Forma del Cine*, Sergei M. Eisenstein (México, D.F.: Siglo XXI editores, 1999), 181-182.
[16] Karl Marx, *La Ideología Alemana* (Montevideo: Pueblos Unidos, 1985), 35; citado en Fabio Nigra, "La Memoria construida: Hollywood y el cine histórico," *Revista Expedições: Teoria & Historiografia* 6, núm. 2 (agosto-diciembre 2015): 46-68, consultado 20 de febrero, 2018, http://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/download/4180/2951
[17] Karl Marx, *La Ideología Alemana* (Montevideo: Pueblos Unidos, 1985), 50-51; referenciado en Fabio Nigra, "La Memoria construida: Hollywood y el cine histórico," *Revista Expedições: Teoria & Historiografia* 6, núm. 2 (agosto-diciembre 2015): 46-68, consultado 20 de febrero, 2018, http://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/download/4180/2951

capacidad productiva para promover su visión particular del mundo y su agenda como nación. ¿Y cuáles eran esas visiones? Hobsbawm las sintetiza así:

> *La industria cinematográfica del Hollywood clásico era, antes que nada, respetable: sus ideas sociales eran la versión estadounidense de los sólidos «valores familiares», y su ideología, la de la oratoria patriótica. … Los mayores triunfos de Hollywood —como Lo que el viento se llevó— se basaban en novelas concebidas para un público de cultura y clase medias, y pertenecían a ese universo cultural…*[18]

En general, hoy se señala como preocupación la capacidad del cine estadounidense para generar consensos ideológicamente direccionados –en términos geopolíticos– a favor de la hegemonía de EUA dentro del sistema mundo, y en general del modelo de desarrollo capitalista liberal occidental; a través de la legitimación de regímenes de verdad con el uso de un conjunto de representaciones sociales muy específicas y la manipulación de los discursos históricos. Los autores que han teorizado al respecto son muchos; incluso, fuera del ámbito académico.

Se reconoce que el cine estadounidense, a través de sus representaciones promueve ciertos estándares de vida cotidiana para el hombre moderno y civilizado de acuerdo a la ética burguesa, dialoga con los imaginarios sociales y juega con los elementos constitutivos de los mismos –por ejemplo, apela a sentimientos identitarios y estereotipa– y plantea un ordenamiento planificado –racionalización– de la realidad deseada.[19]

[18] Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1998), 332.
[19] Fabio Gabriel Nigra, "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica," *Anos 90* 22, núm. 42 (2015): 375-405, consultado 20 de febrero, 2018, http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/download/51883/36154

Fuera de la opresión que semejante aparato parecería imponer sobre la voluntad y el raciocinio de los individuos en tanto seres sociales, es válido aclarar que los receptores del contenido cinematográfico son en gran medida capaces de apropiarse los discursos cinematográficos hegemónicos, procesarlos, transformarlos y redirigirlos –según cuán formado esté su juicio crítico y cuáles sean sus afiliaciones–. O sea, los diferentes grupos sociales, pueden procesar los discursos y cambiarles su significado en dependencia de sus anhelos y realidades. Además, la industria fílmica, en tanto empresa capitalista, en aras de expandir su mercado, es capaz de sacrificar ciertos valores en el contenido que producen por la presión de las masas, o de permitir que voces divergentes se infiltren en ella para garantizar su renovación.

Los puntos de discusión que pueden derivar de semejantes planteamientos son diversos, pero no es el objetivo de esta tesis. Más bien me gustaría establecer, a modo de síntesis, que en tanto no podemos negar las capacidades del cine estadounidense de influir en la sociedad, es más oportuno para mi investigación enfocarme, desde una visión dialéctica, en comprender el proceso de producción de los bienes que estructuran esta industria: los filmes. En un segundo nivel de análisis, me interesa comprender cómo se construyen las representaciones sociales que aparecen en la cinematografía durante la primera fase de producción a partir de las negociaciones entre agentes sociales específicos.

Usualmente, en el cine se construyen discursos sobre el pasado, el presente y el futuro de acuerdo a esquemas que varían según el género cinematográfico pero que se articulan en una narrativa que el público es capaz de comprender. Esas narrativas, cuidadosamente estructuradas con el paso del tiempo, han tendido a capitalizar –en una especie de acuerdo tácito entre los cineastas y el público, que implica un aprendizaje conjunto– recursos simbólicos que permiten a los productores reutilizarlas y así de una manera más eficiente comunicar una idea que a veces no necesita ser dicha. Dentro de esas narrativas, las

representaciones sociales son claves como recurso. Por comodidad, cuestiones operativas de la industria, y más que nada porque funcionan, esas representaciones suelen explotarse –en un acto de reproducción continuada– en tanto sean aceptadas y cualquier contestación a las mismas fuera o dentro del plano simbólico no las haga reprobables u obsoletas.

Esas representaciones, mientras tanto, socavan la dialéctica del objeto representado. Siendo atemporales, repetitivas, poco variables, se alejan de la realidad de aquello que se representa –hecho, objeto o sujeto–; y al robarle parte de su identidad –con un relato capaz de sobrevivirlo y con el que deberá coexistir– condenan lo representado –si ontológicamente afirmamos que existe en primer lugar–. Si se trata de un hecho histórico, la problemática se hace mucho más evidente para nosotros los historiadores. [20]

El cine estadounidense, a nivel representacional, no puede entenderse si no se reconocen los recursos simbólicos arquetípicos presentes en sus narrativas (no como vicio estructural, sino como esquema formal que apela a sentimientos nacionalistas y códigos culturales del público nacional para garantizar cierto éxito de taquilla). Fabio Nigra, en un artículo titulado "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica", explica la teoría de "los llamados invariantes" de la filmografía histórica norteamericana: un grupo de esquemas figurativos que los espectadores –estadounidenses en prima instancia– identifican en una narración fílmica –consciente o inconscientemente– y a los cuales el relato se adecua. [21] Esos invariantes son:

-La experiencia en la frontera, que explica según la teoría turneriana el rol fundador de la expansión fronteriza hacia el oeste en las instituciones políticas de carácter democrático

[20] Fabio Gabriel Nigra, "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica," *Anos 90* 22, núm. 42 (2015): 375-405, consultado 20 de febrero, 2018, http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/download/51883/36154

[21] Fabio Gabriel Nigra, "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica," *Anos 90* 22, núm. 42 (2015): 375-405, consultado 20 de febrero, 2018, http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/download/51883/36154

estadounidenses, consideradas un fruto autóctono, determinado por condiciones naturales, sociales y económicas netamente americanas y alejadas de la experiencia europea. Invariante que aparece siempre en los *westerns*.

-El excepcionalismo estadounidense, relacionado con el primero, y que, abrevando de la doctrina calvinista de los escogidos, explica la superioridad de las instituciones democráticas y del sistema capitalista estadounidenses en el mundo y justifica toda su proyección en política exterior como pueblo elegido por Dios o "pueblo salvador" con el deber moral o misión divina de difundir sus principios. Invariante que en la práctica se ejemplifica en el *Destino Manifiesto* y la *Doctrina Monroe* y aparece en numerosos filmes bélicos o biográficos.

-El patriotismo.

-La lucha entre el bien y el mal según la moral cristiana, pero, sobre todo, según un ideal nacional blanco, anglosajón y protestante –al interior– y nacionalista –al exterior–, que da atributos negativos exagerados a todo aquello contrario al modelo idealizado de nación –al interior– y a los intereses nacionales del gobierno estadounidense –proyectados ya sea hacia la política interior como hacia la política exterior–. Invariante que se ejemplifica en la elección de villanos en los filmes y los atributos que los definen por oposición al "héroe americano".

Pierre Sorlin plantea que el cine hollywoodense "estableció una visión de la historia estadounidense centrada en las nociones de espacio y de movilidad."[22] En realidad, no podría ser diferente. La preeminencia que tuvieron las teorías historiográficas turnerianas –como invariantes– explica que se desarrollaran más allá del mundo académico. Desde ese

[22] Pierre Sorlin, "El cine, reto para el historiador," *Istor* V, núm. 20 (primavera del 2005): 31, consultado 14 de junio, 2017, http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf

punto de vista, Tijuana, como frontera, adquiere una carga simbólica inherente en todos los relatos estadounidenses donde el pueblo se nombra o aparece.

Estos invariantes –que, como hemos dicho, se cultivan en la historiografía oficial estadounidense y obran en la memoria colectiva–, buscan, sin importar la trama que en la coyuntura se desarrolle, con base en un discurso histórico triunfalista, generar consenso en cuanto a la creencia en la superioridad del sistema norteamericano y la aceptación de su rol internacional. Obviamente, estos invariantes se proyectan en diferentes formatos y medios de comunicación, no sólo en el cine; y modulan nuestras percepciones de la realidad.[23]

La realidad, insiste Nigra, se construye socialmente –o al menos las percepciones sobre esa realidad– a partir de ejercicios de producción de sentidos que utilizan convenciones estilísticas, discursivas y figuras narrativas recurrentes aceptadas por la sociedad. En ese marco, operan las representaciones sociales. El historiador de las ideas y crítico literario belga Marc Angenot sugiere que las representaciones sociales y la producción social de sentido –fenómeno del cuál forman parte las representaciones– permiten identificar "lo que es decible y lo que no en una sociedad determinada", lo cual es de indudable valor histórico.[24]

Hasta este punto, hemos establecido la vinculación lógica entre los valores comunicacional, de entretenimiento, de uso y de cambio, así como político-ideológico que tiene el cine. Y la capacidad que posee como medio e industria productora de sentidos para construir/divulgar representaciones sociales perdurables en el imaginario social, que sirven al propósito de

[23] Fabio Gabriel Nigra, "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica," *Anos 90* 22, núm. 42 (2015): 375-405, consultado 20 de febrero, 2018, http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/download/51883/36154

[24] Fabio Gabriel Nigra, "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica," *Anos 90* 22, núm. 42 (2015): 391, consultado 20 de febrero, 2018, http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/download/51883/36154

generar consensos con la legitimización de regímenes de verdad desde la racionalización de la realidad o la formación de una memoria colectiva dominante que busca convertirse en discurso historiográfico. Pero el cine sólo alcanza su máximo potencial en este sentido si se articula como industria cultural de un proyecto social específico. O al menos, como caso de estudio, es desde esa función histórico-social que resulta más viable estudiarlo. En el caso de la industria cinematográfica estadounidense, dado que forma parte de una nación imperialista con una proyección hegemónica en el plano internacional, todas esas funciones del cine se constituyen en acciones hegemónicas.

El consenso que busca establecer el cine estadounidense se basa en que aquellos ciudadanos que conforman otros estados no dominantes acepten su supremacía internacional como natural y necesaria, que acepten su visión de progreso o modelos económicos, políticos y sociales; y más que nada, que acepten que los intereses nacionales de EUA son compatibles con los intereses generales de sus sociedades y los acepten como propios. Todo esto en aras de evitar una relación conflictual entre EUA y estos, y garantizar el logro de los objetivos estratégicos del primero.[25]

Ahora, las representaciones sociales que se divulgan con fines de consenso, suelen estar parcializadas a favor –como es lógico–, del país hegemónico –en este caso EUA–, que tiene la posibilidad de auto-representarse, de definirse a sí mismo; mientras los países carentes de voz hegemónica, con industrias culturales –como centros de producción de

[25] Nigra para explicar el concepto de acción hegemónica, cita a R. Williams. Williams basa su conceptualización en el caso de la existencia de la hegemonía de una clase social dominante sobre otra dominada; sin embargo, yo consideré oportuno aplicar la lógica de ese mismo tipo de relación a escala internacional, entendiendo la existencia de naciones dominantes y dominadas. [R. Williams, *Marxismo y Literatura* (Buenos Aires: Península, 2000), 130-131; en Fabio Gabriel Nigra, "El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica," *Anos 90* 22, núm. 42 (2015): 399, consultado 20 de febrero, 2018, http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/download/51883/36154]

sentidos– de bajo impacto, deben enfrentarse al reto de ser definidos por el otro y sus auto-representaciones deben competir en el plano simbólico con las que le impone el otro.

La conformación política de Tijuana, en tanto pueblo de la frontera mexicana, surge de un desequilibrio de poder claro, tangible, la pérdida de una guerra. De modo que la relación desigual con EUA es verificable. Para el discurso progresista que elaboró la épica invariante de la conquista del Oeste, el norte de México representaba la inamovilidad, los límites de una avanzada que se quería ampliar más allá de las fronteras posibles. Por ello, la posición estratégica de Tijuana, fue propicia para insertar los relatos pasados, presentes y futuros sobre el pueblo dentro de las narrativas invariantes en construcción; convirtiéndose así estas narrativas en parte activa de las representaciones sociales del pueblo.

Por ejemplo, el etnólogo estadounidense Willis Tilton, llamó al relato que publicó sobre sus viajes en la península bajacaliforniana: *Baja California, the Last New Frontier*. El título de la obra en sí mismo, es, como vemos, una declaración sobre una representación social del territorio que no es extraña en el imaginario estadounidense.[26] La historiadora Marcela Terrazas Basante, en su libro *En busca de una nueva frontera. Baja California en los proyectos expansionistas norteamericanos, 1846-1853*,[27] estudia cómo se materializó en acciones ese imaginario en el marco de las acciones que EUA llevó a cabo para expandir su frontera entre 1846 y 1853. Según Terrazas, Baja California no fue nunca en las negociaciones territoriales entre México y EUA un espacio de interés prioritario para EUA, sino más bien un recurso con valor de cambio útil para las negociaciones.[28] Pero eso no significó que descartaran su posesión, sino que se posponía en función de otros objetivos

[26] Willis Tilton, *Baja California, the Last New Frontier* (Topeka, Kansas: Central OK Printing Inc., 1971).
[27] Marcela Terrazas Basante, *En busca de una nueva frontera. Baja California en los proyectos expansionistas norteamericanos, 1846-1853* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1995).
[28] De hecho, no se decidieron a ocupar la Vieja California hasta que supieron de las intenciones mexicanas de reconquistar el territorio de la Alta California.

estratégicos. Terrazas considera que los EUA esperaban que su dominio de la Alta California condujera también a largo plazo a la hegemonía sobre la península. E insiste en que la "codicia de la Unión Americana por la península, de cuya posesión llegaron a sentirse seguros durante la ocupación, persistió por el resto del siglo y, aún hoy en día, se habla de anexar la California mexicana en pago de la deuda de México a los acreedores norteamericanos."[29]

Edward Said explica en su obra *Cultura e Imperialismo*, que aquellos que tienen el poder, atesoran la capacidad de controlar la forma definitiva que toman los relatos o las narraciones sobre una nación.[30] Michel Foucault también teorizó sobre cómo se manifiestan las relaciones de poder en los discursos. Foucault, y Jacques Derrida desde sus trabajos sobre significados y significantes, brindaron herramientas para el análisis de dichos discursos, en los cuáles las formas narrativas se establecen como objeto de estudio privilegiado en las investigaciones sobre los vínculos entre prácticas sociales y representaciones culturales.[31]

En esta tesis, intentaré explicar la línea que une las prácticas sociales con las representaciones sociales de Tijuana que aparecen en el cine, determinadas por una relación de poder desigual entre México y EUA. Siendo EUA la potencia hegemónica que impone "los mecanismos de la dominación simbólica que se proponen hacer aceptar por los mismos dominados las representaciones y las consumaciones que, justamente, califican

[29] Marcela Terrazas Basante, *En busca de una nueva frontera. Baja California en los proyectos expansionistas norteamericanos, 1846-1853* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1995), 7.
[30] Edward Said, *Cultura e Imperialismo* (Barcelona: Anagrama, 1996).
[31] Martín F. Ríos Saloma, "De la Historia de las Mentalidades a la Historia Cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX," *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 37 (enero-junio 2009): 97-137, consultado 30 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=94114917004

(o más bien descalifican) su cultura como inferior, como ilegítima."[32] Sin embargo, la asimetría no implicó pasividad por parte de México para aceptar las representaciones. Justamente, alcanzar a comprender los logros de la postura negociadora –de los discursos– de México, frente a EUA, es uno de los objetivos más novedosos de esta investigación.

Por otro lado, valga aclarar que, al hablar de EUA en términos de nación, asumimos que el país está gobernado por una élite corporativa económicamente poderosa en el sistema mundo. Si nos enfocamos en la industria del cine en los años treinta, debemos entender entonces cómo coinciden los intereses de esta con los de las élites corporativas que controlan el gobierno –y tienen la capacidad de influir en dicha industria a través de regulaciones– para lograr una determinada proyección internacional de la misma que responda a intereses tanto nacionales como capitalistas. Necesitamos primero comprender quiénes dirigen realmente la industria cinematográfica de ese país y cómo se vinculan con el Estado. Es necesario insistir en que se trata de una industria capitalista, controlada por capitalistas –burgueses o dueños de los medios de producción según la teoría de las clases sociales– quienes tienen como principal objetivo expandir sus capitales y que están propiamente representados en el aparato de gobierno del país. A mi entender, las filiaciones de estos capitalistas, como clase, no se basan en un origen nacional, sino en la aceptación de un proyecto nacional y en su ubicación dentro de un esquema productivo supranacional de tipo capitalista que los beneficia a un nivel personal. Esto ha de ser señalado, dado el papel que jugaron en esa industria figuras nacidas fuera de EUA –en especial en Europa central y del este–.

[32] Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación* (México: Instituto Mora, 1995), 129.

Estudios históricos sobre el cine y las representaciones sociales de México

Todo proyecto diseñado para el estudio del cine desde la disciplina histórica tiene a Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone como referentes inmediatos. Dándoles su justo mérito, este no podría ser diferente.

En la obra publicada en 1947, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Kracauer estudió las relaciones entre los filmes hechos durante la República de Weimar y la sociedad que los producía, identificando patrones narrativos y mensajes ideológico-morales uniformes.[33] El uso que hizo del cine como fuente histórica, fue en ese momento algo vanguardista y novedoso; aunque él no era un historiador y el libro tiene un corte más psico-sociológico. Kracauer buscaba identificar a través del cine, elementos característicos de la mentalidad de una época. Él reconoció que, dado que para producir una película era necesaria la intervención de un grupo de personas, no se debía considerar un filme como la expresión directa de los anhelos o visiones de una sola persona.

Marc Ferro, en los sesenta, pulió para la disciplina histórica los alcances metodológicos de la propuesta de Kracauer. El cine es para él un documento testimonial y a la vez un producto "agente de la historia". En función de esa doble naturaleza del cine, un filme –como fuente histórica– es para Sorlin mucho más provechoso para extraer información sobre el contexto social en el que fue producido, que para comprender cualquier época pretérita que la trama busque recrear. Siguiendo esa lógica, considera mucho más provechosas para la historiografía aquellas películas de ficción que narran una historia contemporánea al

[33] Siegfried Krakauer, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film* (Princetown: Princetown University Press, 1947).

momento en el que fue filmado;[34] pues "suelen ser más exactas desde el punto de vista histórico, especialmente en lo tocante al estilo de la época."[35]

El valor histórico de los filmes varía como es lógico. José María Caparrós, al igual que Ferro, estima que son particularmente valiosas como objeto de estudio, por su contenido, aquellas películas de ficción que sin pretender ser histórica, se apegan a una estética realista y tienen una carga social importante; aquellas películas de género histórico que intencionalmente pretenden recrear un suceso histórico o momentos de la vida de algún personaje histórico, aunque contenga elementos de fabulación o se aleje de la visión académica que existe de esos hechos y figuras; y por último, aquellos escasos filmes concebidos para reconstruir con el mayor rigor posible un momento histórico y contribuir con su narrativa a la divulgación de una postura historiográfica específica consensuada –más o menos– en espacios académicos.[36]

Rosenstone, por su parte, influenciado por Hayden White, la crítica posestructuralista y la crítica poscolonial, mostró otras inquietudes en relación al cine. Teorizó sobre el valor que en la contemporaneidad pos-literaria fue adquiriendo la parte narrativa del discurso histórico no académico que contienen los filmes. Para ello, enfocó sus indagaciones en el cine de género histórico, comprendido como producto ideológico-cultural no distinto a los libros de historia. Según Rosenstone, los filmes históricos tradicionales tienen como prioridad

[34] Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1995).
[35] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 204.
[36] Francisco J. Zubiaur Carreño, "El Cine como fuente de la Historia," *Memoria y Civilización (M&C)*, núm. 8 (2005): 205-219, consultado 2 de mayo, 2016, https://www.cinehistoria.com/el_cine_como_fuente_de_la_historia.pdf

disimular la ficción implícita en ellos y trasmitir una ilusión de realismo a partir del uso de códigos de representación cuidadosamente elaborados.[37]

Pierre Sorlin, sociólogo, crítico e historiador del cine, es de la opinión que el cine es un agente de la historia. Planteó que cada filme constituye una "expresión ideológica" de la contemporaneidad a la que debe su existencia.[38] Por ello, Sorlin comenta que la mayor parte de los historiadores han puesto más atención a la narrativa fílmica que a la composición estética de las imágenes.[39] Para el estudio de las representaciones sociales, esto es muy importante, pues estas se constituyen de manera narrativa. Sorlin precisó además que sólo era posible para el historiador extraer información valiosa del cine a través del contraste con otras fuentes. Dijo:

> *…abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión.*[40]

En esta tesis consideramos a estos grandes referentes teórico-metodológicos porque es un estudio sobre el cine como producto social; aunque los exponentes de esta rama del conocimiento son muchos a nivel internacional. Sin embargo, es necesario enmarcar mi propuesta dentro de una tradición historiográfica más concreta y considerando referentes más cercanos. Mi objeto de estudio es el cine, pero específicamente el cine estadounidense

---

[37] Pablo Alvira, "El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas," *Páginas, Revista Digital de la Escuela de Historia* 3, núm. 4 (2011): 142-144, consultado 13 de mayo, 2017, http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/124

[38] Francisco J. Zubiaur Carreño, "El Cine como fuente de la Historia," *Memoria y Civilización (M&C)*, núm. 8 (2005): 205-219, consultado 2 de mayo, 2016, https://www.cinehistoria.com/el_cine_como_fuente_de_la_historia.pdf

[39] Pierre Sorlin, "El cine, reto para el historiador," *Istor* V, núm. 20 (primavera del 2005): 11-35, consultado 14 de junio, 2017, http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf

[40] Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 43.

de la década del treinta donde se representa México, y no México en general, sino Tijuana, localidad situada en el extremo noroeste del país, en la frontera de Baja California con California, Estados Unidos.

La historiografía mexicana ha prestado atención al cine como objeto de investigación, pero se ha enfocado con más ímpetu en el cine nacional. Yolanda Mercader, por ejemplo, ha tocado de manera tangencial las representaciones de Tijuana en el cine nacional. Donde –señala– la ciudad es en esencia un "escenario sórdido" ideal para los filmes de "narcos", gracias a atributos tales como la existencia de zonas desérticas en sus cercanías y su condición cuasi-tipológica de ciudad fronteriza mexicana "donde todo puede suceder, con espectáculos exóticos, menesterosos, colonias marginales pauperizadas pobladas por mexicanos que esperan cruzar la frontera, burdeles, polleros, narcos, contrabandistas, maquiladoras y obreros. La mayoría de los filmes presenta escenas de violencia: golpizas, chantajes, asesinatos brutales, torturas, balaceras, ajustes de cuentas y amores que regresan del pasado convertidos en emisarios de la venganza."[41]

Aquellos que han investigado las representaciones de México en el cine extranjero, por otro lado, han tenido predilección por las imágenes proyectadas de la revolución mexicana y sus grandes figuras. En esa línea, se encuentran obras como *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*, de Juan Felipe Leal y Aleksandra Jablonska.[42] Aunque existen trabajos con un enfoque regional que buscan indagar en las representaciones de otras ciudades fronterizas, tales como *La mirada desenterrada, Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)*, de Willivaldo Delgadillo y Maribel Limongi.[43]

---

[41] Yolanda Mercader, "Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico," *Tramas*, núm. 36 (2012): 223, consultado 13 de abril, 2017, http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf

[42] Juan Felipe Leal y Aleksandra Jablonska, *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921* (México: Juan Pablos editor, S.A., D.R. Voyeur, 2014).

[43] Willivaldo Delgadillo y Maribel Limongi, *La mirada desenterrada, Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)* (El Paso, Texas: Cuadro por Cuadro, editor Miguel Ángel Berumen, 2000).

La obra más ambiciosa y relevante sobre las representaciones de México producidas fuera del país, es hasta el momento, *México visto por el cine extranjero*, del reconocido historiador y crítico de cine Emilio García Riera –español naturalizado mexicano–. Esta obra presenta una amplia filmografía –más o menos comentada– que incluye filmes sobre Tijuana, aunque el autor no siempre lo señale.[44] Riera comenta que Tijuana tenía entre los estadounidenses el "prestigio de *no man´s land* pecaminosa y riesgosa."[45]

En el contexto regional, la mayoría de los trabajos sobre representaciones de la frontera bajacaliforniana en el cine han sido elaborados desde el enfoque de los estudios culturales y de la comunicación, de la pluma de académicos como Norma Iglesias y Fernando Vizcarra.

Fernando Vizcarra, sociólogo y comunicólogo, es uno de los académicos que a nivel regional ha incursionado en el estudio del cine como producción artística, además de indagar en el estudio de las representaciones sociales. En el capítulo "Del celuloide al papel. Algunos libros sobre cine en México", publicado en el libro *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad*, Vizcarra hace un balance de los estudios sobre cine publicados en el país desde diversas disciplinas; y en específico, de los realizados en Baja California entre 1985 y 2012. El valor referencial de la compilación documental hecha por Vizcarra es alto y de gran utilidad como punto de partida para aquellos que deseen incursionar en el tema.

Vizcarra demuestra que el cine mexicano y el cine de frontera son los temas más tratados por los investigadores de la región, y que "las discursividades, los imaginarios y las representaciones sociales constituyen los ámbitos de subjetividad más estudiados."[46] Los

[44] Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero* (México: Ediciones Era, 1987).
[45] Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero* (México: Ediciones Era, 1987), 63.
[46] Fernando Vizcarra, *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2013), 121.

trabajos en el área suelen incluir una perspectiva histórica del contexto productivo en el que se realizaron los filmes, pero desde un punto de vista cronológico y panorámico.

Vizcarra no lo señala, pero deja en evidencia que los historiadores en la región han marginado el cine como objeto de estudio. Como excepción, modestos aportes desde la disciplina histórica hicieron José Alfredo Gómez Estrada, con un artículo de divulgación titulado "La imagen del cine", publicado en 1985 en la revista *Travesía*; y José Gabriel Rivera Delgado, con el artículo "Tijuana vista por el cine internacional", publicado en 2002.

De entre los autores que presenta Vizcarra, mencionaré sólo aquellos cuya obra es más importante o se acerca a mi tema de investigación, dado que hay algunos como María del Carmen Figueroa, Carlos Monsiváis y Carlos Fabián Sarabia, que estudian el cine fronterizo, pero enfocados en la producción mexicano-chicana y dentro de un marco temporal que abarca desde la segunda mitad del siglo XX en adelante.

El escritor y ensayista Gabriel Trujillo Muñoz, con vocación de cronista, se constituye en un referente con las obras publicadas entre 1997 y 2010, *Imágenes de plata. El cine en Baja California*, *Baja California. Ritos y mitos cinematográficos* y *Tan cerca de Hollywood. Cine, televisión y video en Baja California*. En estos trabajos, Trujillo mezcla hechos históricos con crítica cinematográfica en un marco temporal extendido.[47]

La doctora en sociología y comunicóloga Norma Iglesias, con una amplia producción académica, es también una de las figuras más destacadas en los estudios sobre cine en la región. En su trabajo "Border representations. Border cinema and independent video", incluido en *Postborder City. Cultural Space of Bajalta California*,[48] Norma Iglesias hace

[47] Gabriel Trujillo Muñoz, *Imágenes de plata. El cine en Baja California* (Mexicali: XV Ayuntamiento de Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, Instituto de Cultura de Baja California, Editorial Larva, 1997); y Gabriel Trujillo Muñoz, *Baja California: ritos y mitos cinematográficos* (México: UABC, Asociación de bajacalifornianos Residentes en el Distrito Federal, A. C., 1999).

[48] Norma Iglesias Prieto, "Border representations. Border cinema and independent video," en *Postborder city. Cultural space of Bajalta California*, ed. Michael Dear y Gustavo Leclerc (Nueva York: Routledge, 2003).

generalizaciones sobre la amplia producción, tanto de cine estadounidense como mexicano y chicano, que ha representado el espacio fronterizo desde inicios del siglo XX. Es válido aclarar que, según lo atestigua su obra, la especialidad de Norma Iglesias es el cine mexicano y chicano, no el estadounidense.[49] Otros títulos en su haber enfocados en esos temas son "Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano", "Redefiniendo lo femenino en el cine. La película Danzón y su lectura por género",[50] "Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico",[51] "Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo",[52] "Re-constructing the border: Mexican border cinema and the relation to their audiences",[53] y "Recepción y género en la película Danzón".[54]

Víctor Soto Ferrel, poeta y filólogo, es también un nombre conocido en los estudios de cine en la entidad. Su artículo "Imágenes de Tijuana a través del cine", presenta una síntesis de

[49] Luz María Ortega-Villa, Hugo Edgardo Méndez-Fierros y Fernando Vizcarra, "Tierra de cruces: estudios de comunicación y cultura en la frontera noroeste de México," *Palabra Clave* 16, núm. 1 (enero-abril 2013): 154-181, consultado 12 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64926739007

[50] Norma Iglesias Prieto, "Redefiniendo lo femenino en el cine. La película Danzón y su lectura por género," en *Texturas Urbanas. Comunicación y Culturas*, ed. Inés Cornejo (México: Consejo nacional de Ciencia y Tecnología, Fundación Buendía, Universidad Iberoamericana, 2003).

[51] Norma Iglesias Prieto, "Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico," en *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México–Estados Unidos*, coord. José Manuel Valenzuela Arce (México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, 2003).

[52] Norma Iglesias Prieto, "Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo," en *Microhistorias del cine en México*, coord. Eduardo de la Vega Alfaro (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, UNAM, IMCINE Cineteca nacional, Instituto Mora, 2001).

[53] Norma Iglesias Prieto, "Re-constructing the border: Mexican border cinema and the relation to their audiences," en *Mexican cinemas. A century of films and filmmakers*, ed. J. Hershfield y D. R. Maciel (Chapel Hill: Scholarly Research Press, 1999), 233-248.

[54] Norma Iglesias Prieto, "Recepción y género en la película Danzón," en *Horizontes del segundo siglo: Investigación y docencia del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, comp. Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres San Martín y Ángel Miquel (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, IMCINE, 1998), 181-200.

la relación que ha tenido históricamente Tijuana con la industria del cine y menciona algunos de los filmes más populares filmados aquí.[55]

La obra *Tijuana la Horrible: Entre la historia y el mito*,[56] constituye una de las más populares en la región dedicada a discutir las causas de la existencia del imaginario negativo sobre la ciudad. Su autor, Félix Berumen, concluye que el pasado histórico de la ciudad, y los mitos surgidos en torno a ella a partir de leyendas urbanas, se imbricaron para dar forma definitiva a un grupo de representaciones compartidas con cierta uniformidad a ambos lados de la frontera. Berumen sitúa la posición geográfica, la economía volcada al turismo del pueblo, y las tradiciones puritanas estadounidenses como elementos determinantes en la construcción de ese imaginario social.[57]

Berumen, utilizó como fuente principal obras literarias de escritores tijuanenses, mexicanos, latinoamericanos y estadounidenses de diferentes generaciones, para demostrar cómo discursivamente estos autores conceptualizan la ciudad y la convierten en el espacio propicio para determinadas historias de degradación social y violencia donde confluyen inmigrantes ilegales, contrabandistas, criminales, turistas estadounidenses, prófugos y narcotraficantes.

Este libro, de gran difusión, a pesar de que cultiva la rama del conocimiento de la crítica literaria, y no de la Historia, constituye un referente para mi investigación, primero, por la abundancia de hipótesis que propone para el estudio de las representaciones de Tijuana.

---

[55] Víctor Soto Ferrel, "Imágenes de Tijuana a través del cine," *Tierra Adentro*, núm. 84 (febrero-marzo 1997): 29-33.

[56] Humberto Félix Berumen, *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito* (Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte, Librería El Día, 2003).

[57] Hugo Santos Gómez, reseña de *Tijuana la Horrible: Entre la historia y el mito*, por Humberto Félix Berúmen, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXXV (2014): 272-289, consultado 7 de abril, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13731369013

Segundo, porque trata, de manera general, el papel de otros medios de comunicación y manifestaciones artísticas como el cine en la construcción del imaginario sobre Tijuana.

Berumen concluye que las representaciones –que él define como míticas– de Tijuana se mantienen como un producto inacabado y dinámico modulado por las acciones de distintos grupos sociales y económicos regionales contemporáneos. Estos grupos, más que nada, protagonizan una batalla por suavizar o revertir la parte más dañina para Tijuana de esas representaciones. [58]

Al igual que Berumen, académicos como José Manuel Valenzuela, doctor en Ciencias Sociales, y Rogelio E. Ruiz, doctor en Historia, han estudiado las representaciones sociales de Tijuana, pero sin tener el cine como eje de sus trabajos. No obstante, sus obras constituyen un referente ineludible para esta investigación; pues permiten una visión del panorama representacional por el cual ha transitado la entidad.

Ruiz, en su artículo "La frontera concupiscente y el comienzo de la patria", plantea que, a finales del siglo XIX es que se comenzaron a perfilar y sedimentar las "mutuas percepciones" entre México y EUA como naciones fronterizas con prácticas culturales encontradas; e inserta este reconocimiento mutuo dentro de una relación de poder, la cual generó la dinámica particular que signó el imaginario sobre la ciudad y produjo estereotipos que perviven hasta el presente.[59]

Juan Alberto Apodaca Peraza, para obtener el grado de maestro en estudios socioculturales, hizo un trabajo sobre las representaciones de Tijuana en el cine titulado "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos". Apodaca se

[58] Humberto Félix Berumen, *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito* (Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte, Librería El Día, 2003).
[59] Rogelio E. Ruiz Ríos, "Tijuana. La frontera concupiscente y el comienzo de la patria," *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* VII, núm. 2 (diciembre 2009): 131-151, consultado 6 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74516319009

planteó como objetivo, a través del estudio de casos, "identificar los espacios urbanos específicos [representados repetidas veces] que han construido una imagen ideológica de la ciudad de Tijuana".[60] Propuso también, de manera original, el concepto "espacios cinemáticos" para definir esos espacios –con carga ideológica– representativos que son recurrentes en el cine.[61]

Apodaca se inscribe entre los autores que utilizan el concepto "leyenda negra" para explicar las representaciones negativas de la ciudad. Para él, de 1916 a 1968, marco temporal que abarca dos etapas históricas de las determinadas por él en su periodización, es el momento en el que Hollywood "acuña y refuerza los atributos ligados a la leyenda negra de la ciudad: apuestas, carreras de caballos, calles terregosas, clubs nocturnos, vicio, prostitución y narcotráfico."[62] Agrega que, tradicionalmente, tanto en los veinte como en los treinta, "la ciudad es representada casi de manera exclusiva por su hipódromo, apuestas y vida nocturna."[63] Remarca oportunamente que la apertura en 1928 del Complejo de Agua Caliente ofreció un nuevo escenario cinematográfico;[64] pero afirma erróneamente que la migración de paso no sería incorporada hasta 1973 al portafolio temático sobre la ciudad.

El corpus metodológico que aplica en su estudio está compuesto por la hermenéutica cinematográfica y la sociología del cine. En específico, emplea las tres fases de la hermenéutica profunda de John B. Thompson: análisis socio-histórico, análisis formal o discursivo y (re)interpretación. Apodaca intenta situar las representaciones fílmicas del

[60] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), Resumen.
[61] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 19.
[62] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 49.
[63] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 35.
[64] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 36.

espacio en un período histórico concreto, así como definir las circunstancias en las cuales se realizó la producción y distribución de los filmes. Sin embargo, a pesar de reconocer que las "condiciones de producción" son importantes para el análisis contextual, no menciona cómo influyó la censura en la producción cinematográfica durante los períodos que estudia. Si bien Apodaca elabora un aparato teórico metodológico coherente para su investigación, no lo aplica con tanto éxito en el segundo capítulo. La elección de abarcar un amplio período de tiempo con numerosos filmes a considerar restó profundidad al análisis posible –lo cual el propio Apodaca reconoce en el tercer capítulo–. Además, el texto muestra varias imprecisiones históricas.[65]

Estas imprecisiones de Apodaca parecen ser reflejo de un entendimiento limitado de la Historia y de las metodologías existentes para el tratamiento de fuentes historiográficas. A pesar de que él reflexiona sobre qué es la historia y cuál es su relación con la memoria, no pretende –asegura– brindar una definición específica para la historia; sin embargo, se aventura a asegurar que "se puede definir ya no como una disciplina sino como el arte de reconstruir hechos".[66] Esta aseveración pobremente elaborada, gratuita y carente de valor para su trabajo, contrasta con la forma en que reclama de manera positiva el valor del cine

[65] Tales como afirmar que "la propia historia de la película [*The Americano*] (conflicto armado) alude directamente a la situación que atravesaba en ese momento la ciudad [milicias que luchaban entre sí por el control de México durante la Revolución Mexicana], y que repercutió hasta en el personal que laboró en el rodaje". Para fundamentar esta afirmación cita un relato sobre el supuesto arresto del protagonista Douglas Fairbanks y del equipo de filmación de la película por soldados mexicanos que les hicieron pagar a cambio de su libertad. Este "hecho histórico" no está verificado y la fuente del relato citado por Apodaca es una sección de Trivia poco confiable en la página relativa a *The Americano* en la IMDb. Al ser la IMDb un sitio de tipo colaborativo, en casos como éste no queda claro de dónde procede la información –podría ser publicada por cualquier usuario cinéfilo amateur–. La IMDb resulta muy útil para reconstruir la ficha técnica de un filme y obtener otros datos en general, pero –dependiendo de la importancia que tengan estos datos para nuestro trabajo– deben ser siempre corroborados con otras fuentes. Apodaca debió aclarar esto y no dar por cierto ese hecho. Una búsqueda en medios de prensa y otros espacios online que llevé a cabo para comprobar la veracidad de esa información no arrojó ningún resultado, el hecho no se menciona. [Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 33; "The Americano (1916), Trivia," IMDb, consultado 10 de abril, 2017, http://www.imdb.com/title/tt0006359/trivia]

[66] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 28.

como fuente histórica. Si consideramos estas posturas, los errores de Apodaca son comprensibles.

El concepto de ideología "no esencialista" que asume Apodaca toma elementos de propuestas teóricas de distintos autores: Destutt de Tracy, Karl Marx y Friedrich Engels, Vladimir I. Lenin, Antonio Gramsci, Raymond Williams, Stuart Hall, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Louis Althusser [67] y Göran Therborn.[68] Para Apodaca, la ideología implica la existencia de un universo de sentidos, sujetos y objetos que ha de ser explicado desde la puesta en perspectivo del Otro, por lo cual la esencia de la ideología es dual, acredita y desacredita, conlleva una "ego-ideología y su alter-ideología"[69]. Según esta perspectiva, lo Alterno existe de manera inevitable en toda construcción ideológica. Por ello:

> *…la imagen ideológica de Tijuana se puede leer desde un punto de vista constitutivo no peyorativo. Es decir, la parte festiva de la ciudad se complementa con la permisiva lo que corresponde a la ego-ideología de la ciudad atractiva. Esta, a su vez, se constituye de una alter-ideología compuesta por la ciudad de tránsito y hostil, no precisamente en ese orden. En otras palabras, la construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos tiene un carácter dual: atrae y repele. Además, el espectador implícito de películas en donde aparecen claramente espacios cinemáticos de Tijuana, toma esa ideología como*

[67] Ver Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (México: Instituto Mora, Siglo XXI editores, 2009).
[68] Ver Göran Therborn, *La ideología del poder y el poder de la ideología* (México: Siglo XXI editores, 1987).
[69] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 26.

> *parte de la realidad, como transparente, gracias a una construcción de corte clásico, interpretable por casi cualquier tipo de espectador.*[70]

El amplio panorama cinematográfico que presenta Apodaca es muy útil pero no profundiza demasiado en las razones históricas, políticas y culturales detrás de las representaciones del espacio en los períodos que propone. Se comprende que semejante tarea sería imposible en el marco de su tesis, dado el amplio período que abarca. Por el lado positivo, esta tesis ofrece un referente atractivo para iniciarse en el tema de las representaciones cinematográficas de Tijuana. De hecho, en 2014 fue publicada como libro bajo el título *Entre atracción y repulsión: Tijuana representada en el cine*, y tuvo muy buena recepción.[71]

El mismo año en que se lanzó su libro, Apodaca publicó un artículo titulado "Tijuana en el cine de México y Estados Unidos (1916-2011). La construcción de espacios ideologizados", en coautoría con Lauro Zavala y Camilo Contreras Delgado. En este artículo, los autores hacen afirmaciones erróneas referentes a los filmes *Hold Back the Dawn* (1941) y *Bordertown* (1939), y a la aparición del tema de la migración en el cine sobre la frontera; las cuales parecen ser resultado de que no visualizaron los filmes y depositaron una confianza desmedida en fuentes secundarias no contrastadas.[72]

Las iniciativas por continuar indagando sobre el origen, desarrollo y permanencia de las representaciones sobre Tijuana que se muestran en el cine, se han promovido en distintos espacios de la vida cultural regional. En 2011, el Primer Foro de Análisis Cinematográfico que coordinara el mismo Juan Alberto Apodaca, celebrado en el Instituto de Cultura de Baja

[70] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 75.
[71] Juan Alberto Apodaca Peraza, *Entre atracción y repulsión: Tijuana representada en el cine* (México: Universidad Autónoma de Baja California, 2014).
[72] Juan Alberto Apodaca, Lauro Zavala y Camilo Contreras Delgado, "Tijuana en el cine de México y Estados Unidos (1916-2011). La construcción de espacios ideologizados," *Toma Uno*, núm. 3 (2014): 90 y 92, consultado 20 de julio, 2018, https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/download/9293/10015

California, tuvo la imagen de Tijuana en el cine como tema central. Se anunciaron en el evento ponencias que versaban sobre la construcción estética de la ciudad en el cine, el rol de Tijuana como set cinematográfico, y otros subtemas afines. Carlos Sarabia, Coordinador de la Cineteca Tijuana, también estudioso del cine en la frontera, asistió. Sin embargo, la presencia de trabajos desde la disciplina histórica, no fue precisamente abundante.[73]

De la bibliografía editada en EUA, fueron relevantes para esta investigación –de manera general– las obras *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*, de Charles Ramírez Berg;[74] *The Latin Image in American Film*, de Allen L. Woll;[75] *The Magic Curtain: the Mexican-American Border in Fiction, Film, and Song*, de Thomas Torrans; [76] *Projecting the World: Representing the "Foreign" in Classical Hollywood*, editado por Russell Meeuf y Anna Cooper;[77] y –de un modo más particular– *El Norte: The United States–México Border in the Contemporary Cinema*,[78] de David R. Maciel. Las obras de Maciel y la de Ramírez Berg son especialmente significativas por inscribirse en la tradición de estudios chicanos.

David Maciel, es un historiador cultural con una amplia obra sobre las imágenes de los mexicanos y la población de origen mexicano en el cine estadounidense y mexicano. Se ha interesado por rastrear el origen de estereotipos como el del bandolero en obras como *El Bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, y ha estudiado

[73] Néstor Robles, "Películas que ver antes de ir al FACINE 2011," *Departamento de mostros perdidos,* 20 de septiembre, 2011, consultado 30 de junio, 2018, http://nestorobles.blogspot.com/2011/09/peliculas-que-ver-antes-de-ir-al-facine.html

[74] Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* (USA: University of Texas Press, 2002).

[75] Allen L. Woll, *The Latin Image in American Film* (Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1980).

[76] Thomas Torrans, *The Magic Curtain: the Mexican-American Border in Fiction, Film, and Song* (Texas: TCU Press, 2002).

[77] Russell Meeuf y Anna Cooper, edit, *Projecting the World: Representing the "Foreign" in Classical Hollywood* (Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2017).

[78] David R. Maciel, *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema* (California: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990).

algunos de los filmes que forman parte de la selección cinematográfica hecha para esta tesis.[79]

Su libro *El Norte: The United States–México Border in the Contemporary Cinema* es un ensayo histórico corto sobre las representaciones de la frontera en el cine contemporáneo hecho en México y Estados Unidos. El libro está dividido en tres núcleos temáticos fundamentales, con base en el origen nacional de las producciones cinematográficas analizadas. El primero comprende el cine mexicano, el segundo, el cine estadounidense, y el tercero, el cine con perspectiva fronteriza como zona de convergencias de impacto transnacional (mexicana-estadounidense). Sin embargo, debo aclarar que el libro se centra en las décadas setenta y ochenta del siglo XX.

El espacio físico en el que se sitúa la historia (el escenario) fue el principal criterio de selección para elegir los filmes, o sea, la representatividad de la frontera en la historia. El texto presenta un análisis comparativo de las representaciones según su origen. Maciel, a pesar de estudiar las representaciones cinematográficas, no las conceptualiza en este trabajo, lo cual es muy llamativo. Utiliza indistintamente los términos "mitos populares", "percepciones", "estereotipos", "imagen general", "prejuicios" y "retratos" para describir elementos que considera forman parte de las representaciones ("*depiction*") de la frontera: "…la representación de la frontera en las películas ha sido continua en el tiempo. No hay una manifestación cultural mejor de la imagen general y las percepciones ampliamente sostenidas sobre la frontera mexicana-estadounidense que el cine." [80]

Maciel plantea en *El Norte…* que las representaciones de la frontera México-EUA forman parte –o están vinculadas– a las representaciones de la "última frontera" de la teoría

[79] David R. Maciel, *El Bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano* (México: Siglo XXI, CONACULTA, 2000).
[80] David R. Maciel, *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema* (California: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990), 2.

turneriana. Basa esta hipótesis en el trabajo de Henry Nash Smith sobre la mistificación del suroeste estadounidense, y en el de su mentor Martin Ridge, *Westward Expansion: A History of the American Frontier*. Para Maciel, la visión de la frontera con México como "last frontier" implica que se represente como un espacio "sin ley, primitivo y escabroso".

Para la evaluación crítica de los filmes, Maciel aplicó como metodología el análisis de contenido con base en la estructura, la ideología manifiesta, la caracterización de los personajes, la calidad del producto artístico, y la representación de la realidad social o la falta de ella. De hecho, es significativo que Maciel juzgue severamente la "incoherencia histórica" y la "distancia con la realidad" a la hora de evaluar la calidad de los filmes. La verosimilitud es un elemento positivo para él, por lo cual procura situar los filmes en su debido contexto histórico. También tiene en cuenta para el análisis de contenido el mensaje moral, los factores políticos y económicos que explican la producción, y los méritos o limitaciones de estas producciones.

Sin embargo, basado únicamente en el amplio conocimiento que posee del tema que trata, Maciel hace afirmaciones sin brindar al lector justificación de tales planteamientos –ya sea de forma directa o usando alguna referencia–, lo cual tiende a confundir al lector. La principal de estas aseveraciones es sobre el origen histórico de las representaciones de la frontera. Maciel argumenta que las representaciones cinematográficas de la frontera han sido siempre negativas y que no han tenido cambios significativos a lo largo del siglo.[81] Aunque su trabajo no tiene como objetivo tratar el cine de la primera mitad del siglo XX, al partir de semejante asunción, sin profundizar al respecto, no nos queda clara su hipótesis de la "estaticidad". No considero correcto hacer una hipótesis que se sustente en una temporalidad que supera al objeto de estudio de su investigación. Con mi trabajo, espero

[81] David R. Maciel, El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema (California: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990), 83-84.

poder deslindar aquellos elementos que se pueden considerar “estáticos”, de aquellos que sufrieron variaciones más o menos significativas.

El cine estadounidense sobre la frontera mexicana ha despertado el interés de diversas ramas de estudio de las ciencias sociales. Por ejemplo, la investigadora Elena Dell'agnese, con un perfil en geografía política, en un artículo titulado “The US–Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective”, planteó:

> *Las connotaciones dadas por la industria cinematográfica estadounidense a la experiencia transfronteriza, tanto desde el sur como desde el norte, y el significado de la frontera que se supone que respalda tales interpretaciones se pueden considerar, desde una perspectiva de "geopolítica crítica", como formas populares de expresión de un discurso geopolítico relacionado con el papel y la posición de los Estados Unidos con relación a su vecino del sur.*[82]

Dell'agnese, señala que el espacio fronterizo es uno de los más utilizados dentro de EUA en la cinematografía; ya que, desde el surgimiento del cine comercial, “la frontera ha sido un personaje principal o secundario”. [83]

La experiencia particular de Tijuana dentro del espacio fronterizo y de la producción cinematográfica fue tratada por el autor Tim Girven en un artículo titulado “Hollywood's Heterotopia: U. S. Cinema, the Mexican Border and the Making of Tijuana”.[84] Girven, realiza

[82] Elena Dell'agnese, “The US–Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective,” *Geopolitics Journal* 10, núm. 2 (2005): Abstract, consultado 5 de julio, 2018, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14650040590946548
[83] Elena Dell'agnese, “The US–Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective,” *Geopolitics Journal* 10, núm. 2 (2005): Abstract, consultado 5 de julio, 2018, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14650040590946548
[84] Tim Girven, “Hollywood's Heterotopia: U. S. Cinema, the Mexican Border and the Making of Tijuana,” *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies* 3, núm. 1-2 (1994): 93-133, consultado 5 de julio, 2018, https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13569329409361827?needAccess=true

su análisis centrado en el impacto social que tuvo en la frontera el movimiento de moralización que se dio en EUA entre 1910 y 1930. Así como en la adaptación de la industria cinematográfica a ese contexto.

Otra obra que se acerca mucho a mi tesis, hecha por un autor extranjero, es la monografía *Borderland Films: American Cinema, Mexico, and Canada During the Progressive Era*, de la canadiense Dominique Brégent-Heald.[85] La autora publicó, años antes del lanzamiento del libro, el artículo "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960". Ese artículo, de donde proceden los textos sobre Tijuana que se incluyen en el libro, es realmente uno de los materiales referenciales más próximos a mi tema de estudio.

La autora busca demostrar en él cómo Tijuana y las Cataras del Niágara, en su carácter de poblados fronterizos, fueron representadas en el cine estadounidense como espacios "liminales de cruce y colisión, así como también zonas permisivas definidas por sexo, turismo y consumo."[86] Brégent-Heald plantea que las representaciones producidas por Hollywood –como industria cultural hegemónica–, se modificaron de acuerdo a las cambiantes relaciones de los EUA con México y Canadá. La autora señala, como contraste, que mientras Tijuana se representa como un destino sórdido para los estadounidenses que buscan diversiones ilícitas, las cataratas del Niágara se representa como un destino romántico para recién casados.

Sin embargo, el trabajo de Dominique, a pesar de sus aspiraciones, termina siendo muy reduccionista. Trata de igualar la experiencia de la frontera tijuanense durante el período

[85] Dominique Brégent-Heald, *Borderland Films: American Cinema, Mexico, and Canada During the Progressive Era* (USA: University of Nebraska Press, 2015).
[86] Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 179, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

revolucionario con la del resto de la frontera mexicana –a pesar de las particularidades regionales–, e intenta usar ejemplos de otras ciudades fronterizas para hacer presunciones sobre las representaciones de la frontera tijuanense. Además, al analizar algunos filmes a partir de fuentes secundarias, emite criterios erróneos sobre los mismos. Aunque la autora cita el filme como fuente primaria, sus comentarios indican que no visualizó esos filmes, por lo cual hace aseveraciones incorrectas. Por ejemplo, Brégent-Heald menciona *Johnny Stool Pigeon* (1949)[87] como uno de los primeros filmes hecho en EUA que señala a Tijuana como un punto para el tráfico de drogas[88], pero en realidad, el pueblo fronterizo al que se hace referencia en este filme es Nogales. Ese tipo de errores, no obstante, es comprensible en un proyecto que buscó trabajar una filmografía abundante. La contextualización que hace la autora del periodo estudiado, por otra parte, es muy buena.

José María Caparrós Lera, en un artículo titulado "La investigación histórica del arte fílmico, una propuesta metodológica", plantea que una de las deficiencias más comunes de las investigaciones históricas sobre el cine es que muchos estudiosos se enfocan más en la historiografía previa que en conocer por sí mismos los filmes que tratan, llegando a valorar filmes con base en obras de otros autores y sin jamás haberlos visto.[89] Esta realidad la comprobé con mi investigación. Al contrastar lo que decían algunos trabajos sobre el cine en Tijuana, con las películas a las que se referían, descubrí afirmaciones erróneas. Es criticable que no se especifique cuando una conjetura se basa en la visualización del filme y cuando no. Hay filmes que se han perdido y filmes que son muy difíciles de conseguir,

[87] *Johnny Stool Pigeon*, dirigido por William Castle, Universal International Pictures. USA: Universal Pictures, 1949. [Archivo digital descargado de "COCAÏNE (1949) VOSE," Descarga Cine Clásico, consultado 3 de marzo, 2018, https://descargacineclasico.com/cocaine-1949-vose/]

[88] Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 200, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

[89] José María Caparrós Lera, "La investigación histórica del arte fílmico, una propuesta metodológica," *D'Art*, núm. 10 (mayo 1984): 277-289, consultado 17 de septiembre, 2016, https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100068/150843

pero lo adecuado es, en cada caso, aclarar en qué fuente se basa el criterio que se emite. Para mi investigación, compilar la selección cinematográfica que constituye el centro de esta tesis, fue una prioridad. Las vías que utilicé para acceder a esos filmes fueron variadas y poco convencionales, pero poder ofrecer esa colección –como parte de los resultados de mi investigación– a los lectores que deseen juzgar mi trabajo en su justa medida, añade valor a este documento.

Para terminar este apartado, me gustaría señalar que el grueso de los trabajos aquí mencionados que indagan sobre las representaciones o imágenes de Tijuana en el cine, tienen cierta tendencia a hacer generalizaciones sobre el carácter de las representaciones producidas en la cinematografía de la primera mitad del siglo XX. Sugestionados por las películas que se produjeron de la década de los cincuenta en adelante, han caído en la tentación de elaborar teleologías de la imagen negativa de Tijuana que se presenta en el cine contemporáneo. En esta tesis, demostraremos que la década del treinta fue un período excepcional para las representaciones de Tijuana dentro de la producción del cine estadounidense. De cierta manera, el ejercicio de análisis propuesto, busca devolver a esas representaciones –que en el imaginario actual se asumen inmutables– su historicidad, así como insistir en su naturaleza social.

Por último, comentar que como trabajo futuro sería oportuno analizar las representaciones de Tijuana que aparecieron en los filmes estadounidenses de los años cincuenta, para así poder entender a qué se debió ese viraje hacia un tratamiento cada vez más negativo del pueblo, que se ha mantenido como tendencia en la cinematografía estadounidense.

Apuntes metodológicos para el análisis de las representaciones sociales de Tijuana en el cine estadounidense de la década del treinta

Esta tesis tiene como objeto de estudio el cine; el cine como imagen, como espacio de representaciones sociales, y como producto de una industria cultural capitalista de una nación hegemónica.

Peter Burke en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, realiza un balance de los pros y contras que presentan las diversas escuelas que han tenido los productos visuales como objeto de estudio. Su crítica a los métodos de análisis iconográfico e iconológico, así como a los enfoques estructuralista o semiótico –no iconográfico–, psicoanalista, posestructuralista o de la historia social del arte; parece invitar a los estudiosos a la negociación metodológica en función de las necesidades de cada proyecto de investigación. Burke no se compromete en especial con ninguna escuela y no parece sugerir a otros que lo hagan. Su postura, aboga por una relación más dialéctica entre los paradigmas científicos y los objetos de estudio. Dejando de lados las nomenclaturas reduccionistas, podemos enfocarnos más en las herramientas metodológicas donde confluyen estas escuelas.

Un análisis iconográfico de las imágenes cinematográficas, nos permite detectar el "significado convencional" de representaciones culturales específicas con las que estamos identificados. Esto es muy útil para un primer acercamiento a nuestro objeto de estudio, pero no basta para arribar a conclusiones. El método icnográfico –opina Burke– "es excesivamente literario o logocéntrico, en el sentido de que da por supuesto que las imágenes son una ilustración de la idea, y de que otorga una preminencia al contenido sobre la forma".[90] En conclusión, aconseja: "los historiadores necesitan la iconografía, pero

[90] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 52.

también deben trascenderla. Tienen que practicar la iconología de un modo más sistemático…"[91]

La interpretación iconológica, muestra "los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica."[92] Eddy de Jongh explica que la iconología busca "explicar las representaciones en su contexto histórico".[93] Para poder hacer esto es necesario conocer los códigos culturales del momento en que se produjeron esas representaciones.

El enfoque de estructuralistas y psicoanalistas, con la mira puesta en los significados inconscientes de las imágenes, brinda a esta tesis claves para comprender las representaciones sociales que aparecen en el cine como reafirmaciones identitarias a partir de ejercicios de enunciación –autorreferencial– de la otredad histórica, o como "expresiones de los deseos o los temores colectivos".[94] La tentación de dirigir esta tesis por esos rumbos metodológicos no es poca, ya que los filmes estadounidenses, al mostrar con el cruce fronterizo dos culturas diferenciadas, permiten el "análisis estructural por medio de oposiciones binarias".[95] No obstante, y aunque podamos aventurar afirmaciones en ese sentido, ese no será el objetivo central de esta investigación. Para Burke, el carácter especulativo de los estudios de corte estructuralista o psicoanalista se convierte en un contra para convertirlos en el eje central de un análisis histórico. Por eso, dada la mayor o menor subjetividad –aunque no necesariamente sea algo negativo– a la que puede orillar este tipo de enfoque, y dada la formación académica que poseo –cercana al materialismo histórico y más alejada de la psicología social– prefiero dirigir esta investigación a exponer

[91] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 53.
[92] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 45.
[93] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 52.
[94] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 217 y 218.
[95] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 191.

las relaciones entre las imágenes que aparecen en el cine y su contexto social. Aunque repito, me serviré de conceptos analíticos desarrollados desde estos enfoques metodológicos, tales como el de otredad.

Considerar la asimetría cultural entre México y EUA tributa completamente a una interpretación materialista de la relación entre estos dos países que tome como premisa la existencia de una asimetría en las capacidades productivas de las industrias culturales de ambas naciones. Además, debo aclarar –desde mi modesta comprensión de estas escuelas– que creo un error teórico pretender que un trabajo sobre representaciones sociales no asuma posturas estructuralistas –partiendo de la propia conceptualización de lo que son las representaciones sociales–. Aunque es justo señalar que, en general, el paradigma constructivista tiene mucho más peso en los estudios de representaciones, y esa postura se verá reflejada en este trabajo.

Fernando Vizcarra, en su libro *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre Cine y Sociedad*, propone herramientas metodológicas constructivistas para el análisis cinematográfico desde los estudios socioculturales. Presenta el modelo de análisis textual, de naturaleza hermenéutica, como propicio para incursionar en la dimensión simbólica de la narrativa y la estética fílmicas. “Esta modalidad de análisis asume el principio de que una película puede estudiarse, en su nivel estructural, como un texto.”[96] El análisis textual cinematográfico debe contemplar las “condiciones históricas y sociales de producción”[97] que operan en la construcción del discurso; así como los procesos cognitivos mediante los cuales el hombre

[96] Fernando Vizcarra, *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2013), 95.
[97] Fernando Vizcarra, *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2013), 87.

en sociedad –como ser productor de sentidos– entiende, asume, transforma o descarta el sentido de los mismos. [98]

Burke asegura: "…sería razonable sostener la tesis, en contra de la opinión tanto de los iconógrafos clásicos como de los post-estructuralistas, de que el significado de las imágenes depende de su "contexto social" … [de] las circunstancias [culturales y políticas] concretas en las que se produjo el encargo de la imagen y su contexto material".[99] Desde ese punto de vista, mi tesis se acerca al enfoque de la historia social del arte, pero es mi intención que quede englobado dentro de la tradición de la historia cultural –"entendida como una historia de las representaciones y de las prácticas"[100]. Esa que "trata de reconstruir las normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación [así como la producción –yo agregaría–] de las imágenes en el seno de una determinada cultura."[101]

Pierre Sorlin planteó que "el film pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología" […] [Debido a eso, la labor del historiador debe centrarse en definir bajo qué normas] se transforma el mundo en imágenes sonorizadas…"[102] Por ello, uno de los objetivos de esta tesis es mostrar bajo qué normas se moldearon las imágenes de Tijuana que aparecen en el cine de los años treinta.

---

[98] Fernando Vizcarra, *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2013).
[99] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 227.
[100] Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992), IV.
[101] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 229.
[102] Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 252.

Dentro de la historia cultural, el principal referente metodológico que tengo es la obra de Roger Chartier *El mundo como representación*. En este texto, Chartier explica que la historia cultural, contrario a la historia social clásica:

> *…coloca en lugar central la cuestión de la articulación de las obras, representaciones y prácticas con las divisiones del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas. Por fin, ella apunta no a autonomizar lo político, sino a comprender cómo toda transformación en las formas de organización y ejercicio del poder, supone un equilibrio de tensiones específicas entre los grupos sociales al mismo tiempo que modela unos lazos de interdependencia particulares…*[103]

El cine, a nivel iconográfico y discursivo, debe entenderse como "un repertorio de modelos de comportamiento, como un conjunto de representaciones que son igualmente normas imitables (y posiblemente imitadas)"[104] que evidencian prácticas sociales. Chartier propone en su amplia obra comprender las representaciones en el contexto en el que fueron establecidas como expresión de intereses concretos, o sea, dirigidas a un público específico que ha de ser identificado; lo cual nos permitirá componer y entender las normas que rigen el uso de las representaciones de lo popular, como creadoras de prácticas y estructuras perdurables en el tiempo.

Chartier, para el estudio de las representaciones, presentó un método diseñado para el análisis de textos literarios, que puede aplicarse también a los materiales cinematográficos. Primero, indica que se deben estudiar los textos y descifrar su lógica interna. Segundo, la

[103] Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992), X.
[104] Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación* (México: Instituto Mora, 1995), 132.

historia de los diferentes formatos que se usaban para comunicar esos textos –empezando por los libros–; que, para mi objeto de investigación, sería la historia del cine. Tercero y último, analizar las variadas prácticas por las que los consumidores de dichos textos se los apropian y los resignifican.[105] A lo largo de esta tesis, veremos la aplicación de este método.

Roger Chartier considera fundamental sopesar las distancias entre el mundo social y las ficciones desde las que es representado, así como las problemáticas que marcan el espacio de negociación que se recorre entre uno y otro. El cine debe entenderse desde esa lógica, ya que, como bien plantea Olga Cantón en el artículo "Lo fantástico y lo real: reflexiones en torno a las relaciones Historia/cine a través del espíritu de la colmena y el laberinto del fauno", los criterios de verosimilitud determinan más las producciones cinematográficas que los criterios de verdad histórica.[106] En el caso de los filmes de ficción que elegí estudiar –en especial porque no pertenecen al género histórico–, debo tener en cuenta que las pretensiones de veracidad o verosimilitud en las representaciones que aparecen se sustentan ante todo en la coherencia interna del relato y sólo en segundo término en una realidad empírica verificable.

Burke coincide con Chartier al reconocer que la crítica de los testimonios visuales presenta dificultades similares a las de los textos "problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo"[107]; aunque Burke emplea el concepto "visión del mundo"[108] en vez de "representación social." El contexto incluye para Burke las "convenciones artísticas que

[105] Martín F. Ríos Saloma, "De la Historia de las Mentalidades a la Historia Cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX," *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 37 (enero-junio 2009): 97-137, consultado 30 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=94114917004

[106] Olga Cantón, "Lo fantástico y lo real: reflexiones en torno a las relaciones Historia/cine a través del espíritu de la colmena y el laberinto del fauno," Universidad de Lausana, consultado 15 de agosto, 2016, https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/17820/fantastico_canton_CIHC_2008.pdf

[107] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 18.

[108] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 239.

rigen la representación", la situación económica, política y cultural, "los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen."[109]

Chartier entiende el contexto como el espacio en el cual se construye la significación y se produce la realidad.[110] Y advertía que era imprescindible para entender bien la obra dentro de ese contexto, descifrar las intenciones detrás del proceso de producción y distribución, así como "las reglas que gobiernan [o gobernaban si está situada en el pasado] las prácticas de representación."[111] Burke plantea lo mismo, pero utiliza el termino motivación –en vez de intención como Chartier–. Para Burke, una motivación común suele ser la propaganda.

Burke también plantea que hay que tener en cuenta la existencia de formas estandarizadas de representación que responden a un "ideal cultural". Refiere que forman parte de estas, las "convenciones plásticas admitidas como algo natural en determinadas culturas o en determinados géneros."[112] Señala que la política cultural o las normas de la censura influyen directamente en esas "convenciones plásticas" o de estilo.

Una vez determinado el contexto de producción de las imágenes cinematográficas como espacio de representaciones sociales, debí comprobar el contenido de esas imágenes y sus significados. Para poder arribar a conclusiones, respondí a la interrogante de cómo se explican esas imágenes, y sus significados, por su contexto. Pero lograr ese objetivo hubiese sido imposible sin establecer una serie de preguntas guías que condujeron mi investigación.

---

[109] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 239.
[110] Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992), IV.
[111] Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992), VIII.
[112] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 24.

¿Cómo es la ciudad que se representa en el cine? ¿Ha sido recreada en un estudio o retratada? De no mostrarse vistas en exteriores de la ciudad ¿a través de qué espacios interiores se representa? ¿Las calles se limpian o se ensucian, se abarrotan de gentes o se restringe el tránsito, se muestra una zona privilegiada o una zona marginal, un espacio público o un espacio privado? ¿Qué tipo de práctica social se sitúa en qué espacio? ¿Qué personajes intervienen en dichas prácticas? ¿Cuál es su rol dentro de la sociedad? ¿Cuál es el mensaje moral o ideológico que se busca con la representación de estas prácticas por estos personajes en esos espacios?

Fernando Vizcarra plantea en *La Mirada Cómplice…* que "las teorías sobre la sociedad se enlazan con los contenidos de la película mediante la asignación de sentido (anclaje de las representaciones) que los personajes otorgan a sus situaciones e interacciones, en función de sus perfiles identitarios y de acuerdo con su configuración psicológica."[113] Por ello, fue primordial saber definir bien quiénes eran los personajes que se introducían en las tramas.

Burke plantea que estas "representaciones de la sociedad nos dicen muchas cosas acerca de cierto tipo de relaciones, concretamente las que existen entre el autor de la representación y las personas retratadas. Esas relaciones pueden ser de igualdad… [o] jerárquicas (…) Las personas retratadas pueden ser vistas con más o menos distancia, bajo un prisma respetuoso, satírico, cariñoso, cómico o despectivo. Lo que vemos es una opinión pintada, una ″visión de la sociedad″ en un sentido ideológico y visual."[114] Considerar estos elementos se torna mucho más valioso si el autor de la representación "es ajeno a la cultura que retrata."[115]

---

[113] Fernando Vizcarra, *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2013), 90.
[114] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 152.
[115] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 153.

“En el caso de los grupos que se enfrentan a otras culturas, se producen una y otra vez dos reacciones contrapuestas. Una es negar o ignorar la distancia cultural, asimilar a los otros o nosotros o a nuestros vecinos, mediante la utilización de la analogía, tanto si el empleo de ésta es consciente como si es inconsciente. El otro es visto como el reflejo del yo. (…) Es la analogía lo que hace inteligible lo exótico, lo que se domestica.”[116] Intento explicarlo a partir de mi universo simbólico. Lo racionalizo dentro de los límites de los códigos culturales que manejo. Si no logro aplicarle esa lógica porque escapa a mi comprensión, se acude, según Burke, a otra solución, contraria a la analogía: “Consiste en la invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia. De ese modo, convertimos en ″otros″ a nuestros congéneres.”[117] Es la necesidad cultural –o antropológica– de clasificar y nombrar el mundo conocido lo que motiva esa reacción. Pero esta reacción no implica una relación de poder. El poder se hace presente cuando la clasificación ajena se impone sobre la propia identidad de aquel que es clasificado.

Esos “otros” que menciona Burke forman parte de un todo plural. Cada Otro tiene su propia identidad diferenciada, pero compone una unidad mayor, diversa y heterogénea, la Otredad, que se homogeneiza para aquel que la define, desde la perspectiva de todo lo que no le es propio. La otredad es borrosa, distante, y desconocida, pero tiene una parte concreta. Existe por oposición a una identidad dada. El Otro, en tanto Otredad, es "indefinido", son muchos, impensables, forman legión, pero pueden ser clasificados desde el estudio de caso. La "otredad" es siempre infinita, no puede ser delimitada, empieza en mí, como oposición, pero no puedo definir donde termina. La Otredad es inteligible sólo hasta cierto punto, pues la conozco a partir de una percepción sobre mí mismo, pero

[116] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 155 y 156.
[117] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 156.

comprende también los dominios de lo desconocido. El Otro, por su parte, se asume totalmente inteligible desde su individualidad. En conclusión, la parte conocida o inventada de la Otredad, es el Otro. Siguiendo esta lógica, es natural que se "represente al otro como la inversión del yo"[118] a través de lo que Sander Gilman llama "imágenes de la diferencia".[119] Rogelio Ruiz explica este proceso para el caso de Tijuana en los siguientes términos:

> *Existe en esta percepción sobre el otro, una anteposición entre dos culturas vecinas, una relación de poder que genera resistencias en ambos sentidos, con ello se produjo un proceso de miradas encontradas y complementarias en la autodefinición de los contornos de cada una de las partes. Entre las dos entidades culturales se gestó una interacción que hizo viable la toma de posición respecto a las prácticas culturales del vecino. Así, se abrió el camino para las clasificaciones y estereotipos con los que se pudo familiarizar la aceptación de lo propio a costa de rechazar lo ajeno.*[120]

Burke señala que el encuentro con el Otro conduce regularmente a la creación de lo que podríamos llamar estereotipos por inversión. Cada uno de eso estereotipos, por lo regular hostiles o condescendientes, "puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros… en cualquier caso, carece necesariamente de matices…"[121] Suele ocurrir que una práctica circunstancial en estas sociedades termine por caracterizarlas en su totalidad, exagerándose su rol social y

[118] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 175.
[119] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 174 y 175.
[120] Rogelio E. Ruiz Ríos, "Tijuana. La frontera concupiscente y el comienzo de la patria," *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* VII, núm. 2 (diciembre 2009): 143, consultado 6 de marzo, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74516319009
[121] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 158.

suplantando el papel que juegan otras prácticas de más importancia, pero menos impactantes. En estos casos se resaltan las diferencias entre estas sociedades y la nuestra antes que las evidentes similitudes, y se descartan las analogías.

Entendido así, fue innegable asumir en esta tesis que existe un estereotipo sobre Tijuana que se manifiesta en las representaciones sociales que existen del pueblo; sin embargo, la existencia del estereotipo no explica a cabalidad el contenido de las representaciones del pueblo que aparecen en el cine de los años treinta. Un estereotipo nunca se explica por sí mismo. Debe su esencia a representaciones sociales que lo trascienden, basadas en prácticas e interacciones sociales con una base tanto simbólica como material que traté de esclarecer.

Dentro del eclecticismo teórico que promulgo aquí, estaría de más reafirmar que no me adscribí al enfoque específico de ninguna de las escuelas de historia del cine, porque hubiese implicado cerrarme a las posibilidades que el diálogo entre unas y otras ofrece. Comprendo las relaciones entre el cine y los imaginarios sociales, pero a diferencia de los autores de la escuela realista de la historia del cine, descarté considerar al primero un reflejo puro del segundo. Por otro lado, los filmes que elegí fueron más un producto de los estudios de Hollywood que de la visión particular de sus directores, por lo cual poco aportaba analizarlos como cine de autor.

Es palpable en los párrafos antes expuestos que existe una línea de investigación inmutable que no elude ninguna postura teórico-metodológica –aunque se distingan por prestarle más o menos atención o por enfocarse en uno u otro de sus elementos–: el análisis contextual. Los estudios culturales en general han otorgado cada vez más peso a los contextos de producción, y así lo atestiguan los trabajos de John B. Thompson[122] y Pierre Bourdieu.[123]

[122] John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna* (México: UAM-Xochimilco, 1998).
[123] Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México: Conaculta, 1990).

Para mí, como historiadora, parecía ser ineludible dar un peso significativo al contexto en mi investigación. Las problemáticas del contexto material y simbólico de la producción y reproducción de representaciones sociales en el cine es la historia misma que deseaba contar. Pero ese ejercicio requirió mirar en dos direcciones, hacia afuera de la producción cinematográfica, pero también hacia adentro. La imagen fílmica, como producto terminado con connotaciones simbólicas, se incorpora como un elemento activo dentro del universo material en que se centra mi investigación. Es en parte ella misma evidencia de ese contexto que antes estudiara por separado, pero no netamente en sus formas, y no de manera explícita. Por ello imagen y contexto no pueden verse como elementos separados. Aunque hoy un filme pueda verse, disfrutarse y entenderse fuera de su contexto, no podría historiarse así, menos aún las representaciones sociales que contenga.

El estudio del contexto que realicé, se enfocó en la fase de producción de los filmes de acuerdo a los preceptos de la historia cultural. En función de los objetivos de este trabajo, las fases de distribución y consumo de los filmes quedaron en un segundo plano, pero se tomaron en cuenta en la medida que se identificaron elementos del consumo, la recepción, y la distribución que impactaron en el proceso productivo de los filmes seleccionados.

Analizar el contexto de producción fue una de las tareas más demandantes de esta investigación. Fue necesario establecer la relación entre las compañías productoras, el marco normativo bajo el cual operaban, sus principales representantes y figuras, el contexto económico y político de EUA, el gobierno estadounidense, el gobierno mexicano revolucionario, corrientes ideo-políticas en boga dentro de la sociedad estadounidense, la motivación detrás de la trama de los filmes, la selección de locaciones, y la fronteriza Tijuana.

Al lograr conocer el contexto, el siguiente paso de mi estudio fue enfocarme en el contenido iconográfico y narrativo de los filmes. Para el estudio específico de las obras fílmicas, tuve

como principales referentes metodológicos las obras *Elementos del discurso cinematográfico* de Lauro Zavala[124] e *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* de José Luis Sánchez Noriega.[125]

En general, realicé un análisis formal de las películas; pero en algunos casos conté con fuentes que me permitieron ir más allá y realizar también un análisis instrumental de aquellos filmes donde el contenido propagandístico era más evidente.

En el análisis cinematográfico, examiné con más detenimiento las imágenes, la puesta en escena, el sonido y sobre todo la narración. Llevé a cabo una lectura crítica de los filmes enfocándome primero en la parte narrativa de la obra. O sea, identifiqué el argumento de la película y la estructura narrativa en general (los personajes, su rol, los escenarios). Luego de definir el tema central, me enfoqué en las secuencias, diálogos e imágenes que enunciaban representaciones sociales de Tijuana. Para el análisis de la narración, empleé un modelo definido por Sánchez Noriega como "pragmático, de carácter ecléctico e inductivo".[126]

Uno de los retos de esta tesis fue identificar qué representaciones de Tijuana me mostraban los filmes, y no buscar en la fase de análisis cinematográfico las representaciones que hoy en día se manejan sobre Tijuana. Las representaciones sociales se identifican en las narrativas cinematográficas a partir de construcciones miméticas o simbólicas presentes, pero también a partir de elementos ausentes en esas construcciones. El cine tiene así la cualidad singular de representar aquello que no muestra, de dar una presencia simbólica a

[124] Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2003).
[125] José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (Madrid: Alianza Editorial, 2002).
[126] José Luis Sánchez Noriega, Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 60.

aquello que está ausente de la narrativa.[127] Así, las representaciones sobre Tijuana se identificaron a partir de elementos estructurales que se repiten en la narrativa cinematográfica sobre el pueblo.

Por último, remarcar que la lectura situacional de los filmes tiene un gran peso en esta tesis, por su carácter histórico. Las aseveraciones que pueda hacer en mi investigación no se fundamentarán nunca netamente en la lectura crítica de los filmes, dando protagonismo a elementos semánticos o narrativos, sino en la relación dialéctica que existe entre esos elementos y las condiciones de producción que pautan las estrategias discursivas. Explicar las relaciones de producción socialmente condicionadas que preceden el enunciado de representaciones sociales en el discurso cinematográfico –desde un enfoque materialista– permitió un abordaje más coherente u objetivo del estudio del mundo simbólico desde la disciplina histórica.

Al iniciar este proyecto, siempre me cuestionaban si deseaba hacer historia del cine, o de las representaciones sociales; pero metodológicamente, no puede hacerse una historia de las representaciones sociales en el cine sin contemplar las condiciones de producción en las que estas representaciones se diseñan, condiciones de las que se ocupa la historia del cine. Por otro lado, ¿hay alguna razón para negar que toda historia de las representaciones sociales en el cine, pasará automáticamente al registro historiográfico de la historia del cine?

Me gustaría concluir esta sección con una pequeña anécdota y una reflexión derivada de ella. Mientras registraba mis datos en la entrada de la Biblioteca “Margaret Herrick”, un empleado notó que en mi dirección escribí Tijuana. El hombre me miró sorprendido y me

[127] Olga Cantón, “Lo fantástico y lo real: reflexiones en torno a las relaciones Historia/cine a través del espíritu de la colmena y el laberinto del fauno,” Universidad de Lausana, consultado 15 de agosto, 2016, https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/17820/fantastico_canton_CIHC_2008.pdf

comentó en inglés algo así: "¿¡Tijuana!? Uy, qué miedo." Poco antes, en agosto de 2017, el Departamento de Estado había difundido una "Alerta de Viaje a Baja California" que fue recibida con descontento por los empresarios locales. Las posibles afectaciones al turismo de la medida fueron lo que más se debatió en el momento. El presidente del Consejo Coordinador Empresarial de Tijuana, Kurt Honold, calificaba como injusta la disposición y pedía al Consulado de EUA que colaborara en que las autoridades del país vecino mejoraran la imagen que tenían de la región.[128] A la par, *The San Diego Union-Tribune* anunciaba con gráficas, imágenes y videos, que Tijuana registraba tazas de homicidio récord.[129] A la noticia, reaccionaban en las redes sociales numerosos usuarios de habla inglesa. Entre los comentarios sobre la responsabilidad del consumo de drogas en EUA, los deportados, y las autoridades mexicanas en la situación, un usuario aseguraba que no se trataba más que de una táctica de la administración Trump para atacar el turismo. Otro, sentenciaba: "¿Tan pronto como Tijuana ha empezado a tener su renacimiento culinario "no es segura" de nuevo? Sí, claro. Alguien en San Diego no estaba feliz con eso."

Cuestionables o no estos planteamientos, remiten a debates regionales que han sido constantes desde el pasado siglo. En la década del treinta, pude encontrar también en los periódicos de Tijuana o San Diego notas antitéticas que cuestionaban si Tijuana era segura o no para los turistas, artículos parcializados sobre disputas entre los intereses comerciales de uno u otro lado de la frontera, e incluso, a un Kurt Honold –antecesor del anterior– que desde el Club de Rotarios abogaba por cultivar vínculos positivos con empresarios estadounidenses.

---

[128] Esther Hernández y Lourdes Loza, "Consideran injusta alerta de viaje de EU hacia Tijuana," *Frontera.Info,* 23 de agosto, 2017, consultado 28 de agosto, 2017, http://www.frontera.info/EdicionEnlinea/Notas/Noticias/23082017/1248538-Consideran-injusta-alerta-de-viaje-de-EU-hacia-Tijuana.html

[129] Sandra Dibble, John Gibbins y Alejandro Tamayo, "The Deadliest Year," *San Diego Union-Tribune*, 27 de agosto, 2017, consultado 28 de agosto, 2017, http://www.sandiegouniontribune.com/news/border-baja-california/sd-me-tijuana-killings-20170809-htmlstory.html

Verificar, que casi un siglo después, los puntos de discusión sobre la situación en la frontera californiana se repiten, es una prueba de que la relación binacional no ha logrado estructurarse con base en nuevos paradigmas. Esto es significativo para mí, dado que me permite asumir el estudio de las representaciones sociales en el cine de la década del treinta como parte clave de una experiencia regional de larga duración que no se da por concluida o superada. No obstante, eso no significa que se haya manifestado en el cine de la década del treinta de la misma manera que lo hace en el cine de las primeras décadas del siglo XXI.

Capítulo 2: Negociación entre México y EUA de las convenciones representacionales sobre México y los mexicanos.

En este capítulo, esclareceremos cuál fue el rol del gobierno mexicano, la MPPDA y el Departamento de Estado de EUA en la forma y el contenido de las representaciones sociales de Tijuana que aparecieron en el cine de la década del treinta e inicios del cuarenta; ya que estas entidades tuvieron en el plano binacional un peso determinante sobre el contexto de producción de los filmes que constituyen nuestro objeto de investigación.

En la década del treinta, podemos inferir que Tijuana era ya un espacio turístico asociado en EUA con el juego, el consumo de alcohol y las ofertas lúdicas reprobadas por "las buenas costumbres." La revisión de la prensa del año 1929 e inicio de la década del treinta nos permite sacar esa conclusión. Este nombre ya tenía una connotación que se imponía como referencia cultural y capitalizaba en gran medida la imagen pública del pueblo.

Ejemplos sobran. Un pueblo llamado Hurley, en la frontera con Canadá, era denominado "Tijuana del norte" por "su espeluznante vida nocturna." [1] Cuando Wade H. Ellis, ex fiscal general adjunto en la administración de Taft, propuso retirar los fondos federales para el fortalecimiento de la prohibición en aquellos estados que no cooperaban en mantener la ley seca como Nueva York, un columnista aseguró que si procedían de tal forma "...esa metrópolis se convertiría de la noche a la mañana en una Tijuana glorificada."[2] En 1935 se inició en San Bernardino una campaña de reforzamiento de la ley con el objetivo de "sacar el bajo mundo a la luz del día, eliminar a los jugadores profesionales, estafadores y otros

[1] "Raid Threatens Wide Open Town When Protest Voiced," *San Bernardino Sun*, núm. 59, 29 de octubre, 1929, 1.
[2] R.C.H., "News and Views," *San Bernardino Sun*, núm. 118, 26 de junio, 1929, 1.

indeseables" que provocaron que la ciudad fuera conocida como "otra Tijuana" a causa de "las flagrantes condiciones de vicio" existentes.[3]

Con humor, también se representó Tijuana como un lugar donde las personas podían sufrir daños físicos reales a causa de la atmósfera imperante y la facilidad con la que los visitantes podían perder el control de sí mismos, bajo los efectos del alcohol o entregados a otras pasiones. En una nota en *Sausalito News* se decía:

> *"La semana pasada se desplegó aquí un trabajo detectivesco algo veloz cuando P. A. Tocker escapó del hospital local ... Un policía fue enviado inmediatamente a la puerta número 1 para arrestar a cualquiera que cruzara la línea con muletas." - Tijuana Herald.*
>
> *Esa es una pista bastante pobre. Nuestra impresión es que todo el mundo se va de Tijuana con muletas.*[4]

En 1931, *The SaMoJaC* publicó la siguiente nota: "Algunos de los rezagados recién llegados a la escuela probablemente den la excusa de que estaban atrapados en un bar. Si no dicen dónde, podemos suponer que era en Tijuana."[5]

Un medio de prensa en EUA, apelando a la representación de Tijuana, comunicó la prohibición estipulada por Cárdenas en 1935 en los siguientes términos: "El presidente mexicano suspendió el juego en Tijuana y todo el pueblo quedó sin empleo. Es como si suspendieran el cabildeo en Washington, miles de personas perderían su empleo."[6]

---

[3] "Mayor Launches War to Drive Racketeers, Gamblers from City," *San Bernardino Sun*, 15 de mayo, 1935, 11 y 17.
[4] Herb Toot, "Unsung Heroes," *Sausalito News*, núm. 41, 10 de octubre, 1930, 1.
[5] "Barks from The Balcony," *The SaMoJaC*, núm. 17, 7 de enero, 1931, 2.
[6] "Will Rogers say," *San Bernardino Sun*, 22 de julio, 1935, 1.

Un elemento recurrente en esa representación simbólica de Tijuana es que el pueblo se concibe como un espacio ocupado por estadounidenses. En las notas de prensa y en el propio cine, la Tijuana de antros que no cierran, borrachos insaciables, fichas de juego titilantes y ¡fiesta! está repleta de estadounidenses. Existe para ellos y ellos le dan vida. Sin ese elemento, no habría una Tijuana legendaria. Consciente de eso, una mujer de negocios llamada Miss Edwards, al narrar sus experiencias en un viaje a China, comentaba:

> *Lamentablemente, las opiniones de China y el pueblo chino a menudo se obtienen gracias a las observaciones superficiales de viajeros apresurados de otras naciones... Es como si a los estadounidenses poco les importara ser clasificados por los sitios de interés en los clubes nocturnos de los barrios marginales, …o a los californianos por la vida en Tijuana...*[7]

Esa connotación simbólica se expresó también en el cine de la época. En la mayoría de los filmes del período donde se hacer referencia a Tijuana, se representan el consumo de bebidas alcohólicas o juegos de azar y apuestas.

Los estadounidenses en general eran conscientes de la importancia que podía tener para una localidad una buena imagen pública, así como del impacto negativo que tendría en su crecimiento contar con una imagen dañada. En una reunión del Club de Rotarios de *Coronado*, uno de los oradores, Neill Taylor, sugirió que las ciudades podían desarrollar personalidades tanto como los individuos:

> *Así, indicó, Nueva York por su desarrollo siempre estará asociado con las finanzas, y Chicago con el comercio.*

[7] "Talk on China Interests the Business Women," *San Bernardino Sun*, 22 de abril, 1938, 10.

> *Un lugar como Coronado puede ser conocido porque las condiciones aquí son fuera de lo común; la apariencia de sus casas y calles, el carácter de sus escuelas, la cortesía de la policía, etc., y de esa manera anunciarse como un lugar deseable para establecer un hogar.*[8]

La industria del cine estadounidense estaba también al tanto de la responsabilidad que tenían en la construcción de la imagen pública de pueblos y ciudades. En 1933, W.H. Hays[9] escribió a Nicholas M. Schenck de Metro-Goldwyn-Mayer Corp. para pedirle que cambiara el título del filme *Going Hollywod* (1933). Hays expuso los siguientes argumentos:

> *Usted está familiarizado con la discusión que se ha tenido con respecto a los títulos con "Hollywood" y recordará que en opinión de la Junta Directiva no se debería usar ningún título con "Hollywood" que tienda a deshacer los esfuerzos realizados para desengañar la mente del público de la impresión desfavorable de Hollywood que obtuvo en el pasado.*[10]

Ahora. ¿Quién velaba por la integridad de la imagen pública de Tijuana? ¿La Cámara de Comercio? ¿El gobierno local? ¿Los dueños de negocios?

En 1920, la escritora estadounidense Mary Roberts Rinehart, quien trabajaba para Goldwyn, visitó al gobernador Cantú mientras participaba en una película ambientada en una hacienda cerca de Mexicali. Según la revista *Cine Mundial*, el objetivo del filme era mostrar que era seguro viajar por el entonces Distrito Norte de la Baja California. Roberts y Cantú aparecieron juntos en la cinta como intérpretes, junto a otros actores y actrices de

[8] "City Advertising Methods Theme of Rotorions," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 13, 29 de marzo, 1934, 5.
[9] Representante de la MPPDA y creador del famoso código que reguló la producción cinematográfica en ese período.
[10] Carta de W.H. Hays a Nicholas M. Schenck, 4 de agosto de 1933, File "Going Hollywood, Raoul Walsh; 1933 (Metro-Goldwyn-Mayer, 1934)", Production Code Administration records, Motion Picture Association of America, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Goldwyn; y el personal implicado en la producción estuvo acompañado por una numerosa escolta cortesía del general Cantú.[11]

Esta no fue la única vez en la que un gobernador de la Baja California se involucró en la producción cinematográfica relacionada con la promoción de la región. En 1926, se publicitó en EUA un filme titulado *The Truth About Tia Juana and the Mexican Border*. El material promocional se refería a Tia Juana como "tierra de misterios y vagos rumores" e insertaba la interrogante "¿Es el "pozo" de América del Norte?". Planteaba:

> *La portada de cada periódico en América ha estado cubierta con historias sensacionalistas de suicidios, asesinatos e intrigas. (…) Tía Juana ha sido denominada por la prensa el "pozo" del crimen y la iniquidad; ha sido pintada con el pincel de la podredumbre, sus salones de juegos, sus cervecerías, y sus llamadas madrigueras, han sido descritas con todo el veneno conocido por la pluma de un publicista, y, aun así, detrás de todo eso, yace una tierra con suelos fértiles y mejores posibilidades que cualquiera en nuestro propio Estados Unidos.*

M. H. "Mike" Newman, buscaba vender las cintas del filme a través de esos anuncios. Según los mismos, había desafiado a Abelardo L. Rodríguez, entonces gobernador del Distrito Norte de la Baja California, para que le permitiera "entrar en sus dominios" sin ser molestado y filmar esos lugares que habían sido retratados como "los más negros".[12] Desgraciadamente, la información relativa al rol de estos gobernadores en ambas producciones no nos permite conocer más detalles sobre sus intenciones. Pero estas iniciativas estaban probablemente inspiradas en producciones similares que el gobierno

[11] "La Goldwyn hace películas ante el gobernador Cantú," *Cine Mundial*, abril, 1920, 428.
[12] *Exhibitors Herald*, 15 de mayo, 1926, 49; *The Film Daily*, 21 de abril, 1926, 7; "Newman "titling" Tia Juana," *The Film Daily*, 14 de junio, 1926, 7.

federal había financiado para promover la imagen de México en el exterior (las cuáles mencionaremos más adelante).

Los principios acerca del progreso moral promovidos por los grupos temperantes en Estados Unidos, contrarios al esparcimiento lúdico a través del consumo de bebidas y las apuestas, tuvieron mucho que ver con esa idea de Tijuana como un pueblo abierto a todas las posibilidades para los bajos instintos de lo peor de la sociedad estadounidense. La industria del cine se benefició con explotar ese imaginario sobre Tijuana. En un contexto de censura que imponía límites bastante estrechos a lo decible en las producciones, insertar Tijuana en la narración, permitía expresar, a nivel simbólico, ideas no dichas verbalmente en los filmes y que –con cierta complicidad– eran comprendidas por el público. José Carlos Rueda Laffond plantea:

> *La mediatización de espacios geográficos o históricos puede incorporar cargas de referenciación simbólica (…) tales espacios físicos han de ser entendidos no como meros emplazamientos locacionales accidentales, sino como formas de enunciación de memoria, que pueden propiciar un reconocimiento sobre la cultura material del tiempo vivido y sobre ciertas señas de identidad.*[13]

En 1929, el ejecutivo cinematográfico M. C. Levee[14] aseguró:

> *Hay una diferencia entre usar el nombre Tia Juana y cualquier otro nombre desconocido, porque tiene ciertas connotaciones, tiene un*

[13] José Carlos Rueda Laffond, "Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española," *Historia Actual Online HAOL*, núm. 26 (otoño 2011): 32 y 37, consultado 12 de marzo, 2016, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3747023.pdf

[14] M. C. Levee trabajó para estudios como First National, fue gerente general de Paramount West Coast Studio y United Artists, y en 1931 presidió la AMPAS.

significado para las audiencias y causa una reacción en ellas que un nombre desconocido no puede causar.[15]

¿Significó esto que los estadounidenses podían explotar libremente las representaciones negativas de Tijuana en la cinematografía? No. A pesar del imaginario negativo predominante sobre el pueblo, los cineastas chocaron con restricciones a la hora de representarlo.

Actores sociales e instituciones gubernamentales, tanto en México como en EUA, mediaron de manera directa e indirecta en la definición de las representaciones sociales de Tijuana y del complejo turístico Agua Caliente que se proyectaron en el cine estadounidense durante la década del treinta y la primera mitad de la década del cuarenta. A través de la promulgación de leyes de censura cinematográfica y la gestión de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), el gobierno federal mexicano intervino en el proceso de producción de los filmes. La MPPDA en Estados Unidos, hizo lo propio a través de su *Código de Producción*. De forma paralela, ciudadanos estadounidenses con intereses económicos en la región fronteriza y la industria cinematográfica, que tuvieron a Joseph Schenck como figura representativa, explotaron su vínculo con Hollywood para promover sus negocios en la región. Con ello, contribuyeron a la divulgación de representaciones sociales benévolas sobre los atractivos turísticos de Agua Caliente. Por último, a inicios de la década del cuarenta, el Departamento de Estado de EUA intervino también en las representaciones de los mexicanos y sus espacios en el cine estadounidense.

Schenck, puede considerarse el único de los antes mencionados que directamente obró por construir representaciones regionales específicas en el área de Tijuana; mientras los

[15] M. C. Leeve, "Commercial Requirements," en *Introduction to the Photoplay*, ed. John C. Tibbetts (Kansas: Shawnee Mission, 1977), 250; citado en Francis G. Couvares, *Movie Censorship and American Culture* (USA: University of Massachusetts Press, 2006) 228.

otros, impactaron las representaciones de Tijuana en la medida que respondieron con su gestión a intereses nacionales e industriales más amplios que marcaron las convenciones representacionales de la industria del cine estadounidense en ese período. Sin embargo, el papel de Joseph Schenck, dado que está relacionado con el impacto regional que tuvieron los vínculos de Hollywood con Tijuana, será tratado en el siguiente capítulo y no en este.

Organización de la censura en México y primeras denuncias internacionales contra los filmes estadounidenses

La participación de México fue determinante en la definición de los estándares continentales de censura para el cine sobre América Latina, pues el gobierno mexicano combatió con especial brío las representaciones que los países latinoamericanos y sus ciudadanos estimaban inaceptables. El gobierno revolucionario mexicano, a través de la SRE, coordinó boicots contra las compañías cinematográficas estadounidenses y campañas internacionales de protestas públicas contra películas consideradas denigrantes. Estas acciones tuvieron como impacto positivo que los estudios de cine, a través de la MPPDA, se hiciesen más receptivos a los reclamos de México, estuviesen dispuestas a iniciar negociaciones sobre el tema y a modificar el contenido de sus filmes. Sin embargo, el diálogo que se inició no avanzó de forma lineal; sino que se trató de un juego de fuerzas y negociaciones constantes que duró años en el que México obtuvo varios logros mientras los estudios probaban su fuerza y violaban sus compromisos. Veamos cómo se desarrolló este proceso.

Desde fechas tempranas en la industria fílmica, México tuvo iniciativas dirigidas a censurar cintas consideradas inmorales con base en criterios religiosos, o propensas a inspirar

actividades criminales.[16] Mas no fue la censura moral lo que obsesionó a los gobiernos del México revolucionario, ni la que dio origen a la especial relación entre las casas productoras estadounidenses y las autoridades mexicanas.

Durante su breve gobierno, Victoriano Huerta estableció un referente para los estándares de censura política de inspiración nacionalista cuando prohibió la exhibición de aquellos filmes que criticaran la situación política del país, como el documental *Barbarous Mexico* (1913).[17] Bajo su mandato, se publicó en México la primera ley de censura en el *Diario Oficial de la Federación* (DOF) el 23 de junio de 1913. Esta ley buscaba salvaguardar la imagen de la policía, el sistema de justicia mexicano, y otras figuras de autoridad. Además, indicaba que aquellos filmes donde se denigrara la imagen de México o donde se "difamara o ridiculizara" la revolución mexicana deberían ser editados antes de mostrarse al público, ya que eran considerados propaganda antirrevolucionaria.[18] Esta ley fue una respuesta directa a la tendencia en boga de los estudios estadounidenses de mostrar los procesos políticos de la nación mexicana sólo bajo su peor luz.

La Revolución Mexicana fue tratada de manera muy negativa en la filmografía estadounidense de la segunda década del siglo XX. Revolucionarios y bandidos se confundían en las representaciones de hombres salvajes, propensos a cometer asaltos, violaciones, secuestros y otras actividades criminales. El "greaser", como estereotipo del mexicano violento e irrespetuoso de la ley, fue una figura recurrente en la prensa, la

[16] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.
[17] *Barbarous Mexico* (o *A Trip Thru Barbarous Mexico*), dirigido por H. Hood, America's Feature Film Co. USA: 1913.
[18] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.

literatura y el cine silente estadounidense. Mientras la mujer mexicana parecía siempre dispuesta al libertinaje.[19]

Los latinos en general fueron mostrados en los filmes propagandísticos de la Primera Guerra Mundial como propensos a desestabilizar el orden internacional y en especial a atacar a EUA. Según la revista *Movie Classic*, tras el estreno del serial *Patria* (1917),[20] protagonizado por Warner Oland, México elevó una protesta a Washington alegando "que sus bandidos[21] no eran tan malos."[22]

El abuso de los estereotipos negativos de los mexicanos y otros personajes latinoamericanos en el cine estadounidense despertó un lógico descontento en varios países de habla hispana; y no pasó mucho tiempo antes de que México se convirtiera en uno de los países claves que lideró a nivel continental la batalla contra las productoras de cine estadounidenses y sus prácticas representacionales derogatorias.

Las representaciones cinematográficas de México respondían a las tensiones que el proceso revolucionario había despertado con Estados Unidos. El académico Lorenzo Meyer explica en su libro *México para los mexicanos. La revolución y sus adversarios*, que "una constante de las relaciones entre el México en revolución y el resto del mundo…fue la mezcla de prejuicios y percepciones objetivas en la formulación de políticas por parte de

[19] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.
[20] *Patria*, dirigido por Jacques Jaccard, Leopold Wharton y Theodore Wharton. USA: International Film Service, Wharton, 1917. [Visto en "PATRIA Serial (1917) Existing Chapters & Slideshow featuring Warner Oland, Irene Castle", The Serial Squadron, Youtube, consultado 20 de abril, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=aFUCd-T8w_k]
[21] En *Patria* (1917), espías japoneses preparaban una invasión a EUA y se aliaban con bandidos mexicanos en la frontera.
[22] Tom Fraser, "Are foreign stars hated in their own countries?," *Movie Classic*, núm. 2, octubre, 1932, 21 y 78.

los gobiernos extranjeros y los nuevos dueños del poder en México."[23] La prioridad de la política exterior de Washington hacia México fue manejar el peligro que significó el nacionalismo mexicano para los derechos de propiedad de los estadounidenses con inversiones en ese país. Como resultado, las relaciones entre Estados Unidos y México estuvieron ensombrecidas por las amenazas intervencionistas del gobierno estadounidense y por una agresiva campaña pública de desprestigio a México en los medios estadounidenses.[24]

Mientras el proceso revolucionario mexicano se consolidó y entró en una fase de institucionalización, el gobierno fue dando prioridad a la cimentación de un discurso nacionalista capaz de aglutinar y comprometer a diferentes sectores sociales con el proyecto político de reconstrucción nacional. Pero es importante comprender que ese discurso no sólo fue diseñado para el interior del país, sino también para el exterior. A través de él, se buscaba presentar una nueva imagen de México para el mundo. Una imagen que creara una distancia entre los días más violentos de la Revolución y el México moderno –el nuevo México– que nacía como resultado de la contienda.

El cine se identificó como un medio que podía contribuir de manera positiva a los propósitos del gobierno revolucionario, pero también ser contraproducente si no se creaban mecanismos para intervenir las historias que los productores decidieran contar. Las compañías cinematográficas estadounidenses, aún en su corta edad, ya tenían un historial de afectar la imagen de México con sus representaciones de la frontera y los revolucionarios. Un diplomático mexicano denunciaba en 1917 que en varias naciones caribeñas se estaban proyectando series estadounidenses donde "ridiculizan a nuestros

[23] Lorenzo Meyer, *México para los mexicanos. La revolución y sus adversarios* (México, D.F.: El Colegio de Mexico AC, 2010), 578.
[24] Álvaro Matute, "El Fantasma de la Intervención. Los Estados Unidos y México en 1919," *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 16 (1993): 79-100, consultado 3 de abril, 2016, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2733738

hombres públicos y ponen por los suelos la cultura de nuestro país". [25] Una de las escenas más terribles que el hombre decía haber visto, mostraba a un chiquillo que caracterizaba al presidente Carranza siendo azotado en las nalgas por el Tío Sam.[26] El funcionario denunció tales filmes de la siguiente manera:

> *Esta labor de propaganda en contra de nuestro país… [busca] justificar en lo porvenir algunos ataques de nuestros vecinos del Norte, que aparecerían ante los ojos de ciertos pueblos como necesarios para redimir una esclavitud oprobiosa a las clases inferiores de México…*[27]

En 1918, el semanario crítico *Mefistófeles* llamaba a los mexicanos a emprender una "cruzada cinematográfica" contra la "mala voluntad de los elementos imperialistas [antimexicanos]";[28] al mismo tiempo que el gobierno daba sus primeros pasos en ese sentido. Es en esos años que el gobierno revolucionario comenzó la práctica de instruir y movilizar al personal diplomático para intervenir en la exhibición[29] –y más adelante en la producción– de películas sobre México.

Los funcionarios mexicanos en el exterior –principalmente en Estados Unidos–, informaban a la SRE de la existencia de películas denigrantes y levantaban protestas por distintas vías

[25] Oficio del encargado de negocios ad-interim de México en La Habana, para el secretario de Estado, 23 de junio de 1917, Sección 17, Caja 8, Expediente 53, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[26] Oficio del encargado de negocios ad-interim de México en La Habana, para el secretario de Estado, 23 de junio de 1917, Sección 17, Caja 8, Expediente 53, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[27] Oficio del encargado de negocios ad-interim de México en La Habana, para el secretario de Estado, 23 de junio de 1917, Sección 17, Caja 8, Expediente 53, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[28] "Cruzada Cinematográfica, lo que deben hacer los mexicanos," *Mefistófeles*, 23 de marzo, 1918; fragmento de periódico en Legajo 517, Expediente 31, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[29] Legajo 635, Expediente 9 "The Bull´s Eye, película denigrante contra México (San Antonio, Texas, 5 de junio de 1918 – 13 de junio de 1918)", 4 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

a su alcance para cancelar la exhibición de las mismas fuera de México. Lo usual era, que, para lograr sus objetivos, recurrieran a autoridades locales –por ejemplo, oficiales de la ley, alcaldes o gobernadores– o a organizaciones civiles amigas como las cámaras de comercio.[30]

En territorio estadounidense los funcionarios mexicanos llegaron a valorar la posibilidad de emprender acciones legales contra las compañías productoras, pero sus asesores legales les advirtieron que sería un proceso muy tardado y con pocas probabilidades de éxito, y les aseguraron que lo mejor era acudir al Departamento de Estado.[31] Los funcionarios mexicanos –de hecho– solían elevar sus quejas al Departamento de Estado,[32] pero en la práctica descubrieron que la negociación directa con los productores daba mejores resultados[33] y que esta institución, más que tener la última palabra en el conflicto, se conformaba con fungir como intermediaria.[34]

Adolfo de la Huerta, cónsul general de México en Nueva York –y quien pronto sería el próximo presidente de México– tuvo un rol activo dentro de las campañas contra las producciones cinematográficas estadounidenses. En una ocasión expresó que no se

[30] Legajo 517, Expediente 31 "Protesta del cónsul en San Francisco, California, demandando la suspensión inmediata de una denigrante película cinematográfica (1917-1918)", 67 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[31] Legajo 635, Expediente 1 "Heading South – Película denigrante contra México (3 de marzo de 1918 – 18 de abril de 1918)", 49 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[32] Legajo 517, Expediente 31 "Protesta del cónsul en San Francisco, California, demandando la suspensión inmediata de una denigrante película cinematográfica (1917-1918)", 67 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[33] Legajo 635, Expediente 1 "Heading South – Película denigrante contra México (3 de marzo de 1918 – 18 de abril de 1918)", 49 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[34] Carta del Embajador de México en Estados Unidos, Washington D.C., Ygnacio Bonillas para el secretario de Estado de los Estados Unidos de América, Robert Lanzing, 7 de agosto de 1918, Legajo 635, Expediente 19; Carta del secretario de Estado de los Estados Unidos de América, Robert Lanzing, para el Embajador de México en Estados Unidos, Washington D.C., Ygnacio Bonillas, 20 de agosto de 1918, Legajo 635, Expediente 19; y Carta del secretario de Estado de los Estados Unidos de América, Robert Lanzing, para el Embajador de México en Estados Unidos, Washington D.C., Ygnacio Bonillas, 8 de octubre de 1918, Legajo 635, Expediente 19, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

explicaba cómo, manifestándose el gobierno estadounidense como panamericanista, permitía que se exhibiesen filmes "tendentes a predisponer ambos pueblos".[35]

El cónsul de los Estados Unidos Mexicanos en San Francisco, Ramón P. De Negri, sugirió con muy buen tino implicar a la Secretaría de Gobernación en la labor que llevaba a cabo el país a través de la SRE contra los filmes denigrantes. Pedía que esta dependencia prohibiera la filmación de películas de esa clase en el país "e instruyera a los gobiernos de los Estados en ese mismo sentido".[36]

La embajada de México en Estados Unidos se encargó de coordinar las protestas de sus cónsules y preparó a todos para que informaran acerca de la exhibición de cualquier filme ofensivo de la manera correcta –o sea, precisando el nombre de la película, el de la compañía productora, el lugar dónde se exhibía y las partes censurables– para así acelerar la toma de medidas por parte del gobierno mexicano.[37] El embajador Ignacio Bonillas, insistía a sus subordinados que el procedimiento más eficaz para impedir la proyección de los filmes era dirigirse a las autoridades locales para gestionar que se cancelara la exhibición, y que, en caso de no ser atendida esa petición, entonces la embajada trataría el asunto directamente con el Departamento de Estado.[38]

[35] Telegrama del cónsul general de México en Nueva York, Adolfo de la Huerta, para el Embajador de México en Washington D.C. Ignacio Bonillas, 16 de marzo de 1918, Legajo 635, Expediente 1, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[36] Oficio núm. B-1440 del Embajador Bonillas para el cónsul de los Estados Unidos Mexicanos en San Francisco, Ramón P. De Negri, 1ro de mayo de 1918, Legajo 517, Expediente 31, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[37] Circular núm. 59, a los señores cónsules de los Estados Unidos Mexicano en los Estados Unidos de América, firmada por el embajador, Washington D.C., 10 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[38] Memorándum de la Embajada de México en Washington D.C., 25 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18; y Oficio núm. A-1009 del Embajador de México Ignacio Bonillas a Bernardino Mena Brito, cónsul general de México en New Orleans, 29 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

La “cruzada cinematográfica” del gobierno mexicano, más allá de la postura defensiva que implicaba reaccionar a cintas desagradables para sus nacionales, optó por tomar una actitud ofensiva con la producción de filmes de propaganda pro-México financiados por el gobierno. Dichas películas, calificadas como educativas, se distribuyeron y exhibieron en Estados Unidos. Una de ellas, titulada *México Today*, tenía entre sus capítulos uno titulado “Un día con Carranza” y “Qué es un mexicano”, calificados por el productor Geo. D. Wright –con clara exageración– como “la mejor propaganda que México ha obtenido en toda su historia.”[39]

A inicios de 1920 una nueva política nacional para la distribución y producción de cine se puso en marcha en México. Las hermanas veracruzanas Adriana y Dolores Ehlers[40] fueron elegidas por Venustiano Carranza y luego designadas por Adolfo de la Huerta como figuras claves para echar a andar esa política. Adriana fue nombrada jefa de la censura cinematográfica, y entre sus misiones, estuvo combatir el tráfico por la frontera con Estados Unidos de filmes considerados inadecuados para el público mexicano. Mientras, Dolores quedó a cargo de producir filmes con objetivos educativos que buscarían “aclarar muchos de los malentendidos que se han dicho que existen en relación a México” y “enseñar a los mexicanos [sobre todo a las masas iletradas] modernos modos de vida”. Ambas operarían bajo la dirección de la Secretaría de Gobernación. [41]

Al poco tiempo, el Departamento de Estado intervenía ante el Departamento del Tesoro para que permitiera la importación libre de impuestos por Brownsville, Texas, de filmes “educativos” enviados por la Secretaría de Gobernación de México para ser exhibidos en

[39] Carta a Ignacio Bonillas, Embajador de México en los Estados Unidos, de Geo. D. Wright, productor de “Mexico Today”, 31 de marzo de 1919, Legajo 608, Expediente 7, Archivo Histórico “Genaro Estrada”, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[40] Gracias a una beca que les había otorgado años antes el presidente Carranza, las hermanas habían estudiado por tres años en Estados Unidos especialidades relacionadas a la producción de cine.
[41] “Mexican Official Films Managed by Women,” *Educational Film Magazine*, enero, 1920, 17.

Estados Unidos.[42] Es difícil precisar si estos filmes fueron obra del trabajo de Dolores Ehlers o no, pero estaban vinculados con el plan propagandístico del cual ella y su hermana formaban parte.

En cuanto a Adriana Ehlers, las posibilidades de que el Departamento de Censura encabezado por ella y sus directrices tuvieran un alcance realmente nacional –más allá de lo deseable– eran cuestionables. Allende la Ciudad de México, el ejercicio de la censura cinematográfica estaba controlado por las autoridades regionales, quienes podían elegir tanto tomarse atribuciones específicas como secundar la agenda del gobierno central. Una publicación de la revista *Cine Mundial* publicó una queja contra la tendencia de algunos Estados de la república mexicana a "implementar modificaciones legislativas que se proyectaban en la capital" incluso antes de que se aprobaran. Según el texto, apenas se supo de la intención de realizar algunas reformas para implementar la censura en el Distrito Federal, algunos ayuntamientos locales –como el de Morelia en Michoacán– aprobaron disposiciones administrativas para instaurar mecanismos locales de censura cuyo verdadero objetivo era lucrar. La nota remarca:

> *…cintas de cine que en México se han exhibido por centenares de veces y que al llegar a los estados se prohíbe la exhibición porque el "censor", un individuo las más veces por completo ignorante, no recibe determinada cantidad para dar el permiso necesario.*[43]

La queja de *Cine Mundial*, una revista editada bajo la supervisión de los estudios, lanzaba una acusación que pudiera ser tan cierta como infundada; pero que refleja la inconformidad

[42] Nota verbal del secretario de Estado de Estados Unidos en funciones para el embajador mexicano en Washington, 6 de marzo de 1920, Legajo 608, Expediente 12; y Nota verbal del embajador mexicano en Washington, Ignacio Bonillas, para el secretario de Estado en funciones de Estados Unidos, 6 de marzo de 1920, Legajo 608, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[43] "Por los Estados. La censura de películas," *Cine Mundial*, febrero, 1920, 252.

de los productores hacia las reacciones de los mexicanos. Sin embargo, varios años después, a pesar de que todo filme que se quisiera proyectar en la Ciudad de México –tanto nacional como extranjero– debía ser revisado primero por los censores, esos mismos filmes podían ser proyectados en otras entidades sin pasar por revisión. La única excepción fue Mérida, Yucatán.[44]

El recién creado Departamento de Censura inaugurado por la Secretaría de Gobernación exigió a todos los que tenían negocios de alquiler de filmes presentar todas las cintas que planificaran poner en circulación. Por "sus servicios", los alquiladores debían pagar al departamento $1.75 por rollo. Sin embargo, los empresarios se organizaron bajo la Unión de Alquiladores Mexicanos para coordinar su oposición a la medida[45] y lograron ejercer tal presión, que en septiembre el Departamento se suprimió, pues "se vio todo lo nulo y nocivo que era."[46]

Es con la llegada a la presidencia de Álvaro Obregón que la política nacional en relación a la industria del cine estadounidense se solidifica y ganan en efectividad los mecanismos de censura utilizados por el gobierno para enfrentar a las compañías productoras del país vecino. Mecanismos que con mayores o menores variaciones se mantendrían funcionales durante la década del treinta. Todo esto tuvo que ver con la firma en 1922 de un acuerdo entre el gobierno mexicano encabezado por Obregón y la recién fundada MPPDA, una asociación que aglutinó a las principales compañías de la industria del cine estadounidense.

[44] Mexico, Censorship requirements (1923-1927, undated), Page 512, File 7, Box 1, Motion Picture Association of America censorship reports 1909-1929, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[45] Dijeron que tolerarían la censura "siempre que fuera gratuita". El gobierno respondió que era "inadmisible" y que el precio en EUA era mucho más caro. Pero en Estado Unidos sólo se pagaba por el original de la cinta y en México se exigía pagar por cada copia. La Unión sugirió además que se creara una "asociación honorable" para ejercer la censura, quitándosele esa prerrogativa al gobierno. ["Crónica de México," *Cine Mundial*, marzo, 1920, 338.]
[46] "Crónica de México," *Cine Mundial*, septiembre, 1920, 809.

El acercamiento de Obregón a la industria del cine fue casi inmediato desde el inicio de su mandato. En enero de 1921, recibió en el Palacio de Chapultepec a Eugene H. Roth, uno de los más prominentes dueños de circuitos de exhibición en California. Discutieron sobre el poco nivel de desarrollo de la industria cinematográfica mexicana y el interés de Obregón por impulsarla.[47] Otro invitado del presidente a tierra azteca fue un tal Dr. Miller, representante de la National Motion Pictures Finance Co., compañía que estaba valorando la posibilidad de producir en México filmes "exclusivos" para el mercado Latinoamericano.[48]

En una ocasión, durante una visita a Los Ángeles, Obregón conoció Universal City. Henry MacRae, director general de Universal Film Company, lo atendió personalmente a él y su comitiva, y el presidente en agradecimiento le extendió una invitación a México.[49] MacRae, buscando sacar provechoso del ofrecimiento del presidente, le propuso que su gobierno financiara una gran producción, para presentar en todas las ciudades importantes del mundo, "que creara una impresión tan favorable, que el mundo entero reconocería la importancia de México".[50] El hombre, que había abandonado Universal y buscaba sacar adelante su propia empresa, aduló a Obregón asegurándole que podrían "…crear una historia abarcando el mundo de romance que México ofrece, sus bellezas escénicas, sus magníficos hogares, junto con su exitosa manera de manejar México, la gran admiración de los mexicanos hacia usted, [y] su lealtad..."[51]

[47] "E. H. Roth, California Exhibitor, Sees Mexico as Land of Film Opportunity," *Moving Picture World*, 15 de enero, 1921, 276.
[48] "Film Colony Rumors," *Camera!*, 7 de enero, 1922, 17.
[49] Carta dirigida al presidente Obregon, The New Willard, Washington, 14 de julio de 1921, Legajo 608, Expediente 24, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[50] Carta dirigida al presidente Obregon, The New Willard, Washington, 14 de julio de 1921, Legajo 608, Expediente 24; y Telegrama de Téllez a la Secretaría de Relaciones Exteriores, Washington D.C., 22 de julio de 1921, Legajo 608, Expediente 24, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[51] Carta dirigida al presidente Álvaro Obregón, The New Willard, Washington, 14 de julio de 1921, Legajo 608, Expediente 24, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Obregón rechazó la oferta pues dijo que la situación económica del país no le permitía desembolsar la cifra que McRae proponía.[52] No obstante, el presidente mexicano ya había avizorado otras formas de promocionar su país.

Existía en esos años cierto consenso entre las élites mexicanas en torno a la idea de que el cine era más peligroso como propaganda contra México que la prensa; debido al sistema organizado de distribución internacional que tenía implementada la industria cinematográfica, y a la posibilidad que tenía de llegar a un público más amplio que incluía tanto personas doctas como analfabetos.[53] Un Agente Comercial de México en Canadá, se quejaba en 1922 de que por la exhibición en Toronto de una cinta de Paramount que representaba a los indios yaquis cometiendo robos y asaltos, comerciantes canadienses se resistían a entrar en negocios con México.[54] Desde ese punto de vista, el cine que enfocara a México desde una perspectiva poco halagadora, se presentaba como una amenaza al desarrollo económico –y por tanto a la prosperidad– del país. Combatirlo –según palabras del subsecretario de Relaciones Exteriores– significaba "la defensa natural –y quizás la única de un país débil– contra la campaña que elementos interesados le hacen incesantemente desde un país fuertemente organizado."[55]

[52] Telegrama de Alberto Pani para la Embajada de México en Washington D.C., 31 de julio de 1921, Legajo 608, Expediente 24, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[53] Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores, con copia de fragmento de carta de los señores E.G. García, L.S. Berenguer y otros más escrita el 14 de julio de 1922, 20 de julio de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[54] Carta enviada al cónsul general de México en Nueva York, 8 de septiembre de 1922, Expediente 19-10-8 (II); y Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores, con copia de nota enviada al jefe del Departamento de Comercio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo por Agente Comercial de México en Toronto, Canadá, 29 de agosto de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[55] Oficio enviado a Guillermo S. Seguín, cónsul general de México en Nueva York, por el subsecretario de Relaciones Exteriores, 12 de julio de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Por ello, a partir de 1922, Álvaro Obregón se enfrascó en una campaña internacional por rescatar la imagen pública de México; la cual consolidó en el mediano plazo –para las siguientes dos décadas– las estrategias de negociación de representaciones entre el Estado y las compañías cinematográficas estadounidenses que iniciaran sus predecesores. Por decreto ejecutivo[56] prohibió la entrada al país de todas las cintas cinematográficas de las compañías que hicieran filmes "estigmatizando a México, incluso cuando tales filmes denigrantes estén destinados a otros países".[57] Estableció:

> *…en vista del incremento que había adquirido entre las compañías productoras de películas extranjeras, la tendencia a mostrar a México y a los mexicanos bajo un aspecto desfavorable, [que] en lo sucesivo todas las películas manufacturadas o manejadas por compañías que hubiesen proporcionado en cualquier parte del mundo una película desfavorable para México, tendrán prohibida la entrada a este país.*[58]

La medida, además de bloquear la entrada de las películas, sancionaba a las compañías productoras de los filmes, las cuales en lo adelante tenían vedada su entrada al país.[59] La

[56] Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 7 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[57] Oficio del cónsul general en San Francisco, J. Garza Zertuche, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 3 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[58] Traducción de carta enviada por R.M. White, Circuito Olimpia, S.A., a George T. Summerlin, Embajada Americana en México, referente a Decreto Presidencial de Álvaro Obregón en 1922, 10 de enero de 1924, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[59] Acuerdo de la Presidencia de la República dirigido a la Secretaría de Relaciones Exteriores, Palacio Nacional, 20 de mayo de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

suspensión se consideraba válida hasta que dichas compañías entregasen a la SRE los positivos de la película y retirasen de la circulación mundial "todas" las copias existentes.[60]

La SRE se había ido erigiendo en un organismo clave dentro de la política de censura cinematográfica de México desde hacía varios años y se convirtió en el indiscutible eje central de la misma durante el mandato de Obregón. La institución, contando con la activa participación de sus cónsules en EUA y el resto del mundo, se mantuvo al frente del sistema de monitoreo internacional encargado de identificar películas potencialmente denigrantes en todo el orbe; y en adición, quedó a cargo de revisar los filmes denunciados y decidir su destino. Para ganar en efectividad y lograr alcance nacional, el presidente autorizó a la SRE para coordinar con las secretarías de Hacienda y Gobernación los embargos a las casas productoras y sus cintas.[61] La SRE informaba a ambas los títulos y los nombres de las compañías cuya entrada al país quedaba terminantemente prohibida. Luego, Hacienda notificaba a los administradores de aduanas que "en cumplimiento del acuerdo relativo del C. Presidente de la República, se sirva dar las órdenes necesarias para que se impida la introducción y exhibición en el país, de los productos de la referida casa [productora]" [62]; y

[60] Oficio del oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Sección de Información y Propaganda, para el cónsul general de México en San Francisco, California, 15 de mayo de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[61] Circular núm. 6 de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Sección de Información y Propaganda, 15 de junio de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[62] "Sesión del Ayuntamiento Constitucional de Batopilas, Chihuahua, 1ro de septiembre de 1922" [donde tras recibir noticias de la Sección 1ª de Gobernación, No. 2971, con nota adjunta del Consulado General de México en Nueva York, se afirma que en esa municipalidad no introducirán o exhibirán películas que denigren a México], *Periódico Oficial del Estado de Chihuahua*, 7 de octubre, 1922, 8; "Telegrama" [al C. Administrador de la Aduana informando de la Circular No. 261, referente al oficio 8435 de la Secretaría de Gobernación], *Boletín de la Secretaría de Hacienda,* 16 de noviembre, 1922, 65; "Circulares del Gobierno del Estado de Yucatán relativas a la prohibición de la entrada al país de películas denigrantes para México" [citando la Circular número C.2.03.65 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 2089 de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y la Circular número C.2.03.64 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 2036 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado Libre y Soberano de Yucatán*, 2 de diciembre, 1922, 1; "Circular No. 285" [en relación a la Circular número C.2.03.79 de la Secretaría de Gobernación referente al oficio número 855 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Boletín de la Secretaría de Hacienda,* 2 de diciembre, 1922, 41; "Circular No. 286" [referente al oficio número 909 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Boletín de*

Gobernación avisaba a los gobernadores de los Estados o Territorios, e inspectores de inmigración, para que actuasen según el procedimiento establecido por los acuerdos de censura ratificados.[63]

En el Distrito Norte de la Baja California, por ejemplo, se publicaba en mayo de ese año en el *Periódico Oficial* un acuerdo del Poder Ejecutivo Federal con la orden de que si el filme *Her Husband's Trademark* (1922),[64] distribuido por Paramount Pictures Co., donde se denigraba el país, no se retiraba "inmediatamente de la circulación mundial" se prohibiera la entrada al territorio nacional de todas las películas producidas por esa compañía.[65] Entre 1922 y 1923, el número de filmes estadounidenses censurados o cuya censura se valoró en México alcanzó niveles sin precedente durante las primeras cuatro décadas del siglo. (Ver Anexo 3.) Esto constituye una evidencia de la prioridad que dio el gobierno de Álvaro Obregón a este asunto, como parte de la campaña nacionalista que empezaran los gobiernos revolucionarios mexicanos en el camino a la institucionalización y al reconocimiento internacional de los logros del proceso político iniciado más de una década atrás.

---

la Secretaría de Hacienda, 4 de diciembre, 1922, 43; "Circulares del Gobierno del Estado de Yucatán relativas a Películas Denigrantes para México" [citando la Circular número C.2.03.78 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 854 de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y la Circular número C.2.03.79 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 855 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado Libre y Soberano de Yucatán*, 15 de diciembre, 1922, 1; "Circular núm. 191" [que divulga la circular número 2.015.-309.-722. 1.-1. del Departamento de Relaciones Interiores y Gobernación], *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Tlaxcala*, 4 de noviembre, 1925, 6.

[63] Oficio del Director General de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para el secretario de Relaciones Exteriores, 3 de junio de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del subsecretario de la Secretaría de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores, 3 de junio de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 7 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[64] *Her Husband's Trademark*, dirigido por Sam Wood, Famous Players-Lasky Corporation. USA: Paramount Pictures, 1922.

[65] "Acuerdo. Poder Ejecutivo Federal, México – Secretaría de Gobernación. -Exp. No. C. 2. 03. 19. – Circular num. 19," *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California*, núm. 18, 10 de mayo, 1922, 2.

The Film Daily lanzó su edición del 31 de mayo con un editorial en primera plana que rezaba "Trouble in Mexico", y aseguró: "La situación en México con relación a los filmes estadounidenses se está poniendo grave. Como resultado de una regulación emitida por el Departamento de la Oficina de Correos de México, la importación de filmes estadounidenses está viéndose seriamente afectada." La nota agregaba que Paramount había sido prohibida y que lo serían muy pronto First National y Universal. Sin embargo, afirmaban no saber las razones para ello; y se atrevían a especular que era a causa de las maniobras de intereses alemanes, franceses e italianos que buscaban deseosos ganar para sí el mercado cinematográfico mexicano.[66]

Las compañías cinematográficas estadounidenses sintieron la presión del gobierno y se vieron dirigidas a entrar en negociaciones más directas con la SRE. Llevaron a cabo esta tarea a través de la MPPDA, que tendría entre sus misiones limar asperezas con el gobierno mexicano en un contexto de tensiones crecientes.

Surgimiento de la MPPDA, censura en Estados Unidos y negociación con México

La MPPDA y el gobierno mexicano, a través de la SRE, serían los principales agentes negociadores de las representaciones de México en el cine estadounidense. Primero utilizaron al Departamento de Estado como un intermediario, pero a largo plazo, esta entidad fue capaz de imponer su agenda a los estudios y al MPPDA según los intereses del gobierno estadounidense.

[66] "Trouble in Mexico," *The Film Daily*, 31 de mayo, 1922, 1.

La MPPDA[67] fue fundada con fines comerciales.[68] Una de sus principales razones de ser fue –bajo la promesa de erigirse como órgano de "autocensura" de la industria fílmica– evitar el auge de las Juntas de Censura estatales que proliferaban a lo largo de EUA, y con ello, restringir la intervención del gobierno en la regulación de la industria.[69]

La revista *Cine Mundial* señalaba que EUA era la cuna de la censura cinematográfica. El cuerpo, los gestos amorosos, el consumo de alcohol, el uso de armas, y el derramamiento de sangre, siempre se consideraron sujetos a la censura. Reconocía, sin embargo, que había importantes variaciones en cuanto al nivel de escrutinio entre los estados.[70]

En ese marco, los principales estudios de Hollywood, que habían tratado siempre de evitar la intrusión del Estado, eligieron a Will H. Hays, –un hombre protestante con una carrera política en el Partido Republicano– para presidir la MPPDA y defender sus intereses. Redefinir la imagen pública de la industria, regular las prácticas comerciales y las relaciones entre distribuidores y expositores; así como velar por la definición de un cuerpo legal –estatal o nacional– que no afectara el desenvolvimiento de la industria, fueron los principales objetivos de la organización. Charles C. Pettijohn, asesor jurídico de la asociación, se encargó de crear alianzas políticas para evitar, en la medida de lo posible, la aprobación de leyes contra la industria, y lograr el apoyo del gobierno federal en sus

[67] Después de 1945 el nombre de la organización cambió a MPAA. ["History of the MPAA," MPAA, consultado 29 de febrero, 2018, https://www.mpaa.org/our-story/]
[68] "Early Trade Associations. Before 1922. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/
[69] "Early Trade Associations. Before 1922. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/
[70] Francisco José Ariza, "Las tijeras son arma terrible en manos del censor," *Cine Mundial*, mayo, 1920, 468-469.

proyectos de expansión comercial sobre mercados extranjeros.[71] De esa manera se comenzaron a forjar los vínculos entre la MPPDA y el Departamento de Estado.

La MPPDA evitó que se propagaran los comités de censura estatales, sin embargo, no logró que el cine sonoro quedara amparado ante la Corte Suprema por la Primera Enmienda –garante de la libertad de expresión–. Debido a eso, los mecanismos de censura sobre las producciones cinematográficas quedaron legitimados.[72]

La recién creada organización, decidida a asegurar la taquilla a los estudios y a reorganizar las prácticas industriales, no tardó en atender la situación existente con México. Las representaciones negativas de los mexicanos atentaban contra los intereses económicos de los productores cinematográficos estadounidenses y contra las buenas relaciones entre ambos países, de modo que la MPDDA pronto tomó cartas en el asunto. En una resolución de 1922 condenó la práctica "ocasional e irreflexiva" de representar a los mexicanos de maneras ofensivas y resolvió hacer lo que estuviese en sus manos para evitar la producción de filmes con ese tipo de contenido; los cuales, al entender de la organización "[interferían con] el fortalecimiento de relaciones cordiales, comerciales y de otro tipo, entre los ciudadanos de los Estados Unidos y México."[73]

La resolución, sin embargo, no fue suficiente para disuadir a los estudios de ser más considerados con sus –no tan "ocasionales"– representaciones negativas. México, se mantuvo consecuente con su política y respondió al desaire con acciones concretas:

---

[71] "Will Hays and the MPPDA in the 1920s. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/will-hays-and-the-1920s/

[72] "Will Hays and the MPPDA in the 1920s. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/will-hays-and-the-1920s/

[73] MPPDA Resolution Concerning Portrayal of Mexicans, 25 de julio de 1922, Record #204, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 20 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/204

embargos. La coordinación entre las distintas agencias gubernamentales mexicanas para presionar a las productoras estadounidenses se mantuvo operativa con bastante éxito.

El general Obregón recibió en octubre la visita de Bernon T. Woodle, un agente de la MPPDA que en virtud de su cargo representaba al "noventa por ciento de las empresas de cine existentes en los Estados Unidos". Este hombre le pidió que fuese derogada la prohibición que bloqueaba la importación de algunos filmes por las aduanas del país, y le prometió que "por ningún motivo se volvería a denigrar a México, en ninguna forma." Obregón, firme en su postura, le garantizó que permitiría "el libre paso al país de tales cintas" sólo cuando se sacaran de la circulación mundial las películas ofensivas contra las que se habían tomado ya las disposiciones.[74] A pesar de estas posturas oficiales, en algunos medios de prensa se levantaron voces exigiendo que se recrudeciera la actitud frente a los estudios, pues estimaban que en la misma medida que se prohibían algunas compañías, se dejaba a otras salirse con la suya.[75]

Obregón llegó a un acuerdo con la MPPDA por mediación del señor Woodle[76] que estableció que "cualquier alusión a México podía ser apropiadamente objetada"[77] por las autoridades del país. México exigió que el acuerdo fuera válido incluso para los filmes producidos antes de la firma del convenio, lo cual generó ciertas complicaciones.[78] Mas la

[74] "Si las empresas de cine americanas retiran las cintas denigrantes para México, el Gobierno derogará la prohibición existente," *El Informador*, 18 de octubre, 1922, 1.
[75] "Las películas denigrantes," *El Informador*, 18 de noviembre, 1922, 3.
[76] Oficio para el encargado de negocios de México, Embajada de México, Washington D.C., del oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 4 de enero de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[77] Carta de Bernon T. Woodle, representante de la MPPDA, a Genaro Estrada, oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, 6 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[78] Carta de B. Woodle, representante de la MPPDA, a Manuel C. Téllez, Embajada de México, Washington D.C., 22 de enero de 1923, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México para Manuel C. Téllez, encargado de negocios ad-interinum de México en Washington D.C., 10 de febrero de 1923, Expediente 19-10-8 (I); Traducción de cablegrama núm. 32 de Manuel C. Téllez para la secretaría de Relaciones Exteriores, 19 de febrero de 1923, Expediente 19-10-8 (I); y Oficio a Manuel C. Téllez, encargado de negocios ad-interinum de México en Washington D.C., del subsecretario de

MPPDA se mantuvo abierta al diálogo y aseguró al gobierno mexicano que los productores tenían la voluntad de hacer los cambios necesarios en sus películas para garantizar la exhibición de sus filmes en suelo mexicano.[79] Woodle prometió al Presidente Obregón:

> *Voy a tomarme la libertad de informar a usted personalmente, de cuando en cuando, del éxito que vamos teniendo al eliminar de los mercados las películas inconvenientes, no solamente de los Estados Unidos, sino del mundo… para que usted esté seguro de que la Asociación está habiendo todo esfuerzo por cumplir en todo con el convenio que firmamos.*[80]

El acuerdo entre México y la MPPDA en contra de la proliferación de películas denigrantes fue violado en algunas ocasiones por compañías miembros del sindicato,[81] y en el mismo momento que Obregón y Woodle se hacían promesas, se prohibía la circulación en México de varios filmes de productores independientes o sindicados a la MPPDA;[82] no obstante,

---

Relaciones Exteriores, 21 de febrero de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[79] Informe de la Embajada de México en los Estados Unidos de América, firmado por Manuel Téllez, y enviado al secretario de Relaciones Exteriores de México, con copia de memorándum entregado por representante de la MPPDA en Washington D.C., 21 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[80] Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[81] Expediente 19-10-8 (V) "Películas cinematográficas denigrantes para México exhibidas en el extranjero. Informes sobre las mismas de nuestros representantes en el exterior y protestas de México (quinta parte)"; y Oficio del cónsul mexicano en Hong Kong para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 25 de junio de 1923, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[82] "Circulares del Gobierno del Estado de Yucatán relativas a Películas Denigrantes para México" [citando la Circular número C.2.03.78 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 854 de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y la Circular número C.2.03.79 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 855 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado Libre y Soberano de Yucatán*, 15 de diciembre, 1922, 1; "Circular No. 286" [referente al oficio número 909 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Boletín de la Secretaría de Hacienda,* 4 de diciembre, 1922, 43; "Circular No. 285" [en relación a la Circular número C.2.03.79 de la Secretaría de Gobernación referente al oficio número 855 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Boletín de la Secretaría de Hacienda,* 2 de diciembre, 1922, 41; "Circulares del Gobierno del Estado de Yucatán relativas a la prohibición de la entrada al país de películas denigrantes para México" [citando la Circular número C.2.03.65 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 2089 de la

esta negociación tuvo el mérito de crear un canal definido de comunicación entre la MPPDA y el gobierno, así como un convenio escrito con términos específicos acordados por ambas partes, que permitió al gobierno mexicano dar legitimidad a sus reclamos y encausarlos con más efectividad.[83] Manuel Téllez, encargado de negocios de México en Washington, fue el funcionario que trató más de cerca con la organización de productores.[84]

El diálogo entre el gobierno de México y la MPPDA fue muchas veces tenso, pero dio a los funcionarios mexicanos un acceso más directo a los estudios. Cuando en 1923 The Universal Film Corporation fue a estrenar la serie *The Oregon Trail*, la MPPDA escribió a Alberto Pani, secretario de Relaciones Exteriores de México, extendiéndole una invitación para que el cónsul mexicano en Los Ángeles agendara con el productor Irving Thalberg, gerente general de Universal City, una revisión personal del filme en la cual el diplomático

Secretaría de Relaciones Exteriores, y la Circular número C.2.03.64 del Depatamento de Relaciones y Gobernación, referente al oficio número 2036 de la Secretaría de Relaciones Exteriores], *Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado Libre y Soberano de Yucatán*, 2 de diciembre, 1922, 1; "Telegrama" [al C. Administrador de la Aduana informando de la Circular No. 261, referente al oficio 8435 de la Secretaría de Gobernación], *Boletín de la Secretaría de Hacienda,* 16 de noviembre, 1922, 65; "Sesión del Ayuntamiento Constitucional de Batopilas, Chihuahua, 1ro de septiembre de 1922" [donde tras recibir noticias de la Sección 1ª de Gobernación, No. 2971, con nota adjunta del Consulado General de México en Nueva York, se afirma que en esa municipalidad no introducirán o exhibirán películas que denigren a México], *Periódico Oficial del Estado de Chihuahua*, 7 de octubre, 1922, 8.

[83] Carta de B. Woodle, representante de la MPPDA, a Manuel C. Téllez, Embajada de México, Washington D.C., 22 de enero de 1923, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México para Manuel C. Téllez, encargado de negocios ad-interinum de México en Washington D.C., 10 de febrero de 1923, Expediente 19-10-8 (I); Traducción de cablegrama núm. 32 de Manuel C. Téllez para la secretaría de Relaciones Exteriores, 19 de febrero de 1923, Expediente 19-10-8 (I); y Oficio a Manuel C. Téllez, encargado de negocios ad-interinum de México en Washington D.C., del subsecretario de Relaciones Exteriores, 21 de febrero de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[84] Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de junio de 1923, Expediente 19-10-8 (IV); Oficio del secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., para el encargado de negocios de México en Washington, 16 de junio de 1923, Expediente 19-10-8 (IV); Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 25 de julio de 1923, Expediente 19-10-8 (IV); Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 9 de agosto de 1924, Expediente 19-10-8 (V); y Carta de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para F. L. Herron, MPPDA, 9 de agosto de 1924, Expediente 19-10-8 (V), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

pudiese señalar elementos objetables en la trama. Esta invitación fue fruto de la nueva relación entre el gobierno y la MPPDA, pero una advertencia que como parte de la misma hiciera el representante de la MPPDA a Pani, demuestra que México tendría que pelear a cada paso del camino. En la serie se representaría la Batalla del Álamo, y a sabiendas de que el tema sería problemático, Woodle fijó a Pani un límite a sus objeciones diciéndole: "Claro, la Historia, fielmente reproducida, no es susceptible a cambios de nuestra parte…"[85] Esta apelación a la objetividad histórica abría por sí misma puertas infinitas a la ambigüedad, y fue sólo uno de los muchos desencantos que experimentaría México. Un mes después, tras el estreno de *Fool's Paradise* de Paramount, la SRE lamentó que el filme presentara "los tipos y costumbres mexicanas de una manera injuriosa, distando mucho de la promesa hecha por la Asociación de productores y Distribuidores de Películas Cinematográficas de América, Inc., de no producir películas que de alguna manera ridiculicen los usos, costumbres, y cosas de México."[86]

En mayo, Filiberto Valero, cónsul de México en Glasgow, acusaba a los filmes estadounidenses de ser "la causa principal a no dudarlo, de la mala opinión y muy escasa cultura que se nos concede [a los mexicanos]"; y a los productores, de persistir "en su inicua labor de propaganda en contra de México".[87] A la par, alababa el trabajo que como parte de la campaña por "la reconstrucción del país, que tan escasa y obscuramente es conocido en el extranjero", se llevaba a cabo para, a través de la propaganda positiva, dar a conocer

[85] Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, secretario de Relaciones Exteriores de México, 5 de enero de 1923, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[86] Oficio del Servicio Consular Mexicano para el encargado de negocios ad-interinum, Embajada de México, Washington D.C., 26 de febrero de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[87] Informe mensual que rinde Filiberto Valero, cónsul de México en Glasgow, Inglaterra, a la Secretaría de relaciones Exteriores, México D.F., 30 de mayo de 1923, Expediente 35-30-28, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

las oportunidades y recursos que tenía México para ofrecer al mundo y lograr poner el nombre del país "a la altura de las cultas Naciones del Universo".[88]

En todo el mundo los cónsules mexicanos se mantenían al tanto de la exhibición de filmes objetables y tomaron iniciativas para que fuesen retirados de las carteleras o modificados. El cónsul mexicano en Milwaukee, Wisconsin, escribió directamente al actor Harold Lloyd pidiéndole colaborara en eliminar de su filme *Why Worry?* "la caracterización del mexicano como persona indolente, y de que el país está en la ruina debido a las revoluciones y los bandidos."[89]

Aquellos cineastas que se negaron a conciliar su visión de México con los estándares del gobierno nacionalista, debieron enfrentar el bloqueo de sus compañías, películas, directores y actores protagónicos.[90] Por ello, luego de tener dificultades con la censura, United Artists –que no pertenecía entonces a la MPPDA–, firmó por su cuenta un acuerdo con el gobierno mexicano comprometiéndose a evitar caracterizaciones denigrantes del país o sus nacionales.[91]

---

[88] Informe mensual que rinde Filiberto Valero, cónsul de México en Glasgow, Inglaterra, a la Secretaría de relaciones Exteriores, México D.F., 30 de mayo de 1923, Expediente 35-30-28, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[89] Copia pedida por John C. Ragland, de carta enviada a Harold Lloyd, Hal Roach Co., Los Ángeles, California, escrita por E. Kirby Hade, cónsul mexicano en Milwaukee, Wisconsin, 9 de octubre de 1923, Expediente 35-30-26; Copia pedida por John C. Ragland, de carta enviada a E. Kirby Hade, cónsul mexicano en Milwaukee, Wisconsin, escrita por Harold Lloyd, 19 de octubre de 1923, Expediente 35-30-26; y Copia pedida por John C. Ragland, de carta enviada a Harold Lloyd, Hal Roach Co., Los Ángeles, California, escrita por E. Kirby Hade, cónsul mexicano en Milwaukee, Wisconsin, 24 de octubre de 1923, Expediente 35-30-26, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[90] Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores de México, referente a carta enviada por el gerente general de Universal Film Manufacturing Co. a la Secretaría de Gobernación, 21 de marzo de 1923, Expediente 19-10-8 (I); y Carta del gerente general de Universal Pictures Corporation a Alberto J. Pani, secretario de Relaciones Exteriores de México, 28 de junio de 1923, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[91] John Page, "Mary Pickford, Dauglas Fairbanks y Charlie Chaplin visitan la embajada mexicana en Washington," *El Mundo*, mayo, 1923, 6; en Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

La actividad consular en todo el mundo para la detección y bloqueo de películas denigrantes fue incansable durante estos años, y sentó el modelo a seguir en lo adelante por la SRE en su enfrentamiento contra las compañías estadounidenses. Si cualquier filme ofensivo para México era proyectado en países latinoamericanos como Cuba,[92] Guatemala,[93] Salvador,[94]

[92] Nota núm. 124 del Ministro Plenipotenciario de México en La Habana, Cuba, para Salvador Diego Fernández, oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México D.F., 30 de julio de 1919, Sección 16, Caja 28, Expediente 16 "Películas denigrantes para México exhibidas en Cuba"; Carta de Julio R. Villegas, Agregado al Consulado de México, New Orleans, para Ignacio Bonillas, Embajador de los Estados Unidos Mexicanos, Washington D.C., 16 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[93] Oficio de Manuel Y. De Negri, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en San Salvador, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., relativa a carta de Esteban Ulloa, representante de United Artists Corporation, 26 de mayo de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7; Oficio de Salvador Martínez Mercado, Embajada de los Estados Unidos en Guatemala, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de junio de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7; Informe confidencial del Departamento Diplomático, México D.F. para el encargado de negocios de México en Guatemala, 3 de septiembre de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7; y Oficio de Manuel Y. De Negri, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en San Salvador, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 25 de agosto de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[94] Oficio de la legación de México en San Salvador, para el subsecretario de Relaciones Exteriores encargado del despacho, México D.F., 8 de febrero de 1924, Expediente 19-10-8 (III); Oficio de Manuel Y. De Negri, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en San Salvador, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., relativa a carta de Esteban Ulloa, representante de United Artists Corporation, 26 de mayo de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7; Oficio de Salvador Martínez Mercado, Embajada de los Estados Unidos en Guatemala, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de junio de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7; Informe confidencial del Departamento Diplomático, México D.F. para el encargado de negocios de México en Guatemala, 3 de septiembre de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7; y Oficio de Manuel Y. De Negri, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en San Salvador, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 25 de agosto de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Panamá,[95] Brasil,[96] Paraguay,[97] o Uruguay;[98] los cónsules lo informaban, intervenían y negociaban con las autoridades locales, u oficiales gubernamentales de alto nivel, la cancelación de la exhibición. Lo mismo ocurría desde ciudades tan cercanas como El Paso,[99] hasta algunas tan distantes como Tokio.[100] En conocidas urbes europeas como

[95] Oficio del ministro de la legación de México en Panamá, para el subsecretario de Relaciones Exteriores encargado del despacho, México D.F., 31 de diciembre de 1923, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[96] Sección 16, Caja 27, Expediente 88 "Películas ofensivas para México exhibidas por empresas angloamericanas en la República del Brasil (1919)", 16 fojas; Operador, "Chronica. Ainda sobre a censura," *Cinema para Todos*, 22 de julio de 1922, 1; en Expediente 19-10-8 (II); Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, Mexico D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8; e Informe de la Embajada de los Estados Unidos Mexicanos en el Brasil, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, Río de Janeiro, 29 de marzo de 1923, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[97] Oficio núm. 60 de Alfonso Acosta, encargado de negocios de la legación de México en Asunción, Paraguay, para el secretario de Relaciones Exteriores, 19 de diciembre de 1924, Expediente 19-10-8 (VI), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[98] Informe Núm. 148 de la Legación de los Estados Unidos Mexicanos en Montevideo, firmado por el ministro de México, 31 de agosto de 1922, Expediente 19-10-8 (II); Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 27 de octubre de 1922, Expediente 19-10-8 (II); y Oficio para el encargado de negocios de México, Embajada de México, Washington D.C., del subsecretario E. del D., oficial mayor, 17 de octubre de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[99] Oficio de E.D. Ruíz, cónsul general de México en El Paso, Texas, para el secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores, México D.F., 3 de diciembre de 1923, Expediente 35-30-22; y Carta de Joel Friedkin, empresario de una compañía dramática en El Paso, a E.D. Ruíz, cónsul general de México en El Paso [sin fecha], Expediente 35-30-22, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[100] Carta de un representante de Famous Lasky Paramount Films Ltd. a Luis Rubalcava, miembro de la legación diplomática de México en Tokyo, Japón, 27 de julio de 1923, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Copenhague,[101] Estocolmo,[102] Glasgow,[103] Berlín,[104] La Haya,[105] Bruselas,[106] París,[107] Ginebra,[108] Milán[109] y Lisboa,[110] los cónsules mexicanos se hicieron sentir alegando que si las autoridades locales permitían las proyecciones de tales filmes, atentaban contra las buenas relaciones de su país con México; y aunque no siempre tuvieron éxito, muchas veces lograron que las películas se cancelaran. Esto significaba para los productores estadounidenses una amenaza a sus ingresos que no podían eludir.

Las gestiones en América Latina fueron las que rindieron mejores frutos, en tanto apelaban a un interés común; ya que muchos de los estereotipos negativos sobre los mexicanos se

[101] Oficio de Lázaro Basch, cónsul de México en Copenhague, para el secretario de Relaciones Exteriores, 28 de junio de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[102] Oficio del ministro de México en Estocolmo, para el secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores, México D.F., 15 de enero de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[103] Informe mensual que rinde Filiberto Valero, cónsul de México en Glasgow, Inglaterra, a la Secretaría de relaciones Exteriores, México D.F., 30 de mayo de 1923, Expediente 35-30-28, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[104] Oficio del cónsul general de México en Berlín para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 24 de octubre de 1922, Expediente 19-10-8 (II); y Oficio del cónsul general de México en Berlín para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 18 de octubre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[105] "Es retirada una película denigrante para México," El Informador, 31 de octubre, 1936, 1; y Oficio de Eduardo Luquín, encargado de negocios de México en La Haya, Países Bajos, para el cónsul de México en Rotterdam, Holanda, 14 de enero de 1939, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[106] Oficio de Jaime Torres Bodet, encargado de negocios de México en Bruselas, Bélgica, para el secretario de Relaciones Exteriores, 1ro de agosto de 1938, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[107] Oficio del encargado de negocios ad-interim de la legación de México en Francia, a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 21 de diciembre de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[108] Oficio del cónsul general de México en París para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., referente a oficio del cónsul de México en Ginebra, Suiza, 21 de julio de 1924, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[109] Oficio enviado al secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., por el cónsul de México en Milán, con transcripción de nota enviada por este mismo cónsul a Eduardo Hay, ministro de México en Roma, 7 de mayo de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[110] Oficio del subsecretario de Relaciones Exteriores para el encargado de negocios de México en España, 23 de agosto de 1924, Expediente 19-10-8 (V), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

aplicaban en el cine estadounidense a todos los habitantes del continente. La postura de México en defensa de su imagen despertó solidaridad en el área, y paulatinamente, la SRE pudo usar eso a su favor y coordinar a nivel regional un frente común contra Hollywood.

La SRE fue capaz de lograr compromisos de "acción conjunta"[111] con varias naciones del continente, para que se prohibiera "la exhibición de cintas cinematográficas en las que en alguna forma se denigre a los países amigos de la América Latina."[112] Como parte del acuerdo, el gobierno mexicano podía esperar que se retirasen de los países latinoamericanos los filmes ofensivos para México, y extendía a esos países la misma cortesía, al prohibir la exhibición en México de cualquier filme que lesionara la imagen de alguno de ellos.[113]

La perspectiva de que un filme censurado en México, pudiese ser prohibido en toda América Latina, preocupó a los estudios;[114] y sirvió como estímulo para que la MPPDA fijara en su agenda la necesidad de fortalecer su compromiso con México. Kerry Segrave, en su obra

[111] Carta de Narciso Garay, Ministro de Relaciones Exteriores de Panamá, al General Juan G. Cabral, E.E. y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos de México, 28 de diciembre de 1923, Expediente 19-10-8 (III); Oficio del ministro de la Legación de México en Bogotá, Colombia, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 2 de febrero de 1924, Expediente 19-10-8 (III); Oficio del segundo secretario encargado de los negocios corrientes, Legación de México en Honduras, al subsecretario de Relaciones Exteriores encargado del despacho, México D.F., 25 de febrero de 1924, Expediente 19-10-8 (III); Oficio de representante de la legación de México en Buenos Aires para el secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores, México D.F., 24 de junio de 1924, Expediente 19-10-8 (III); y Copia de circular del Ministerio de Gobernación y Justicia de Honduras, referente a Oficio del secretario de Estado en el Despacho de Relaciones Exteriores, Tegucigalpa, 8 de julio de 1924, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[112] Oficio del ministro de la legación de México en Lima, Perú, para el encargado del despacho de Relaciones Exteriores de México, 23 de enero de 1924, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[113] Nota núm. 61 de Victor F. Goytia, encargado de negocios ad-interim de Panamá en México, para Aaron Sáenz, secretario de Relaciones Exteriores, 25 de julio de 1925, Expediente 19-10-8 (VI); y Carta del secretario de Relaciones Exteriores de México al encargado de negocios ad-interim de Panamá en México, Victor F. Goytia, 28 de julio de 1925, Expediente 19-10-8 (VI), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[114] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.

American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present, plantea que durante los veinte las productoras estadounidenses deseaban retirarse de México a causa de la predisposición existente en el país a prohibir filmes, directores o compañías estadounidenses cuyas producciones se consideraran objetables; pero, sobre todo, porque las ganancias provenientes del mercado mexicano se consideraban "comparativamente insignificantes". No obstante, se abstuvieron de tal proceder por temor a que las alianzas del gobierno mexicano con otros países condujeran a una prohibición coordinada de todos los filmes estadounidenses en Latinoamérica, lo cual se traduciría en daños económicos más considerables.[115]

En esa tesitura, una de las primeras resoluciones del recién creado Departamento de Relaciones Exteriores de la MPPDA se enfocó en hacer todo lo posible por evitar mostrar a los mexicanos de manera negativa. Como estrategia para evitar la censura y seguir usando escenarios latinoamericanos en sus filmes, los productores de Hollywood decidieron situar sus tramas en espacios ficticios o cambiar con sutileza el nombre de los lugares representados para disimular su identidad.[116] Como veremos más adelante, eso les sirvió de poco.

La actitud combativa de México alcanzó niveles preocupantes para las productoras estadounidenses en 1924, cuando el gobierno aceptó la petición de la cancillería alemana de prohibir la exhibición en el país de un filme francés que ofendía a los germanos;[117]

---

[115] Kerry Segrave, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present* (Carolina del Norte: McFarland, 1997), 56.

[116] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.

[117] Oficio del secretario General del Ayuntamiento Constitucional de México, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 22 de octubre de 1924, Expediente 19-10-8 (V); y Memorándum del jefe del Departamento de Diversiones del Ayuntamiento Constitucional de México, para el secretario de Relaciones Exteriores, con copias de carta recibida por la entidad enviada por el encargado de negocios de Alemania en México y del informe rendido por supervisor de dicha institución relativo a la película Koenigsmark, 17 de

situación que se repetiría con filmes rusos y estadounidenses.[118] O sea, ya no se trataba exclusivamente de proteger las representaciones relativas a mexicanos o latinoamericanos.

Mientras tanto, los estudios libraban en Estados Unidos su propia lucha con la censura. En 1927, la MPPDA publicó un código para regular la producción cinematográfica. El "Don'ts and Be Carefuls" ("Qué no hacer y con qué ser cuidadoso") –como se conocía familiarmente este código– fue compilado por un comité presidido por el productor Irving Thalberg. El código sintetizó las restricciones aplicadas por los censores estatales y extranjeros para los filmes. El coronel Jason Joy, director del Comité de Relaciones del Estudio de la institución, quedó a cargo de su gestión. Sin embargo, la aplicación del código era poco rigurosa en general. [119]

En marzo, Frederick L. Herron, tesorero y jefe del Departamento de Relaciones Exteriores de la MPPDA, daba a conocer a la asociación que los problemas con México continuaban y que, como resultado, varias compañías del sindicato habían sido suspendidas del país por su implicación en la producción o distribución de filmes ofensivos.[120] La Oficina de Correos en Washington también dio la noticia de que la entrada a México de un grupo de filmes producidos y distribuidos por compañías estadounidenses había sido prohibida.[121]

---

octubre de 1924, Expediente 19-10-8 (V), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[118] México respondió a los reclamos de Alemania ydesde la década del veinte hasta finales del treinta. En 1937 se prohibió en el país la exhibición de *Lancer Spy* (1937) de Fox, a petición de diplomáticos alemanes; pero un par de años después, e iniciada la guerra en Europa, no fue bloqueda la exhibición del gran filme de Charles Chaplin *The Great Dictator* (1940), a pesar de las solicitudes de los germanos. ["Película denigrante para los alemanes," *El Informador*, 3 de febrero, 1925, 6; y Serie III, Legajo 222, Expediente I, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.]

[119] "Will Hays and the MPPDA in the 1920s. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/will-hays-and-the-1920s/

[120] Reporte extraído de carta de F. L. Herron's, 14 de marzo de 1927, Mexico, Censorship requirements (1923-1927, undated), Page 510, File 7, Box 1, Motion Picture Association of America censorship reports 1909-1929, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[121] "Mexico Bars Pictures," *Exhibitors Herald*, 10 de septiembre, 1927, 8.

El 15 de junio de 1927, *Variety* publicó en primera plana que México prohibiría a los cineastas que mostraran a los mexicanos como villanos, aunque fuera sólo uno. La nota recordaba que, aunque el filme no se mostrara cerca de México, si un embajador mexicano u otro funcionario enviaba un reporte al gobierno en relación a alguna película sancionable, la compañía productora del filme sería prohibida en México y ningún otro filme hecho posteriormente por el mismo director sería permitido en México en el futuro, sin importar la compañía que lo produjera.[122]

Ese año, todas las cintas de United Artist fueron prohibidas en México.[123] Un filme titulado *The Dove* (1927)[124] tuvo que ver con la medida. Joseph M. Schenck, a la cabeza de United Artist, produjo la película, que estaba protagonizada por su esposa, Norma Talmadge. El gobierno mexicano se opuso a la filmación de la obra desde un inicio. *The Dove* (1927) estaba basada en una obra teatral[125] de 1925 del dramaturgo Willard Mack que había tenido gran éxito en los escenarios estadounidenses. La obra de Mack estaba ubicada en la frontera México-EUA,[126] "bajo el Río Grande"; pero para evitar el conflicto con México, los productores inventaron un país falso en otro continente, llamado Costa Roja, para situar la trama del filme. Sin embargo, no escapó a la censura. En la revista *Cine Mundial* se comentó al respecto:

[122] "Mexico Barring Film Makers Showing Mexicans As Villains," *Variety*, núm. 9, 15 de junio, 1927, 1.
[123] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.
[124] *The Dove*, dirigido por Roland West, Norma Talmadge Film Corporation. USA: United Artists, 1927.
[125] La puesta en escena de la obra teatral *The Dove* en 1925, ya había despertado el descontento de los mexicanos; de modo que era de esperar que el filme causara el mismo efecto. [Oficio de José Benítez, Embajada de México en Estados Unidos, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, 2 de marzo de 1925, Expediente 19-10-8 (VI); y Carta del director de Mexico Publishing Co., Chicago, al secretario de Relaciones Exteriores de México,15 de febrero de 1926, Expediente 19-10-8 (VI), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.]
[126] "The Dove," *Motion Picture Herald*, 29 de abril, 1939, 40.

> *Se trasladó, pues, al Mediterráneo la copia fiel del pueblo de Tijuana (Baja California). Con lo cual se han cometido varios errores e injusticias, sin poner remedio a nada. En primer lugar, Costa Roja, que no "se sabría" cuál de las numerosas repúblicas americanas sería si se hallase en América, colocada en el Mediterráneo sólo puede ser España… En segundo lugar, se comete con ello una injusticia, porque en España no existen esas condiciones que se pintan en "La paloma" y que sí existen, en el pueblo fronterizo que las inspiró. Pero es indudable que United Artists tendrá más facilidades para entenderse con España que con Tijuana. Le bastará para ello que Douglas Fairbanks le ponga un cable al duque de Alba…*
>
> *Por fortuna para este país, el público norteamericano no sabe cuántos son los países europeos en que un cacique se puede llamar don José María etc., etc., mientras que sí sabe que "La Paloma" se desenvuelve en Méjico [sic], por mucho que se le quiera ocultar en la película.*[127]

Fue la opinión de varios medios que el intento por desvincular la producción de las referencias a México fue ridículo. Los personajes del filme eran los típicos que se podían encontrar en historias de la frontera: el estadounidense jugador, el "rudo caballero" mexicano que bien podría considerarse un bandido, y la bailarina que trabaja en un salón operado por un estadounidense. En adición, el paisaje era desértico; y aparecían hombres vestidos con fajines, pañuelos, y sombreros.[128]

El caso de *The Dove* (1927) dejó muy claro que no bastaría con cambiar el nombre de la locación en un filme para contentar a las autoridades mexicanas; pues México adoptó la

[127] *Cine Mundial*, abril, 1928, 370-371.
[128] Edwin Schallert, "You Can't Do That!," *Picture Play Magazine*, núm. 1, septiembre, 1928, 16-18.

estrategia de reclamar los referentes identitarios que considerara pertinentes. Frederick L. Herron informó a la MPPDA que, si el paisaje o el vestuario se identificaba como mexicano, no importaba que llamaran el lugar "Isle od Proviso" o "Tierra del Paraíso", sería “suficiente para marcar la película como mexicana a los ojos de sus nacionales.” Herron advertía que México seguía la práctica de enviar protestas de la Cancillería a su Departamento u otras instituciones gubernamentales en cuanto tenían noticias de la existencia de alguna escenografía cuestionable, y posteriormente notificar a los periódicos sobre su protesta para generar empatía mediante la publicidad. Esa maniobra irritaba de manera particular a los estudios. [129]

Ciudadanos mexicanos radicados en su país de nacimiento y sobre todo en EUA, sirvieron de apoyo al gobierno en sus reclamos, a través de sus denuncias y acciones de protesta. La autora Laura Isabel Serna, en su libro *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*, resalta que las reacciones de las audiencias, distribuidores y dueños de cines mexicanos –como receptores–, ante los filmes estadounidenses, pusieron en perspectiva las presupuestas relaciones de poder que implica el imperialismo cultural.[130]

Baja California no fue ajena a las manifestaciones de defensa de la imagen de la revolución mexicana ante las producciones estadounidenses. En julio de 1921, la proyección en el Teatro “Centenario” de Ensenada, de un filme “inconveniente en su argumento por denigrar al país”, provocó protestas en la municipalidad. J. H. Woollet, empresario de la Compañía de Funciones Cinematográficas responsable de la proyección, notificó al ayuntamiento que

[129] Reporte extraído de carta de F. L. Herron, 2 de abril de 1927, Mexico, Censorship requirements (1923-1927, undated), Page 511, File 7, Box 1, Motion Picture Association of America censorship reports 1909-1929, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[130] Laura Serna, *Making cinelandia: American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2014), 5.

había alertado a la compañía estadounidense que le proporcionaba las cintas, que no se podían repetir esos "enojosos casos". [131]

En opinión de Herron, México era el más sensible de todos los países con los que debían lidiar. Su recomendación era, que si no se podía cambiar la ubicación del filme a un escenario que no fuera mexicano, había que tener mucho cuidado con los temas que se trataban. Herron explicó:

> *No es solo el hecho de que debido a estas películas que México objeta a la compañía se le excluye inmediatamente de México por un año y las películas del director son prohibidas para siempre, sino que cada vez que México se mueve en esta dirección, los otros países latinoamericanos proceden de inmediato a hacer el mismo tipo de cosas. Nuestra empresa en América Latina ha crecido a proporciones tremendas y nuestras empresas no pueden permitirse ignorar estas cosas. Ya sea que la película se muestre en Riga, Ciudad del Cabo, Melbourne o Kalamazoo, no hace ninguna diferencia, la prohibición continúa independientemente de que la película nunca se haya exhibido en México.*[132]

El tema de los villanos inquietaba a los estudios tanto que se comenzaron a poner en los filmes villanos preferiblemente rusos, ya que los filmes estadounidenses no se distribuían allá.[133] El reporte de censura de la MPPDA para el caso de México recomendaba:

---

[131] *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California*, núm. 42, 31 de julio, 1921, 5.

[132] Reporte extraído de carta de F. L. Herron, 2 de abril de 1927, Mexico, Censorship requirements (1923-1927, undated), Page 511, File 7, Box 1, Motion Picture Association of America censorship reports 1909-1929, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[133] Tom Fraser, "Are foreign stars hated in their own countries?," *Movie Classic*, núm. 2, octubre, 1932, 21 y 78.

> *México es muy sensible sobre la cuestión de que sus ciudadanos sean villanos en las películas. La manera más segura en este sentido, desde el punto de vista de ese país, es no hacer películas con un trasfondo mexicano si es posible, y, si es absolutamente necesario colocar la historia allí, hay que asegurarse de que ninguno de los mexicanos se muestre de otro modo que no sea bajo su mejor luz. Si es necesario tener un villano, háganlo mejor un indio mexicano o un estadounidense. Pero es peligroso tratar cualquier tema que tenga que ver con ese país en particular.*[134]

Un artículo de *Picture Play Magazine* en 1928 insistía con cierto tono satírico:

> *... los mexicanos no pueden ser villanos, según la tradición aceptada de nuestra república vecina. Si son así representados, es un insulto a su gente, comparable al asesinato, el incendio premeditado y otros crímenes similares en este país. Los estadounidenses sí los mostraron como villanos hace un tiempo, pero más recientemente, se han dado pasos diplomáticos para evitarlo. Un mexicano debe ser agradable a toda costa. Si los villanos van a tener algún rol en un filme, deben ser de otro país. (...) Siempre es seguro hacer que los villanos sean estadounidenses.*[135]

La censura en México básicamente se posicionó contra las imágenes ofensivas del país o su historia, los mexicanos, otros países latinoamericanos y sus nacionales, y contra

[134] Mexico, Censorship requirements (1923-1927, undated), Page 509, File 7, Box 1, Motion Picture Association of America censorship reports 1909-1929, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[135] Edwin Schallert, "You Can't Do That!," *Picture Play Magazine*, núm. 1, septiembre, 1928, 16-18.

imágenes de naturaleza altamente inmoral.[136] Grandes compañías como Warner Brothers,[137] Universal Film,[138] Selznick Corporation,[139] Famous Players-Lasky Corporation,[140] Paramount,[141] Vitagraph,[142] United Artists Association,[143] Metro Pictures

[136] Mexico, Censorship requirements (1923-1927, undated), Page 512, File 7, Box 1, Motion Picture Association of America censorship reports 1909-1929, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[137] Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[138] Oficio del oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, para el cónsul general de México, Nueva York, 23 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[139] Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8; Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores de México, con copia de nota de Miguel Castillo enviada a la Secretaría de Gobernación sobre proyección en Chicago de filme denigrante, 14 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Circular núm. 4 de Manuel Téllez, encargado de negocios ad-interinum, Embajada de México, Washington D.C., 28 de febrero de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[140] Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[141] Oficio núm. 2869 del cónsul general de México en New Orleans para el Embajador de México Ignacio Bonillas, 24 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18; Oficio del cónsul general en San Francisco, J. Garza Zertuche, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 3 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del cónsul de México en Boston, Massachussets, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio de J. Garza Zartuche, cónsul general de México en San Francisco, California, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 6 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio de Guillermo S. Seguín, cónsul general de México en Nueva York, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 17 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del cónsul de México en Los Ángeles, California, a la Oficialía Mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México D.F., 20 de abril de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del cónsul de México en Mobile, Alabama, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 20 de mayo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Traducción de carta de Oscar A. Morgan, Departamento Extranjero de Famous Players-Lasky Corporation, Paramount Pictures y Aircraft Pictures, a Carlos R. Félix, Agente Financiero del Gobierno de México en Nueva York, 30 de agosto de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8; Oficio del Servicio Consular Mexicano para el encargado de negocios ad-interinum, Embajada de México, Washington D.C., 26 de febrero de 1923, Legajo 737, Expediente 8; e Informe mensual que rinde Filiberto Valero, cónsul de México en Glasgow, Inglaterra, a la Secretaría de relaciones Exteriores, México D.F., 30 de mayo de 1923, Expediente 35-30-28, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[142] Oficio para el encargado de negocios de México, Embajada de México, Washington D.C., del subsecretario E. del D., oficial mayor, 5 de octubre de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[143] Carta de representante de la Agencia Comercial de México en Nueva York a Genaro Estrada, oficial Mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México D.F., 16 de marzo de 1923, Expediente 19-10-8 (III); y

Corporation[144] y Goldwyn[145] –luego Metro-Goldwyn-Mayer[146]– la sufrieron en algún momento. Aunque es válido aclarar que la censura no estaba diseñada para ser definitiva. Los estudios tenían la oportunidad de editar sus filmes –eliminando los elementos ofensivos– y obtener una nueva revisión de la SRE para que se levantara el embargo contra ellos.

El anuario de la revista *Film Daily* incluía cada año un estudio de los principales mercados internacionales de la industria cinematográfica estadounidense. País por país, el texto precisaba las condiciones existentes en cuanto a censura, estado de la competencia, impuestos, número de cines, producción nacional, distribuidores o importadores, y otras cuestiones de interés para los productores. En relación a México, el anuario correspondiente a 1928 advertía sobre la práctica existente en el país de prohibir los filmes

Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 15 de abril de 1923, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[144] Oficio del cónsul de México en Boston, Massachussets, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio de Guillermo S. Seguín, cónsul general de México en Nueva York, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 12 de abril de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Acuerdo de la Presidencia de la República, dirigido a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 11 de mayo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del vicecónsul encargado en Galveston, Texas, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 19 de julio de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8; Carta de Arthur M. Loew, Departamento de Relaciones Exteriores, Metro Pictures Corporation, a Arthur Krock, MPPDA, New York, 21 de septiembre de 1923, Expediente 19-10-8 (I); Carta de Manuel C. Téllez, Chargé d´Áffaires of México, a Arthur Krock, MPPDA, New York, 15 de septiembre de 1923, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[145] Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[146] Oficio del Consulado de México en Los Ángeles, California, para el subsecretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 10 de diciembre de 1927, Sección 21, Caja 26, Expediente 27; Memorándum enviado por José Gorostiza, encargado de negocios a. i. de México en Guatemala, para la Secretaría de Relaciones Exteriores de Guatemala, relativo al filme "Hombre de Conquista", 4 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12; Oficio de José Gorostiza, encargado de negocios a. i. de México en Guatemala, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 4 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12; y Oficio de José Gorostiza, encargado de negocios a. i. de México en Guatemala, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 8 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

que representaran de manera negativa a personajes mexicanos o latinoamericanos, y señalaba que constituían un foco de tensiones con las autoridades porque eran "extremadamente sensible con esa cuestión". Como prueba, recordaba que el gobierno había censurado los filmes de unas diecinueve compañías estadounidenses en fechas recientes y que la mayoría de esas compañías no podían por el momento hacer negocios en el país.[147] Esto era particularmente relevante en un momento en el que América Latina sustituía a Europa como el principal mercado para la industria cinematográfica estadounidense.[148]

No hay dudas de que la actividad del gobierno mexicano en pro de la construcción de representaciones positivas de sus nacionales fue muy activa durante los años veinte, a juzgar por la abundancia de notas de prensa, proclamas oficiales y documentos archivados por la SRE correspondientes a ese período. Quizá fue abundante en la medida que abundantes fueron los filmes con temática mexicana, a razón de la fascinación que había causado el proceso revolucionario en un momento en que la propia industria cinematográfica se revolucionaba. Los frutos de esa actividad comenzaron a recogerse en la década del treinta, en parte porque el contexto político lo favoreció. Lorenzo Meyer opina que en 1929 con "el inicio de la institucionalización del autoritarismo posrevolucionario en México [con la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), Estados Unidos]… dejó de ser hostil al nuevo régimen y empezó a convertirse en uno de sus apoyos…a pesar de que no faltaron diferencias e incluso enfrentamientos entre México y su vecino del norte…"[149]

---

[147] "Foreign Markets by Countries: Mexico," en *The 1928 Film Daily Year Book,* ed. Maurice D. Kann (John W. Alicoate, 1928), 971.
[148] "Foreign Markets: Latin America," en *The 1928 Film Daily Year Book,* ed. Maurice D. Kann (John W. Alicoate, 1928), 941.
[149] Lorenzo Meyer, *México para los mexicanos. La revolución y sus adversarios* (México, D.F.: El Colegio de Mexico AC, 2010), 593.

Al interior de los EUA, la industria del cine tuvo que lidiar con sus propios problemas y reestructurarse. Después de la crisis económica iniciada en 1929, los críticos de la cultura empresarial capitalista pusieron sus ojos en ella. Los grupos religiosos protestantes de tendencia antisemita, por ejemplo, elaboraron un discurso contra el afán de lucro monopolista de los estudios de Hollywood y comenzaron a atacar sus productos.[150] La necesidad de crear una nueva versión del Código se hizo evidente para la MPPDA. En la redacción, se implicaron el productor judío Irving Thalberg, el editor católico Martin Quigley,[151] y el padre jesuita Daniel Lord.[152]

El 23 de marzo de 1930, aprovechando la ocasión, el cónsul chileno suscribió una petición a Hays para que, en las modificaciones que hacían al *Código de Producción*, se regularan las representaciones de los latinoamericanos. Las representaciones negativas de los mexicanos formaban parte de un estereotipo más amplio sobre los latinoamericanos –como ya he mencionado– y posicionarse contra éstas fue un esfuerzo necesariamente conjunto con otras naciones del continente. En la carta, el cónsul señalaba que su petición se debía al ofrecimiento de Hays al secretario de Educación de México, durante un almuerzo que compartieron, de "complacernos a nosotros, los ibero-americanos". Agregaba:

> *…en estos tiempos, cuando América del Sur y América del Norte están tratando de conocerse mejor para construir una relación más cercana, es un buen momento para ajustar las películas a los hechos y abolir las tergiversaciones de las costumbres sudamericanas para satisfacer los*

[150] "Will Hays and the MPPDA in the 1920s. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/will-hays-and-the-1920s/

[151] Presidente de Quigley Publishing Co., Inc., y editor de *Motion Picture Daily*, *Motion Picture Herald* e *International Motion Picture Almanac*.

[152] "1929 - 1932: Creating the Production Code. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1929-1932-creating-the-production-code/

> *caprichos del público ignorante. (…) Además, no veo la razón por la cual los villanos, el traidor, el chantajista, el hombre que apuñala al héroe por la espalda ...deberían ser a menudo sudamericanos o alguien que habla un inglés roto con acento español; y yo soy positivo de que esto debe ser y será descontinuado.*[153]

Las quejas a la industria fílmica en relación a la representación de ciudadanos de otras naciones, así como de sus países, no fueron un fenómeno estrictamente latinoamericano –como es lógico–. Oficiales gubernamentales u organizaciones de ciudadanos de países como Alemania, Italia, Japón y China, manifestaron en diferentes oportunidades su inconformidad.[154]

El 31 de marzo de 1930 se adoptó el nuevo *Código de Producción* y la *Resolución para la Interpretación Uniforme* –que era el procedimiento para la implementación del código–.[155] Una semana después, Hays respondía al cónsul chileno que el código aprobado le satisfaría e insistía en su defensa: "si revisa la cantidad de películas producidas en el último año, encontrará muy pocos tipos objetables de hispanoamericanos en estas imágenes."[156]

---

[153] Carta del cónsul chileno Luis E. Feliu a Mr. Will H. Hays, Presidente de la MPPDA, 28 de marzo de 1930, Record #1252, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado 20 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1252

[154] "See No U.S. Action on German Protest," *BoxOffice*, 10 de junio, 1939, 29; "Chinese Leader Blames Studios for Censors. Lou Ming Yau, in America, Calls Directors Ignorants of His Land; Charges Negligence," *Motion Picture Herald*, 11 de agosto, 1934, 30; "Italian Society Ask State Ban on Showing of "Scarface"," *Motion Picture Herald*, 18 de junio, 1932, 12; Randolph Bartlett, "A Highbrow Villain from the Arctic Circle," *Photoplay Magazine*, núm. 3, febrero, 1918, 99-100.

[155] Cronología del desarrollo y progreso del Código de producción de 1930 a 1934, memorándum, 1 de julio de 1934, Record #2420, Reel 10, Production Code Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives. Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado 23 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2420

[156] Carta de Mr. Will H. Hays, Presidente de la MPPDA a Luis E. Feliu, cónsul Chileno, 7 de abril de 1930, Record #1252, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado 20 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1252

El rol de México como puerta al mercado latinoamericano, la proyección internacional del proceso revolucionario mexicano, y el incremento de las tensiones internacionales con la fundación de la Unión Soviética en la década del veinte y el ascenso del fascismo durante la década del treinta, evidenciaron en EUA la importancia de mantener a México como un aliado; lo cual aumentó considerablemente la capacidad negociadora de México para que sus demandas sobre las representaciones de la nación y los nacionales fuesen escuchadas.

Laura Isabel Serna plantea que, a medida que el "nacionalismo creciente guio la política doméstica e internacional de México, el gobierno mexicano se adentró en una relación cooperativa con la industria fílmica estadounidense" y la MPPDA reconoció que –tras la expansión del mercado latinoamericano– no podían permitirse ignorar las reacciones del gobierno mexicano al desarrollar sus planes de producción o comprar derechos sobre filmes.[157]

A principios de los años treinta –según Seth Fein apunta– la MPPDA mantuvo su compromiso con México al "aceptar que un inspector honorario revisara la producción de Hollywood para y sobre México" y además al solicitar que se levantaran informes –a través del Departamento de Estado– sobre la proyección de filmes estadounidenses en el continente que hubiesen sido valorados como ofensivos en cualquiera de las naciones americanas.[158]

Serna señala que México –por su parte– buscó intervenir en los procesos de producción de los filmes cada vez más. Miembros del consulado mexicano en Los Ángeles llegaron a pedir

[157] Laura Serna, *Making cinelandia: American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2014), 177-178 y 268.
[158] Seth Fein, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930," *Secuencia*, núm. 34 (enero 1996): 158, consultado 15 de julio, 2018, http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/527/1302

que el gobierno de México legara en ellos la responsabilidad de aprobar aquellos filmes que consideraran cumplieran con los requerimientos del Estado mexicano. Aunque el gobierno no les dio esa potestad, diplomáticos como Enoch Pariagua establecieron relaciones cercanas con los ejecutivos de los estudios.[159]

La MPDDA prometió al gobierno mexicano en 1931 que estaría en estrecho contacto con el secretario de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada, para discutir cualquier asunto relacionado con México durante la producción del filme *Viva Villa!* (1934);[160] en 1933, el gobierno designó a Carlos Navarro inspector honorario de filmes producidos en Estados Unidos, aunque su función era meramente informativa;[161] y en 1935 Manuel Reachi, un funcionario de la SRE,[162] era la figura electa por el gobierno como contacto para todos los

[159] Laura Serna, *Making cinelandia: American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2014), 171-178.
[160] Seth Fein, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930," Secuencia, núm. 34 (enero 1996): 160, consultado 15 de julio, 2018, http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/527/1302
[161] Oficio núm. 21989 de Eduardo Vasconcelos, secretario de Gobernación, para el secretario de Relaciones Exteriores, 6 de noviembre de 1933, Serie III, Legajo 136, Expediente 7, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[162] Es relevante mencionar que el diplomático Manuel Reachi, nacido en Chilpancingo el 13 de marzo de 1896, fue una de esas figuras que utilizó sus vínculos con Hollywood, el gobierno mexicano, y su estancia en Los Ángeles, para aliarse con inversores estadounidenses y probar suerte en Baja California. Reachi visitó fugazmente la península en 1920 como parte de una Comisión de la presidencia de carácter confidencial. Años después, fue nombrado Agregado Comercial en Los Ángeles y luego en San Francisco. A inicios del treinta, su hermano Santiago B. Reachi se desempeñó como agente comercial con residencia en Tijuana y jurisdicción en la zona sur del Estado de California, y como representante personal del gobernador José María Tapia. Por esas fechas, Manuel Reachi adquirió una propiedad en Ensenada e inició una serie de negocios en la región, en algunos de los cuales se asoció con el exboxeador Jack Dempsey. No queda claro cuál es el vínculo –en caso de que exista– entre él y el productor y guionista de igual nombre, nacido en España en 1900, quien trabajó con Luis Buñuel y colaboró en la confección del guión de Hold Back the Dawn (1941). Santiago B. Reachi, luego de su carrera diplomática, incursionó también en la industria del entretenimiento. Se radicó en la Ciudad de México y fundó una agencia de publicidad y mercadotecnia llamada Publicidad Organizada S.A. que lo convirtió en "uno de los pioneros en la publicidad moderna en México." Uno de los principales hitos de su carrera fue contratar a Mario Moreno "Cantinflas" y producir varias de sus primeras películas. [Cuestionario para el Escalafón del Cuerpo Consular Mexicano, llenado y firmado por S. Manuel Reachi, 19 de marzo de 1924, Serie 4, Legajo 30, Expediente 112; Despacho de la Dirección General de Aduanas al secretario de Relaciones Exteriores, Departamento Consular, relativo al oficio núm. 3833 de la Secretaría de Relaciones exteriores, 27 de marzo de 1924, Serie 4, Legajo 30, Expediente 112; Despacho núm. 5009 del primer secretario encargado de la Embajada de México para el secretario de Relaciones Exteriores, 26 de julio de 1924, Serie 4, Legajo 30, Expediente 112; Carta al cónsul de México en Los Ángeles firmada por Ing. Enrique Ortiz, Departamento de Comercio, 11 de enero de 1932,

asuntos que tuvieran que ver con la representación de México en el cine.[163] Reachi había estado interviniendo en la revisión de filmes en los Ángeles desde 1923,[164] gracias a los vínculos con la industria del cine que creó siendo diplomático, pues se había casado con la actriz del cine mudo Agnes Ayres.[165] Pero no fue hasta 1934 que lo nombraron oficialmente comisionado "ad-honorum en los Estados Unidos de América para informar sobre las actividades cinematográficas en su aspecto industrial, comercial y artístico… principalmente en lo que de alguna manera pueda afectar a la economía nacional o al buen nombre de México."[166]

Es palpable que todos estos profesionales llevaron a cabo una mediación constante entre el gobierno y las compañías cinematográficas, a través de los diversos canales de

---

Serie I, Legajo 19, Expediente 16; Carta de Santiago Reachi al secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 28 de marzo de 1934, Serie I, Legajo 19, Expediente 16, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.; *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California*, 20 de mayo, 1929, 9; *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California*, 20 de marzo, 1930, 13; "No Change in Present Rule Seen by Tapia," *San Bernardino Sun*, núm. 37, 6 de abril, 1930, 3; "Telegram to beach victim is admitted," *San Bernardino Sun*, núm. 181, 28 de agosto, 1930, 4; *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California,* 10 de enero, 1931, 15; *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California*, 20 de enero, 1931, 17; *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California*, 10 de diciembre, 1932, 16; *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California*, 20 de diciembre, 1932, 15; "Suit on Ensenada Harbor Development Instituted," *San Bernardino Sun*, 1 de febrero, 1937, 4; Santiago Reachi, *La revolución, Cantinflas y JoLoPo (JOsé LOpez POrtíllo)* (México: Editores Asociados Mexicanos, 1982); Memo Batista, "El personaje olvidado en la película de Cantinflas," Vice, 18 de septiembre, 2014, consultado 29 de julio, 2018, https://www.vice.com/es_mx/article/pp5dgb/el-personaje-olvidado-en-la-pelicula-cantinflas; "Reachi, Manuel," Cine Mexicano, UNAM, consultado 29 de julio, 2018, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/R/REACHI_manuel/biografia.html; Manuel Reachi," IMDb, consultado 29 de julio, 2018, https://www.imdb.com/name/nm0713781/]

[163] Carta de J. Breen a J.L. Warner en relación al filme Go into Your Dance (o Casino de Paree), 26 de noviembre de 1934, File "Go into Your Dance, Archie L. Mayo; 1935 (First National Pictures, 1935)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, 1927-1967, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[164] Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 16 de junio de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[165] Oficio de S. Manuel Reachi, Los Ángeles, California, para Aarón Sáenz, secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 1ro de julio de 1924, Serie 4, Legajo 30, Expediente 112, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[166] Carta del Licenciado Octavio Mendoza González, oficial mayor, a Manuel Reachi, 5 de octubre de 1934, Serie III, Legajo 296, Expediente 21, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

comunicación que tenían a su alcance. Esto demuestra que hubo un diálogo estable entre el gobierno mexicano y los productores estadounidenses. De esa manera, México pudo atenuar la presencia de estereotipos negativos en las producciones, con más efectividad que con prohibiciones y embargos. A eso se sumó que el gobierno mexicano promulgó exenciones fiscales y facilidades para la importación temporal de equipos para incentivar el uso de México como locación cinematográfica, lo cual estrechó el vínculo del país con los estudios.[167] No obstante, estos diplomáticos no tuvieron nunca el poder de tomar decisiones definitivas, la oficialidad mayor de la SRE se reservó siempre la última palabra a la hora de validar o sancionar un filme.[168]

Durante la primera mitad de la década del treinta, México siguió tratando con desconfianza las producciones estadounidenses. El cineasta ruso Serguei Eisenstein fue arrestado por filmar zonas pobres durante el rodaje de su filme *¡Viva México!* (1979)[169] a inicios del treinta y acusado de ser un agente del comunismo internacional.[170] La revista *Experimental Cinema*, de la cuál era colaborador, dijo en su defensa:

> *Ciertos estadounidenses han encontrado en México un buen lugar para los pozos petrolíferos, pero nunca pensaron en él para las películas, salvo*

[167] Laura Serna, *Making cinelandia: American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2014), 171-178.
[168] Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 11 de septiembre de 1924, Expediente 19-10-8 (V); Copia de carta de Arthur M. Loew, Vicepresidente de Metro Pictures Corporation, a Manuel C. Téllez, encargado de negocios de la Embajada de México en los Estados Unidos de América, 10 de septiembre de 1924, Expediente 19-10-8 (V); y Oficio enviado desde la Embajada de México en Washington D.C. a Leandro Garza Leal, cónsul general de México en San Francisco, California, 20 de septiembre de 1924, Expediente 19-10-8 (V), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[169] *¡Viva México!*, dirigido por Sergei M. Eisenstein, Mosfilm. URSS: Sovexportfilm, 1979.
[170] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.

para aquellas difamatorias de tipo morboso. Eisenstein, por otro lado, encuentra mucho allí que es importante y magnífico.[171]

En 1931, *Strangers May Kiss* (1931),[172] un filme con locaciones en México y España, incluyó imágenes negativas de ambos países. Por ello, todos los filmes de Metro-Goldwyn-Mayer fueron prohibidos en México. Un año después, los estudios se aventuraron a producir una nueva versión de *The Dove* (1927), esta vez titulada *Girl of the Rio* (1932)[173] y protagonizada por Dolores del Río. Este filme también fue censurado en México, y mediante acciones coordinadas, se prohibió en Panamá y Nicaragua.[174]

Lo censura alcanzó luego a *The Broken Wing* (1932),[175] estelarizada por Lupe Velez y Leo Carrillo. Se consideró que el filme trataba México de manera despectiva, a pesar de que el país en la trama era una república inventada. El estudio reclamó que el embajador mexicano en EUA lo había aprobado tras una visualización;[176] pero eso no significaba nada.

Existía la idea en EUA de que la censura en México era sólo contra los filmes extranjeros, en aras de establecer difíciles estándares para los productores y con ello proteger y beneficiar la industria fílmica de producción nacional que luchaba por ganar espacio. Sin embargo, en 1933, por primera vez prohibieron un filme nacional, *El Prisionero 13* (1933).[177]

---

[171] "Eisenstein in Mexico," *Experimental Cinema*, núm. 3, febrero, 1931, 22.
[172] *Strangers May Kiss*, dirigido por George Fitzmaurice, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1931.
[173] *Girl of the Rio*, dirigido por Herbert Brenon, RKO Radio Pictures. USA: RKO Radio Pictures, 1932.
[174] John Trumpbour, *Selling Hollywood to the World: US and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2007).
[175] *The Broken Wing*, dirigido por Lloyd Corrigan, Paramount Pictures. USA: Paramount Pictures, 1932.
[176] Tom Fraser, "Are foreign stars hated in their own countries?," *Movie Classic*, núm. 2, octubre, 1932, 21 y 78.
[177] *El Prisionero 13*, dirigido por Fernando de Fuentes, Compañía Nacional Productora de Películas. México: 1933.

Se consideró que la película, sobre el período villista de 1915, distorsionaba la verdadera historia de la revolución.[178]

México combinó el ejercicio de la censura con convenios internacionales que le permitieran aumentar la presión sobre los estudios y forzarlos a cumplir sus compromisos en cuanto a las representaciones de la nación mexicana. El 5 septiembre de 1933, en Madrid, México y España acordaron de manera bilateral[179] "impedir [en ambos países] el comercio, circulación y exhibición de películas que consideren denigrantes [cualquiera de los dos gobiernos]".[180] A lo largo de la década, acuerdos similares se firmaron con otros países latinoamericanos.[181] El autor John Trumpbour, recuerda que *Girl of the Rio* (1932) motivó una serie de discusiones extraoficiales que llevaron a un debate más serio del tema en la segunda mitad de la década.[182]

Unos meses antes, Roosevelt había proclamado durante la VII Conferencia Panamericana celebrada en Montevideo que Estados Unidos se regiría por la política de la Buena Vecindad en sus relaciones con los otros países del continente. Como parte de esta política,

[178] Tras lo ocurrido, los productores accedieron a editar la cinta. [James Lockhart, "Mexico's own films arouse censors' ire," *Motion Picture Herald*, 14 de octubre, 1933, 18.]
[179] Proyecto preliminar de convenio entre México y España sobre películas denigrantes, redactado por el Embajador de México en España, San Sebastián, 8 de agosto de 1933, Serie III, Legajo 1139, Expediente 6; Oficio de Genaro Estrada, Embajador de México en España, enviado a Fernando de los Ríos, Ministro de Estado de España, con propuesta de acuerdo entre México y España sobre películas denigrantes, Madrid, 5 de septiembre de 1933, Serie III, Legajo 1139, Expediente 6; y Oficio núm. 83 de Fernando de los Ríos, Ministro de Estado de España, enviado a Genaro Estrada, Embajador de México en España, expresando conformidad según los términos que se reproducen en el texto con acuerdo propuesto entre México y España sobre películas denigrantes, Madrid, 5 de septiembre de 1933, Serie III, Legajo 1139, Expediente 6, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[180] "Acuerdo celebrado entre los Gobiernos de México y España para impedir el Comercio, circulación y exhibición de películas que consideren denigrantes," *Morelos Nuevo, Periódico Oficial del Estado de Morelos*, 10 de diciembre, 1933, 1; "Tratado entre España y México," *El Informador*, 17 de septiembre, 1933, 4.
[181] Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship," en *Silencing Cinema: Film Censorship around the World,* ed. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 63-78.
[182] John Trumpbour, *Selling Hollywood to the World: US and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2007).

diseñó una estrategia de acercamiento a estas naciones que incluyó reprimir la divulgación de imágenes negativas de Latinoamérica. Sin embargo, la política de la Buena Vecindad no lograría asegurar un "control formal extenso de las representaciones cinematográficas de América Latina" hasta finales de la década.[183]

El uso de la censura por parte de México no fue un ejercicio estéril. Las disputas entre el gobierno nacionalista y las compañías estadounidenses durante los veinte habían definido los patrones representacionales sujetos a crítica, canales de comunicación y protocolos de negociación fundamentales que operarían durante los siguientes años. La autora Ruth Vasey señala con razón que a mediados del treinta estaba claro para los estudios el procedimiento para tratar cualquier tema relativo a México en el cine; pero por si esto no fuera suficiente, la PCA se aseguraba de que los estudios abandonaran cualquier producción que pudiese ser problemática. Eso no significó que se dejaran de utilizar estereotipos potencialmente negativos, pero los productores se vieron obligados a aceptar el escrutinio del gobierno mexicano, recurrir a estrategias narrativas para pasar por alto la censura y en general a renunciar a la filmación de historias con contenidos polémicos cuando fue necesario.[184]

Los anuarios de la revista *Film Daily* para 1934 y 1935 precisaban los mecanismos a seguir para someter un filme a la censura mexicana, aunque éstos no eran extraños para los estudios. Primero, las compañías debían pagar impuestos para entrar los filmes en el territorio nacional, y luego dirigir las cintas inmediatamente a la Ciudad de México, donde se solicitaba un permiso para su exhibición. En el caso de no haber objeciones, el Departamento Central aprobaba los filmes una vez que fuesen revisados por sus censores;

[183] Philip Swanson, "Going Down on Good Neighbours: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way)," *Bulletin of Latin American Research* 29, núm.1 (2010): 74.
[184] Ruth Vasey, *The World According to Hollywood, 1918-1939* (USA: University of Wisconsin Press, 1997), 171-179.

a los cuales los estudios tenían la obligación de abonar un pago de cinco pesos para la revisión de cada carrete de trescientos metros o menos.[185]

Existía al parecer cierta conformidad entre los estudios con el sistema de censura vigente, pues en el anuario se asegura: "Los censores están particularmente interesados en asegurar el uso correcto del español y en eliminar escenas que califican como muy calientes o que puedan ser denigrantes para México. Los censores son muy razonables y los productores cinematográficos no están experimentando ninguna dificultad por causa de ellos."[186]

Es necesario tener en consideración que el ánimo conciliador de los estudios se debía en parte a su buena posición en el mercado mexicano, posición que buscaban mantener. En 1934, el noventa por ciento de los filmes exhibidos en el país eran de origen estadounidense, sólo un siete por ciento eran mexicanos –a pesar de que las películas en español estaban ganando popularidad debido al "espíritu nacionalista" y las ansias que albergaban los mexicanos por conocer más sobre su país[187]–, y un mínimo tres por ciento provenía de Europa.[188]

[185] "An International Survey of Motion Picture Industry: Mexico," en *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1934), 1038; y "An International Survey of Motion Picture Markets: Mexico," en *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1935), 1065.
[186] "An International Survey of Motion Picture Industry: Mexico," en *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1934), 1038; y "An International Survey of Motion Picture Markets: Mexico," en *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1935), 1065.
[187] "An International Survey of Motion Picture Industry: Mexico," en *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1934), 1038; y "An International Survey of Motion Picture Markets: Mexico," en *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1935), 1065.
[188] "An International Survey of Motion Picture Markets: Mexico," en *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1935), 1065.

La consolidación del Código de Producción en Estados Unidos y sus directrices

Existe la idea generalizada de que hasta 1934 el Código no se aplicó rigurosamente, por eso los filmes de ese período son definidos como "Pre-codificados." Sin embargo, esto no es totalmente correcto.[189] En uno de sus editoriales, Martin Quigley aseguraba que a pesar de que aún quedaba mucho por lograr, era ilógico pensar que el código no había tenido desde 1930 hasta 1934 un impacto positivo en la industria.[190] La documentación de la MPPDA –en especial sus Registros de Producción– y el propio contenido de algunos filmes, demuestra que muchos fueron enviados para su valoración a la Oficina de Administración del *Código de Producción*, o PCA como se le llamaba. Lo que sucedió fue que no todas las compañías se sometieron al código pasivamente, y la relación entre la PCA y los estudios se basó en la negociación perenne.

En 1930 la MPPDA, en su esfuerzo por establecer la autoridad del código y expandir mediante la práctica sus prerrogativas –echar a andar su maquinaria–, tuvo un enfrentamiento con Warner Brothers. El estudio se negó a enviar sus guiones a revisión. Sam Morris –en el momento jefe de distribución de Warner Brothers– intentó evitar la interferencia de la PCA y trabajar "como lo habían estado haciendo sin usar el código." Otro ejecutivo de Warner Brothers dijo que conocían el código y lo aceptaban, de modo que, como ya ellos tenían en consideración sus recomendaciones, sentían que era un esfuerzo doble y vano enviarlo a la PCA para revisión. Esta disputa no era más que un ejemplo de la lucha de poder entre los estudios –deseosos de conservar su autonomía o libertad creativa– y la PCA. Bajo el código, inicialmente, los estudios no tenían la obligación de

[189] "1929 - 1932: Creating the Production Code. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1929-1932-creating-the-production-code/
[190] Martin Quigley, "The Decency Campaign - Inside and Out," *Motion Picture Herald*, 21 de julio, 1934, 9-11.

enviar los guiones, sin embargo, la PCA insistía en valorar los filmes antes de sus estrenos. En contraposición, en uno de los memorándums de la MPPDA donde se trata el asunto, mientras se quejan de la actitud de Warner Bro., se exalta que la PCA cuenta con la total cooperación de Paramount.[191] En 1934, aún se elevaban quejas de la MPPDA contra Warner por su "dificultad" para cooperar.[192]

La afectación que causó en las taquillas la crisis económica inspiró a los productores a solicitar el escrutinio de la PCA, pues no podían arriesgarse a sufrir un boicot de las organizaciones religiosas. Esto empoderó aún más a dichas organizaciones. El conservadurismo moral en boga exigió cada vez más a los estudios de producción y por ello el código se fue haciendo más estricto. El coronel Jason Joy, que trabajó lado a lado con Hays en el desarrollo del código, señaló en ese momento la necesidad de negociar estrategias de representación más complejas que permitieran a los estudios contar historias sobre los diversos aspectos de la realidad humana de maneras no ofensivas sin mermar el contenido de los filmes. [193]

En 1932, Jason Joy dejó la PCA para trabajar como productor en Fox. Fue sustituido por el censor de New York, James Wingate, hasta que Will H. Hays puso a Joseph Breen a cargo de la PCA. Ese mismo año se publicaron los avances de un estudio de la fundación Payne realizado por el Consejo de Investigación de Películas Cinematográficas[194] sobre el efecto

---

[191] Memorándum de Lamar Trotti, Assistant to Colonel Jason S. Joy, para Carl E. Milliken, Maurice McKenzie, Executive Assistant, Col. Jason S. Joy, 25 y 30 de junio de 1930, Record #1653, Reel 9, Warner Bros. Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 23 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1653

[192] Memorándum de Mr Will H. Hays, President, MPPDA, 16 de marzo de 1934, Record #1037, Reel 10, Production Code Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 23 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1037

[193] "1929 - 1932: Creating the Production Code. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 26 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1929-1932-creating-the-production-code/

[194] Motion Picture Research Council.

de las películas en los niños. Debatir el impacto cultural del cine y su papel educativo estuvo de moda durante la década de los treinta[195] y sirvió al Consejo para exigir –con el apoyo de organizaciones religiosas– la regulación federal de la industria.[196]

A inicios de 1933 la situación era tan tensa que Hays debió pensar en una nueva maniobra para demostrar que la industria podía regularse a sí misma de manera exitosa. Por ello, en marzo de 1933, se pidió a los jefes de los estudios y a los presidentes de las compañías[197]

---

[195] Carta de Ernest Moore, UCLA, a Will Hays, 17 de abril de 1935; Carta de Walter A. Jessup, Carnegie Foundation, a Dr. Moore, 2 de abril de 1935; y Carta de Margaret Rabitte, secretaria de Dr. Jessup, a Will Hays, 2 de abril de 1935, Record #3198, Reel 11, Pedagogic films, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/3198

[196] "1932 - 1934: Hays, Breen and the PCA. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 25 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1932-1934-hays-breen-and-the-pca/

[197] La Junta de Directores de la MPPDA en 1933 estaba compuesta por Will H. Hays (presidente de la MPPDA), F.L. Serron (MPPDA), Charles H. Christie (Christie Film Co.), Cecile B. DeMille (Cecile B. DeMille Productions, Inc.), Jesse L. Lasky (Jesse L. Lasky Productions), Sol Lesser (Principal Pictures Corporation), David Sernoff (RCA Photophone Inc.), Merlin H. Aylesworth (RKO Distributing Corp.), B.B. Kahane (RKO Pathé Distributing Corp.), Robert H. Cochrane (Universal Pictures Corp.), Jack Cohn (Columbia Pictures Corp.), Earle W. Hammons (Educational Film Exchanges, Inc.), Sidney R. Kent (Fox Films Corporation), Joseph M. Schenck (United Artist Corp.), Nicholas M. Schenck (Metro-Goldwyn-Mayer Dist. Corp.), Albert H. Warner (First National Pictures, Inc.), Harry M. Warner (Vitagraph, Inc.) y Adolph Zukor (Paramount Publix Corp.).
En 1933, cuando Daryl F. Zanuck abandonó Warner Brothers y se asoció con Joseph Schenck en 20th Century creó una gran disputa con Warner Brothers, su anterior empleador. Se rumoreó que Nicholas Schenck, hermano de Joseph, y Louis B. Mayer, estuvieron implicados en la renuncia de Zanuck. Warner lo acusó de conspirar para unirse a Schenck en detrimento suyo, ya que se llevó consigo a varios empleados de Warner Brothers. Zanuck negó que sus acciones hubieses sido premeditadas y dijo que sólo fue una oportunidad que surgió de una propuesta de Schenck una vez que él comenzó a buscar un nuevo empleo. Este conflicto demoró la entrada de 20th Century en la MPPDA. [List of Class A and Class B Directors (MPPDA Board of Directors) for 1933, 17 de agosto de 1933, Record #1849, Reel 10, Meetings - MPPDA Board Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1849; Telegrama de Joseph P. Schenck, President of United Artists Corporation, then chairman of the board of directors of Twentieth Century-Fox Film Corp, United Artists, para Mr Will H. Hays, President, MPPDA, 17 de junio de 1933, Record #931, Reel 10, Twentieth Century Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/931; Lin Bonner, "Zanuck Reveals Reason Why He Teamed Up With Schenck," *Hollywood Herald,* 8 de junio de 1933, 3y4; Warner Bros, List of staff who have left WB to join Zanuck at 20th Century, memorándum, 1 de mayo de 1933, Record #919, Reel 10, Twentieth Century Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives. Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/919]

que reafirmaran su compromiso con el código y que se comprometieran a que los estudios serían los primeros en trabajar de acuerdo con la normatividad establecida.[198]

A finales del año, Breen logró poner de su lado a los obispos católicos. Éstos formaron un Comité Episcopal sobre Filmes. El Comité organizó a su vez la Legión de la Decencia, que juró proteger la moral y no interferir con los filmes que promovieran las buenas costumbres cristianas.[199] La Legión de la Decencia Nacional organizó comités a lo largo del país y boicoteó filmes considerados "sucios". Ciertas diócesis católicas iniciaron la práctica de publicar listas "blancas" y "negras" de los filmes que estaban en circulación.[200] Los boicots organizados por la iglesia católica servían también como herramienta de presión contra los que poseían salones de proyección y cines, quienes acusaban a Hays y a los principales estudios de la industria de conspirar para someterlos.[201]

Según un resumen del Instituto Flinders sobre el código: "la legión no fue una expresión espontánea de los sentimientos del público." Su campaña se preparó a conciencia para reforzar la maquinaria del código de Hays a través de amenazas de boicots. Los boicots causaban graves daños económicos a las empresas, así que estas harían lo que estuviese

[198] Cronología del desarrollo y progreso del Código de producción de 1930 a 1934, memorándum, 1 de julio de 1934, Record #2420, Reel 10, Production Code Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives. Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado 23 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2420
[199] "1932 - 1934: Hays, Breen and the PCA. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 25 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1932-1934-hays-breen-and-the-pca/
[200] "Exhibitors Given Right to Cancel," *Motion Picture Herald*, 14 de julio, 1934, 10.
[201] Allied States Association of Motion Pictures Exhibitors, circular, 11 de julio de 1934, Washington D.C., Record #2307, Reel 10, Allied States Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2307

en sus manos para evitarlos. La Legión servía, además, para generar publicidad como herramienta de presión.[202]

Quigley, a través de sus periódicos y revistas, contribuyó a esas campañas. Noticias tales como que la conocida asociación Barra de Abogados de Búfalo había declarado que los filmes causaban la comisión de delitos, o que en Nueva York se había formado una organización con miembros de diferentes credos religiosos –católicos-judíos y protestantes– decididos a extender la cruzada moral contra la literatura, el teatro y otras artes escénicas, aparecían en el *Motion Picture Herald*. Según la publicación, los religiosos decían que Hays no estaba siendo lo suficiente cooperativo y que irían contra él.[203]

Harry Warner –presidente de Warner Brothers– dijo al *Motion Picture Herald*, que las objeciones contra la industria fílmica venían de una minoría de la población, un escaso, pero militante 5%. Dijo que si las intenciones de esos grupos eran honestas no había inconvenientes para trabajar en conjunto por el perfeccionamiento de la industria, pero que si lo que buscaban era "destruir los teatros porque competían con las iglesias por la atención del público, su cruzada fracasaría."[204]

Por esa vía, se logró que a partir de 1934 el código se consolidara. Al punto que, en junio, la Junta de Directores de la MPPDA acordó eliminar el mecanismo establecido para apelar las decisiones de la PCA a un jurado de productores en Hollywood. A partir de ese momento, la única posibilidad de apelación sería con la Junta de directores de la MPPDA

[202] "1932 - 1934: Hays, Breen and the PCA. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 25 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1932-1934-hays-breen-and-the-pca/
[203] "Exhibitors Given Right to Cancel," *Motion Picture Herald*, 14 de julio, 1934, 10 y 20-22.
[204] "$25,000 Fine If Producers Do Not Adhere to Code," *Motion Picture Herald*, 7 de julio de 1934, 22.

en Nueva York.[205] Por otro acuerdo de la MPPDA, se estableció que las violaciones al código serían penadas con una multa de 25,000 dólares.[206]

El código establecía entre sus principales directrices que no se produciría ningún filme que disminuyera la moral de los espectadores, que la simpatía del público nunca debía inclinarse del lado del mal, la inmoralidad o la violación de las leyes, y que solamente se debían representar "correctos estándares de vida". Por ejemplo, el uso de licor en la vida de los estadounidenses no debía mostrarse a no ser que la trama lo justificara bien. En adición, especificaba que la ley y el orden "humano o celestial" no debían ser ridiculizados; que la venganza no podía ser justificada, y que el comportamiento criminal no podía mostrarse de manera que generara simpatía e inspirara a otros. Representar de manera explícita los métodos utilizados por los criminales en sus operaciones estaba prohibido; así como mostrar matanzas brutales, órganos humanos, tráfico de drogas ilegales, trata de blancas, desnudez total de un cuerpo real o su silueta, exposiciones indecentes, temas de higiene o salud sexual, partos, danzas indecentes, actos sexuales, perversiones sexuales, o relaciones interraciales. La santidad de la institución del matrimonio debía honrarse. El sexo fuera del matrimonio no debía exponerse como algo socialmente aceptado. El adulterio no debía presentarse de forma explícita o justificada. Las escenas de pasión debían ser comedidas. Los casos de seducción o violaciones debían sugerirse sutilmente en las tramas y nunca representarse. Además, cualquier religión debía mostrarse de

[205] Press release from MPPDA, 22 de junio de 1934, Record #2419, Reel 10, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2419

[206] Instituting fine for non-compliance with Production Code, resolución, 3 de julio de 1934, Record #1059, Reel 10, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1059

manera respetuosa. Profanar el nombre de Dios –usar el nombre del Señor en vano– estaba prohibido. [207]

Por último, el código sugería no atentar contra sentimientos nacionalistas. Las instituciones, símbolos, figuras prominentes, ciudadanos y la historia de otros países debían mostrarse de forma justa.[208] Estas directrices enlazaban con aspiraciones o concretamente peticiones del Departamento de Estado, el cual solicitaba a la MPPDA, pocos meses después de la aprobación de las mismas, que obrara "para limitar la distribución hemisférica de películas degradantes para los latinoamericanos" y "censurar las que representaban aspectos de la vida estadounidense –como las relaciones raciales y laborales– perjudiciales a sus objetivos políticos en América Latina."[209]

A pesar de que para 1934 las convenciones representacionales que el código imponía a la industria estaban bastante definidas, las negociaciones entre los estudios y las oficinas de Hays sobre lo que se permitía o no, nunca cesaron.[210] Muchas veces los estudios hacían presión para que se les permitiera ir más allá y en algunas ocasiones, por esta razón, surgían conflictos entre la PCA y ellos.[211] No obstante, en abril de 1934, los miembros de la

[207] Policy document, MPPDA, Copy of Production Code and Uniform Interpretation, 13 de enero de 1934, Record #3197, Reel 10, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/3197
[208] Policy document, MPPDA, Copy of Production Code and Uniform Interpretation, 13 de enero de 1934, Record #3197, Reel 10, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/3197
[209] Seth Fein, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930," Secuencia, núm. 34 (enero 1996): 159, consultado 15 de julio, 2018, http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/527/1302
[210] "1934 - 1939: The Production Code in Operation. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 25 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1934-1939-the-production-code-in-operation/
[211] Memorándum de Carl E. Milliken para Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, en relación a Fox, 31 de enero de 1936, Record #2821, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2821

MPPDA aprobaron una resolución dando a la PCA el poder de velar por la aplicación del Código y la Interpretación Uniforme de sus directrices.[212]

En el informe anual de la PCA, presentado en febrero de 1935, se hicieron nuevos señalamientos: que el suicidio era moralmente cuestionable, que no se permitía que gánsteres o criminales ostentaran sus armas, y que ningún oficial de la ley podía morir a manos de criminales.[213] Paulatinamente, se fue imponiendo el principio de "compensar los valores morales" como una forma de tratar temas negativos de manera positiva. O sea, la PCA instruyó a los estudios que resultaba vital que, al final del filme, el público sintiera "que la maldad está mal y que el bien es lo correcto." Oficiales gubernamentales, policías, jueces, no podían ser presentadas denigrando sus profesiones, excepto como casos aislados, para no provocar en las personas la pérdida de fe en el sistema judicial. La propaganda comunista quedó también terminantemente prohibida.[214]

Hemos visto con el caso específico de México cómo los estándares de la censura aplicada por la PCA estuvieron influenciados por las pautas de censura de otros países; pero este caso no fue excepcional. Por ejemplo, la postura de la Junta Británica de Censura Fílmica y de los censores canadienses de prohibir los filmes con actividades gansteriles, motivó que la PCA decidiera tomar acciones para cortar la producción de filmes de ese tipo. Así, se

[212] Carta de Gabriel L. Hess a Will H. Hays con la resolución adjunta de la MPPDA, 19 de julio de 1934, Record #2412, Reel 10, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2412

[213] Extracto tomado del Informe Anual, 15 de febrero de 1935, Record #2633, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 25 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2633

[214] Compensating Moral Values, memorándum, 6 de octubre de 1936, Record #1146, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1146

sancionó la representación de gánsteres estadounidenses en conflicto armado contra las fuerzas del orden.[215]

A principios de 1935, se estipuló que todos los filmes que se quisieran reeditar debían pasar por el mismo proceso que las nuevas producciones y aplicar por un certificado de aprobación de la PCA.[216] Incluso se realizó un listado con una serie de filmes cuya distribución debía suspenderse de manera definitiva o en tanto no se le hicieran los cambios que la PCA recomendaba.[217] Hays no tardó en contactar a los hombres a la cabeza de los estudios afectados por la medida –Metro-Goldwyn-Mayer,[218] RKO,[219] Warner Bros.,[220]

[215] Memorándum de J. I. Breen a Will Hays, 5 de septiembre de 1935, e informe titulado "Crime Formula", 29 de agosto de 1935, Record #1122, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1122

[216] Carta de Carl E. Milliken a los miembros de la MPPDA, 18 de enero de 1935, Record #2686, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2686

[217] Telegrama de Joseph I. Breen para Mr Will H. Hays, President, MPPDA, 20 de febrero de 1935, Record #2677, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2677

[218] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Nicholas Schenck, President, MGM, 22 de febrero de 1935, Reel 11, Record #2672, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2672

[219] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Ned E. Depinet, 22 de febrero de 1935, Reel 11, Record #2671, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2671

[220] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Albert Warner, Vice president and treasurer of Warner Bros. Pictures, Inc. and treasurer of Vitaphone Corporation, Warner Bros, 22 de febrero de 1935, Reel 11, Record #2670, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2670

Paramount Publix Corp.,[221] United Artists,[222] Columbia,[223] y Universal[224]– para exigir una respuesta sobre su plan de acción. Paramount, [225] Warner Bros.,[226] Columbia[227] y RKO[228] manifestaron su voluntad de plegarse a los deseos de la PCA. No queda claro cuál fue la postura de los hermanos Nicholas y Joseph Schenck, a cargo respectivamente de Metro-Goldwyn-Mayer y United Artist.

En marzo, Worth M. Tippy –del Consejo Federal de Iglesias de Cristo en América– escribió a Martin Quigley sugiriendo que se impulsara una actualización del código. Tuppy tenía la

[221] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Adolph Zukor, President of Paramount Publix Corporation, Paramount, 22 de febrero de 1935, Reel 11, Record #2669, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2669

[222] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Joseph M. Schenck, President, United Artist Corporation, 22 de febrero de 1935, Reel 11, Record #2668, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2668

[223] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Jack Cohn, Columbia, 22 de febrero de 1935, Reel 11, Record #2666, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2666

[224] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Robert H. Cochrane, Universal, 22 de febrero de 1935, Reel 11, Record #2667, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2667

[225] Carta de George J. Schaefer, General Sales Manager, Paramount, para Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, 6 de marzo de 1935, Reel 11, Record #2659, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2659

[226] Carta para Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, de A. M. Smith Junior, General Sales manager, Warner Bros., febrero de 1935, Reel 11, Record #2662, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2662

[227] Carta para Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, de Hal Hode, Columbia pictures, 6 de marzo de 1935, Reel 11, Record #2657, Production Code Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2657

[228] Memorándum de Maurice McKenzie, Executive Assistant, para Carl E. Milliken y Joseph I. Breen, 7 de marzo de 1935, Reel 11, Record #2656, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2656

opinión de que el código necesitaba una revisión acorde a las "nuevas interpretaciones éticas" resultantes de las "actuales condiciones de vida." Según el punto de vista de Tippy, el código era muy negativo, pues se preocupaba en exceso por el sexo y promovía ideales predominantemente individualistas. Tuppy consideraba que era necesario enfocar el código un poco más en lo relacionado con la moralidad de las acciones colectivas, la responsabilidad industrial y política, el pecado de la guerra y el derecho del cine a retratar problemas sociales como la lucha por la seguridad social y la abundancia económica.

Tippy se posicionó contra la posición privilegiada de la Iglesia Católica en la creación del Código como base del sistema de autocensura de la industria de Hollywood y fue tan lejos como para decir que el Código era en gran medida "un affaire entre la Iglesia Católica y la industria". Añadió que sería infortunado que un estricto punto de vista católico sobre ciertas controversias, éticas y morales, determinara las decisiones de Hollywood; y propuso la conformación de un grupo de especialistas –representantes de grupos religiosos diversos con visiones diferentes sobre la sociedad y la moral, criminalistas, psiquiatras, educadores y funcionarios del gobierno– para revisar y perfeccionar el código.[229]

Sin embargo, la "intromisión" de Tippy en los asuntos de Hollywood no fue bien recibida. A Quigley le recomendaron que le dejara claro a Tippy que las revisiones, cuando se hicieran, serían hechas por la industria; ya que el código era justamente una herramienta creada por ella y para ella. La industria estaba dispuesta a recibir "sugerencias" como lo había estado haciendo hasta el momento, pero su "credo" lo definían sus miembros. El protagonismo de la iglesia católica en la definición del código, se debió, según se sugirió a Quigley que le explicara a Tippy, a la influencia del movimiento de la Legión de la Decencia en el público

[229] Carta de Worth M. Tippy, Consejo Federal de Iglesias de Cristo en América (FCCCA), para Martin Quigley, Quigley Publishing Co., 20 de marzo de 1935, Record #1129, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1129

estadounidense y por lo tanto en la industria. Esa influencia se explicaba por el esfuerzo puesto en conocer los gustos cinematográficos y los hábitos de su propia gente. La industria agradeció que los líderes católicos no se enfocaran en atacar las prácticas comerciales de Hollywood y sus mecanismos internos, sino que se concentraran en velar por el cuidado de los valores morales y sociales en las películas.[230] Aunque estos argumentos estaban alejados de la realidad, servían para justificar la alianza entre la PCA y los católicos. Al año siguiente, en una Encíclica, el Papa reconoció a la Legión de la Decencia por influir de manera positiva en la producción cinematográfica.[231]

Ese mismo año, Hays convocó a los representantes de las compañías con las que trabajaba y les habló sobre los logros del código de este a oeste. En la reunión, estuvieron los representantes de Paramount, Universal, Fox, Columbia, Metro, United Artists, Warner, Educational, y RKO. Hays insistió en la importancia de mantener relaciones cordiales con los burós de censuras estatales, [232] ya que algunos estados como Kansas exigían que los filmes fueran aprobados por la Junta de Censura del Estado antes de que pudieran ser distribuidos.[233] Anunció también que estaba negociando con productores extranjeros un

[230] Carta para Martin Quigley, de secretario, 23 de marzo de 1935, Record #1129, Reel 11, Production Code Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 24 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1129

[231] Miscelánea en relación a la Encíclica Papal, julio de 1936, Record #1139, Reel 11, Legion of Decency, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 25 de abril, 2017,https://mppda.flinders.edu.au/records/1139

[232] Vincent G. Hart, MPPDA (Eastern Studio Relations), registro de reunión celebrada por Hays, de la PCA, y sus contactos con las compañías productoras, 25 de marzo de 1935, Record #1128, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 - 1939. MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1128

[233] Carta de Gabriel Hess para Willard S. McKay, Universal, 28 de marzo de 1935, Record #2491, Reel 10, Censor – Kansas, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 25 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2491

acuerdo para que sometieran sus filmes al escrutinio de la PCA.[234] Tanto los largometrajes extranjeros como aquellos producidos en la costa oeste debían esperar que se les diera el sello de aprobación en la oficina de la PCA de California, y no en la de Nueva York.[235] En diciembre del mismo año, la PCA realizó un análisis de los filmes extranjeros importados a EUA. México fue, por ejemplo, en 1934, el tercer país que más películas exportó a EUA, con un total de 21 filmes, sólo por detrás de Alemania e Inglaterra, y seguido por Rusia.[236] En 1936, la PCA propuso ajustar las tarifas de la organización para que fueran justas para los productores extranjeros, y así inducirlos a adherirse al Código.[237]

La PCA desarrolló también una campaña para lograr que los dueños de los teatros se negaran a proyectar filmes que no tuvieran el sello de aprobación. Insistieron en que cuando se proyectaran en los cines los largometrajes aprobados por ellos se mostrara en la pantalla el sello y el número del certificado de aprobación. De esta manera, presionaban a los productores independientes para que tuvieran que someter también sus filmes al escrutinio de la PCA.[238] En realidad, ya desde 1934, miembros de la Asociación Independiente de

[234] Vincent G. Hart, MPPDA (Eastern Studio Relations), registro de reunión celebrada por Hays, de la PCA, y sus contactos con las compañías productoras, 25 de marzo de 1935, Record #1128, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1128

[235] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para E. Depinet, Sales Manager, First National Studios (Vice-Pres RKO-Pathé in 1932), 3 de enero de 1935, Record #1131, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1131

[236] Number of Foreign Films Imported, memorándum de Carl E. Milliken a Hays, 6 de enero de 1935, Record #1152, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1152

[237] PCA Fees For Service on Pictures produced Abroad, memorándum de Carl E. Milliken a Hays, 6 de enero de 1936, Record #2825, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2825

[238] Advance Information for Exhibitors on P.C.A. approvals, memorándum de David Palfreyman para Maurice McKenzie, Executive Assistant, 8 de mayo de 1935, Record #2592, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives,

Productores de Películas habían aceptado cumplir y cooperar con el *Código de Producción* y el de *Publicidad*.[239] Sin embargo, la relación de la PCA con los independientes era variable. En 1936, Hays se quejaba a Breen de que las compañías independientes estaban estrenando sus filmes antes de recibir su aprobación.[240]

El impacto de la censura en las representaciones de Tijuana

Es difícil determinar cuánto se involucraron las autoridades u otras organizaciones civiles del norte de Baja California en las actividades de las productoras estadounidenses en Tijuana. Por ejemplo, ¿podían las compañías entrar a la entidad y filmar en cualquier espacio del pueblo que desearan o necesitaban un permiso especial para hacerlo? En 1914, la revista *The Motion Pictures News* dio la noticia de que Al E. Christie y su compañía Nestor Comedy habían enfrentado problemas con las autoridades mexicanas cuando se adentraron en Tía Juana mientras filmaban en distintos puntos de California. Christie y sus acompañantes estuvieron a punto de ser arrestados cuando se les acusó de espiar las fortificaciones de Tía Juana.[241] Algo similar le pasó en 1930 al compositor Frank Tours, quien fue llevado a prisión en Tijuana por hacer fotos kodak de una fortaleza mexicana.[242] Esto nos indica que no todo espacio podía ser grabado.

Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2592; Carta de Gabriel L. Abogado de MPPDA, a Frank Freeman, Paramount Theatres Service Corp., 1 de mayo de 1935, Record #2599, Reel 11, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017,https://mppda.flinders.edu.au/records/2599

[239] Telegrama de Trem Carr, Vice-President, Monogram Pictures (President of Independent Motion Picture Producers Association in 1934), para Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, 20 de marzo de 1934, Record #2425, Reel 10, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 27 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2425

[240] Carta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, para Joseph I. Breen, 11 de junio de 1936, Record #2808, Reel 11, Production Code Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 26 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2808

[241] *The Motion Picture News*, 11 de julio, 1914, 88.

[242] Ralph Wilk, "A little from "Lots"," *The Film Daily*, 9 de septiembre, 1930, 10.

El caso de Frank Tours no fue único en la región fronteriza. Una anécdota publicada en la revista *Movie Maker*, relata la experiencia de un cineasta amateur llamado A. E. Smoll, quien, tras filmar diferentes escenas callejeras en Juárez, fue detenido por las autoridades locales mexicanas. Smoll fue informado de que sus cintas habían sido confiscadas, y que si deseaba llevar los materiales consigo a El Paso, necesitaba primero revelarlos para que fuesen vistos por el acalde de Juárez y luego esperar por la aprobación de éste para proceder con su exportación.[243] Es probable que al ser Juárez y Tijuana ciudades fronterizas –lo cual era motivo de que existiese un vínculo con el centro del país más estrecho en lo relativo al control aduanal– las autoridades estuviesen más atentas a cumplir con las disposiciones de la Secretaría de Hacienda para el manejo de películas cinematográficas. Sin embargo, más allá de hechos como éstos, no encontramos materiales que revelen claramente cómo en la práctica las leyes de censura promulgadas por el gobierno federal se cumplían en Baja California. Sabemos que en el periódico oficial de la entidad se publicaban las disposiciones de las secretarías de Relaciones Exteriores, Hacienda, y Gobernación que decretaban la prohibición a nivel nacional de un filme en especial o de una compañía productora, así como sabemos que hubo manifestaciones regionales de rechazo a filmes considerados denigrantes; pero no queda claro cuáles eran los mecanismos locales diseñados para intervenir en la producción, distribución y exhibición de filmes estadounidenses durante los años treinta.

Sólo en el caso de la producción de Mack Sennet, *Caliente Love* (1933), encontré documentos que evidencian la existencia de protocolos oficiales que debían seguir los cineastas para ingresar con sus equipos al territorio y filmar. Entre éstos, estaba la obligatoriedad de aceptar un censor designado por el gobierno del Territorio para supervisar las filmaciones. La escasez de más fuentes hace imposible determinar si las gestiones de

[243] "Closeups, What Amateurs Are Doing," Movie Makers, enero, 1930, 54.

Mack Sennet fueron las mismas que debieron realizar otros productores interesados en trabajar en Tijuana, o si se trató de un caso excepcional.

Según la revista *American Cinematographer*, el camarógrafo y director de fotografía Joseph Walker, había decidido en una ocasión venir al pueblo fronterizo "con el objetivo de filmar a su estrella, Nell Shipman, en la auténtica atmósfera extranjera de Tijuana"; pero "por razones que sólo ellos saben, las aduanas rechazaron el paso de un camión con accesorios y artículos varios"[244], frustrando sus planes.[245] Probablemente para evitar malentendidos como ese, a finales de 1932 Sennet envió un telegrama a Abelardo L. Rodríguez –en ese momento presidente de México–, solicitando autorización para llevar su equipo –camiones, cámaras, etc.– hasta Agua Caliente, así como para filmar el casino y el hipódromo por tres días durante las fiestas de fin de año. Sennet pedía a Rodríguez que notificara a las autoridades aduanales y migratorias de Tijuana para que no le cobraran impuestos. En el cable, agregaba que ya contaba con el permiso de Lou Anger para filmar la propiedad.[246] Sennet escribió también un telegrama al secretario de Relaciones Exteriores de México para que interviniera a su favor.[247] Incluso, Julian Valardi, vicepresidente de la Cámara de Comercio de México, envió un cable al secretario del presidente, el abogado Francisco Javier Gaxiola Jr., pidiéndole que ayudara a Sennet con su gestión.[248]

---

[244] Harry Burdick, "Accent on Mood— is Joseph Walker's Creed," *American Cinematographer*, noviembre, 1935, 468.
[245] El filme podría ser Something New (1920), que cuenta una historia situada en México. ("Something New," AFI Catalog, consultado 27 de enero, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/16012)
[246] Telegrama de Mack Sennet, Sennet Pictures Corp., North Hollywood, Calif., para Abelardo L. Rodríguez, Ciudad de México, sin fecha, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[247] Telegrama de Sennet Pictures Corp., North Hollywood, para el secretario de relaciones exteriores de México, Ciudad de México, sin fecha, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[248] Telegrama de Col. Julian Valardi para Javier Gaxiola Jr., sin fecha, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

El 29 de diciembre, Gaxiola envió un telegrama al director general de Aduanas comunicándole que por acuerdo de la Secretaría de Hacienda se dispensaba a Mack Sennet del pago de impuestos, según el artículo 366 y 367 de la Ley Aduanal, por la importación temporal de tres camiones y equipo cinematográfico.[249] Además, el 30 de diciembre, Andrés Landa y Pina, jefe del Departamento de Migración, le notificó a Sennet que ya contaba con un permiso de internación válido por tres días.[250]

Las autoridades locales no tuvieron ningún tipo de participación en los arreglos de Sennet para filmar en Agua Caliente. Los más interesados en su proyecto, y quienes le dieron todo su apoyo localmente, fueron los ejecutivos del complejo turístico y el hipódromo Agua Caliente. El gerente del Jockey Club, W. Shilling, desde el 27 de diciembre ordenó a todos los porteros que dejaran pasar el equipo de Sennet.[251] El 6 de enero de 1933, H.L Hugunin, asistente general de Mack Sennet Studios escribió a Lou Anger y le dijo que las escenas filmadas en el hipódromo "con su espléndida cooperación" eran buenas. Agregaba además que habían contado con el visto bueno para la filmación de Baron Long y Albert Alderete.[252] En general, la correspondencia sostenida entre los ejecutivos del Agua Caliente y Mack Sennet Studios indica que existía una total cooperación.[253]

[249] Telegrama de Javier Gaxiola Jr., Palacio Nacional Mexico D.F., al Director General de Aduanas, 29 de diciembre de 1932, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[250] Telegrama de Andrés Landa y Pina a Mack Sennet, 30 de diciembre de 1932, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[251] Memorándum de W. Shilling, gerente del Agua Caliente Jockey Club, 27 de diciembre de 1932, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[252] Telegrama de H.L. Hugunin, Assitant General Mack Sennet Studios, para Lou Anger, Agua Caliente, 6 de enero de 1933, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[253] File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

En enero, Sennet decidió enviar dos camarógrafos nuevamente a Agua Caliente para sacar tomas nuevas. [254] Los hombres pasarían la noche en el *resort*.[255] Un par de días después, cuando el nuevo equipo de filmación intentó cruzar la frontera tuvieron problemas con los oficiales de aduanas. Sennet personalmente escribió un telegrama a Gaxiola informándole que los oficiales no habían recibido las instrucciones del cable del 29 de diciembre.[256] Gaxiola se hizo cargo de la situación y le respondió al día siguiente que ya se habían dado instrucciones urgentes a la oficina de aduanas en Tijuana para que pudiera pasar.[257]

En ese contexto, no queda claro por qué, la Secretaría General del gobierno del Territorio Norte de la Baja California, designó el 9 de enero de 1933 al ciudadano Marcial Muro "censor de las películas cinematográficas" tomadas por Mack Sennet Picture Corporation. Según el oficio de su nombramiento, firmado por el gobernador Agustín Olachea y el oficial de la Secretaría de Gobierno Antonio E. Banuet, la Secretaría de Gobernación concedió una autorización a dicha empresa para que realizaran sus labores. Una copia del documento se envió al delegado del gobierno en Tijuana "para su conocimiento." Como dato interesante, el sueldo que recibiría Marcial Muro por sus servicios –diez dólares diarios–, debía ser pagado por Mack Sennet Picture Corporation.[258] La empresa también

[254] Carta de Mack Sennet Pictures Corp., para A. Alderete, 9 de enero de 1933, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[255] Carta de Mack Sennet Pictures Corp., para Mr. Retcliff, 9 de enero de 1933, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[256] Telegrama urgente de Mack Sennet a Javier Gaxiola, 13 de enero de 1933, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[257] Telegrama de Javier Gaxiola a Mack Sennet, 14 enero de 1933, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[258] Oficio 1. 150 de la Secretaría general del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California, donde se nombra a Marcial Muro censor de películas cinematográficas, 9 de enero de 1933, Mexicali, B. C., File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

pagó su hotel.[259] Los requisitos que debía seguir Muro en su puesto como censor no fueron especificados, de modo que no está claro que buscaba su designación. ¿Quién era este hombre? ¿Qué criterios morales, políticos o estéticos regirían su labor? ¿Cuáles eran las instrucciones del gobierno para él? ¿Qué esperaban de su gestión? ¿Hasta qué punto tenía permitido objetar sobre las escenas que se filmaran en su presencia? Todas esas son preguntas que quedan sin responder. En realidad, el único saldo verificable de su labor fue una disputa por dinero que entabló con Mack Sennet Picture Corporation.[260]

En 1936, siendo Lázaro Cárdenas presidente, la Secretaría de Gobernación estableció en México una nueva Junta de Censura Nacional. Apenas inició funciones, la junta censuró tres filmes europeos por considerar que contenían propaganda política antimexicana y fomentaban el espionaje. La junta estuvo compuesta por un presidente, un vicepresidente, y un secretario. Un jefe y un subjefe de departamento, un oficial especial, y diez agentes especiales. El *Motion Picture Herald* informó que toda película que se quisiera estrenar en México D.F. debía enfrentar ahora tres organismos de censura: la Junta Federal Nacional,

[259] Facturas de gastos de Mack Sennet Picture Corporation, a nombre de H.L. Hugunin, para los días 29-30 de diciembre de 1932, 1-2 y 14-15 de enero de 1933, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[260] Muro escribió una carta a Mary. G. Hutchinson, Agente de aduana contratada por la compañía de Sennet, solicitando se le pagaran otros gastos por su gestión. Tales como un viaje a las oficinas de la compañía en Los Ángeles, el transporte Tijuana-Mexicali, así como el pago de los 10 dólares diarios acordados tomando en cuenta la fecha de finalizado el filme. H.L Hugunin, asistente general de Mack Sennet Studios, respondió a Hutchinson que no entendía por qué Muro la contactaba a ella, ya que las comunicaciones entre él y la compañía debían ser directas. Agregó que, a no ser que se tratara de "una vieja costumbre hispana", no comprendía la razón por la cual Muro esperaba que le pagaran desde la fecha de su nombramiento -casi una semana antes de la filmación-, hasta el día que se finalizó el filme -varias semanas después del viaje a Agua Caliente-. Añadió que tampoco comprendía por qué esperaba que pagaran los gastos de un viaje que hizo a Hollywood, ya que ellos no lo invitaron. Explicó que lo único que tenía que hacer su empresa era avisarle a Mexicali cuando estuvieran listos para su servicio en Caliente, y esperarlo. [Carta de Marcial Muro a Mary. G. Hutchinson; y Carta de H.L. Hugunin a Mary Hutchinson de San Isidro, 16 de febrero de 1933, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.]

la Junta del Distrito Federal, y la Confederación de Trabajadores de México –que anunció su intención de revisar las películas en busca de propaganda fascista–.[261]

Unos meses después, a finales de diciembre de 1936, se organizó en el país una institución encargada de generar y supervisar el manejo de materiales y dispositivos propagandísticos sobre el Estado mexicano: el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, llamado luego Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).[262] José Rivera, oficial mayor del departamento, aseguró que el mismo contribuiría al interior del país a que el gobierno se estableciese como "el centro vivificador de toda la marcha de la nacionalidad"[263], mientras que de cara al exterior, trabajarían "para que allende las fronteras se conozca verídicamente lo que es un pueblo que aspira a hacerse sentir como comunidad y a exigir el respeto que como a comunidad le corresponde…"[264]

El DAPP buscó "brindar conocimientos exactos de México en el extranjero",[265] lo que en la práctica significaba subvertir en el mundo la imagen negativa del país y difundir los paradigmas oficialistas acerca de México y lo mexicano. Trabajar en ese sentido no fue una misión original, pues como hemos visto, formó parte de un proyecto de largo alcance de los gobiernos revolucionarios nacionalistas; pero el DAPP fue la primera institución, independiente y vinculada al poder ejecutivo, diseñada especialmente para dar unidad discursiva a las narrativas nacionalistas y centralizar las gestiones de divulgación –a través de diversos medios (publicaciones escritas, radio, cine)– de información oficial del

[261] "Mexican Censors Active," *Motion Picture Herald*, 28 de noviembre, 1936, 8.
[262] Silvia González Marín, *Prensa y poder político: la elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana* (México: Siglo XXI, 2006), 121.
[263] José Rivera [oficial mayor del DAPP], "Las funciones del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda," *Universidad, Mensual de Cultura Popular*, 12 de enero, 1937, 13.
[264] José Rivera P.C. [oficial mayor del DAPP], "Las funciones del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda," *Universidad, Mensual de Cultura Popular*, 12 de enero, 1937, 14.
[265] Decreto de formación del DAPP (1936), 15 de diciembre de 1936, Caja 885, Expediente 545.2/33, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Archivo General de la Nación, México D.F.; citado en Priscila Pilatowsky Goñi, "Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: Propaganda y Revolución en México, 1936-1942" (Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2014), 14.

Estado.[266] Priscila Pilatowsky, en su tesis de doctorado "Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: Propaganda y Revolución en México, 1936-1942", plantea que "en la propaganda latía el propósito de activar la economía y, en consecuencia, el turismo."[267]

Dos de las tantas funciones que se atribuyeron a este nuevo departamento fueron, examinar los filmes que se quisieran proyectar en los cines de México y fomentar la difusión de cintas mexicanas en el mundo.[268] Así, el DAPP quedó a cargo de la "supervisión de películas"[269], y fue facultado con la autoridad de emitir permisos de exportación y certificados de censura para todas las "películas cinematográficas reveladas o sin revelar" que hubiesen sido usadas para grabar cualquier tipo de material en tierra mexicana, ya fueran propiedad de simples turistas o de compañías cinematográficas. Ningún filme podía salir del territorio nacional sin contar con dicho permiso o certificado.[270] Esta institución, estableció además un sistema de censura para los filmes mexicanos en fase de producción. Dicho sistema se basó más que nada en la revisión de los guiones con los que trabajaban los estudios para prevenir la realización de "historias contrarias a los conceptos y programas político-sociales" del gobierno.[271]

---

[266] Priscila Pilatowsky Goñi, "Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: Propaganda y Revolución en México, 1936-1942" (Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2014), 15, 85-86 y 94.
[267] Priscila Pilatowsky Goñi, "Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: Propaganda y Revolución en México, 1936-1942" (Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2014), 91.
[268] Jesús R. Bautista Reyes, "La propaganda fílmica gubernamental mexicana (1934-1940)," *De Raíz Diversa* 5, núm. 9 (enero-junio 2018): 147-174.
[269] Oficio núm. 4510 de Agustín Arroyo, Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, enviado al secretario de Relaciones Exteriores, 21 de abril de 1937, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[270] "Secretaría de Hacienda y Crédito Público – Circular Núm. 301-18 113 por la cual se previene que para la exportación de películas cinematográficas debe exigirse el permiso o certificado de censura expedido por el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda," *Periódico Oficial del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California*, 30 de mayo, 1937, 14-15; "International Film News, New Mexican Censors," *Variety*, 3 de febrero, 1937, 11; "Mexican Government Censoring All Films," *Motion Picture Herald*, 12 de junio, 1937, 41; "To Take Films Out of Mexico," *The Film Daily*, 9 de julio, 1937, 10; y "New Mexican Restrictions," *International Photographer*, julio, 1937, 15.
[271] "Pre-Production Censorship in Mexico," *The Film Daily*, 20 de noviembre, 1937, 7.

En lo relativo al tratamiento de filmes denigrantes para México, el DAPP empleó los mismos procedimientos que se habían estado aplicando desde años anteriores bajo la supervisión de la SRE. De hecho, Agustín Arroyo –quien fuera el primer director del departamento–, solicitó al secretario de Relaciones Exteriores utilizar los servicios de los representantes de México "en el extranjero para obtener de los gobiernos amigos se restrinja la producción y exhibición de películas denigrantes" para el país.[272] Arroyo, le pidió coordinar con personal diplomático un Comité Hispano-Americano de Orientación Cinematográfica[273] que respondiera a la "necesidad de producir una coordinación de criterio en toda la América Hispánica" capaz de presionar a las compañías de cine a modular sus películas para satisfacer las expectativas y el honor de ese mercado.[274]

El tema de los filmes ofensivos para el público de habla hispana llevaba tiempo discutiéndose, y México había logrado con bastante éxito sistematizar con países amigos acciones conjuntas de boicot contra esas producciones. En diciembre de 1936, durante la Conferencia Inter-Americana de Buenos Aires, se hicieron nuevas propuestas para combatirlas que se materializaron en múltiples tratados bilaterales entre España y países latinoamericanos para sancionar en conjunto filmes que denigraran la imagen de las naciones contratantes.[275] La propuesta de Arroyo respondía a ese clima regional, y estaba

[272] Memorándum de Manuel Cruz, jefe del Departamento Consular, Sección Comercial, de la Secretaría de Relaciones Exteriores, al jefe del Departamento Diplomático, México D.F., 11 de mayo de 1937, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12; y Oficio núm. 4510 de Agustín Arroyo, Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, enviado al secretario de Relaciones Exteriores, 21 de abril de 1937, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[273] Oficio núm. 4510 de Agustín Arroyo, Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, enviado al secretario de Relaciones Exteriores, 21 de abril de 1937, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[274] Oficio núm. 4510 de Agustín Arroyo, Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, enviado al secretario de Relaciones Exteriores, 21 de abril de 1937, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[275] John Trumpbour, *Selling Hollywood to the World: US and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2007).

acorde con el rol protagónico que México había buscado tener siempre en la negociación de las representaciones de los latinoamericanos.

Todas estas iniciativas tuvieron de una manera u otra un impacto en la industria del cine estadounidense. Las productoras comprendían lo que significaba para la taquilla herir los sentimientos nacionalistas y supieron en función de sus intereses de mercado manipular el contenido de los filmes. El anuario de 1938 de la revista *Film Daily* informaba complacido que la censura mexicana había adoptado como práctica preferente eliminar fragmentos de los filmes antes que rechazar o prohibir las películas por completo. Los casos de censura total eran cada vez más escasos y sólo se había aplicado a filmes "donde el orgullo nacional, las costumbres, y la historia se ha considerado que han sido dañados, y se considera que ha estado presente propaganda política." La opinión general era que la censura no era "estricta, excepto en temas políticos".[276]

El 30 de diciembre de 1939, con la modificación de la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, el DAPP dejó de existir. Para sustituirlo, se erigió la Dirección General de Información (DGI), dependiente de la Secretaría de Gobernación. Sobre esta nueva dependencia recayó –entre otras cosas– la responsabilidad de autorizar la exhibición y exportación de películas en el país.[277]

Es necesario reconocer que la SRE continuó jugando un papel clave en la censura de filmes extranjeros sobre México, a pesar de la existencia del DAPP y más allá de la disolución de esa institución. El subsecretario de Gobernación, en un oficio enviado a la SRE a inicios de 1941, aseguraba que la aprobación del DAPP no podía de ningún modo "conferir derechos

[276] "An International Survey of Motion Picture Markets: Mexico," en *The 1938 Film Daily Year Book of Motion Pictures,* ed. Jack Alicoate (1938),1239-1241.
[277] Priscila Pilatowsky Goñi, "Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: Propaganda y Revolución en México, 1936-1942" (Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2014), 126.

intocables de exhibición".[278] Semejante planteamiento abría el camino a la revisión de los fallos en materia de censura del DAPP durante su breve existencia y revelaba la existencia de conflictos de autoridad entre las distintas instancias del gobierno mexicano en el tema de la censura.

Contradictoriamente, un órgano como el DAPP, cuya misión era unificar las posturas oficiales en materia de propaganda y discursos mediáticos, no logró superar el uso de criterios subjetivos para validar la exhibición de un filme o coordinar bien su trabajo con el de otros órganos del gobierno nacional. Esto se hizo evidente cuando justo tras la disolución del DAPP la SRE intentó prohibir la exhibición de *Man of Conquest* en varias naciones latinoamericanas, y descubrió que la película había sido autorizada por el departamento en 1939.[279] Los productores del filme, como era lógico, usaron la autorización para defenderse de los diplomáticos mexicanos. La SRE supo que la aprobación había sido con la condición de que se suprimieran las escenas que "lesionaban la dignidad nacional"[280], pero al parecer no se había hecho un seguimiento de la cinta para corroborar su edición.

A pesar de que para finales del treinta los estudios no solían poner demasiados peros para hacer los cortes que garantizaran la exhibición o distribución comercial de sus productos, y que la PCA buscaba eliminar los elementos negativos de los filmes en la fase de producción,

[278] Carta del subsecretario de Gobernación, Fernando Casas Alemán, para el secretario de Relaciones Exteriores, Departamento Diplomático, 10 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[279] Carta de Anselmo Mena, Director General de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático, al Embajador de México en Washington D.C., 13 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12; y Certificado de supervisión núm. 4026 del Departamento de Supervisión Cinematográfica, Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, firmado por Alfonso Pulido Islas, oficial mayor, México D.F., 26 de diciembre de 1939, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[280] Carta de José Altamirano, Director General de Información, Departamento de Supervisión Cinematográfica, Secretaría de Gobernación, al secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 4 de junio de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

las autoridades mexicanas no habían logrado erradicar el uso de representaciones negativas durante la década del treinta. La autora Laura Serna explica:

> *…los cineastas estadounidenses continuaron movilizando estereotipos cuando hacían filmes sobre México o los mexicanos… hasta que las exigencias de la política de la buena vecindad en la década del cuarenta hicieron inconveniente seguir con eso. Por ello, los intentos del gobierno mexicano por censurar esos filmes, podrían percibirse como fallidos. Sin embargo, los esfuerzos estatales por configurar las representaciones de México de las compañías cinematográficas extranjeras probaron ser extremadamente exitoso en otros aspectos.*[281]

La falibilidad de la estrategia del gobierno mexicano es discutible. En general, logró que la PCA formalmente presionara a los estudios para cumplir con sus exigencias e incluyera sus demandas en su protocolo de trabajo. Si bien algunos productores pasaron por alto sus exigencias o las burlaron con tecnicismos, el gobierno consiguió una disminución considerable de las representaciones negativas de México y los mexicanos. En definitiva, podemos afirmar que el gobierno mexicano influyó en las normas de representación de México y los mexicanos en el cine estadounidense. En parte, porque lograron movilizar a su favor los intereses de la PCA. Esto tuvo un impacto significativo en las representaciones de Tijuana.

La acción de la PCA para corregir las imágenes de Tijuana que buscaban proyectar los estudios, evidenció la alianza entre la MPPDA y el gobierno mexicano. Es probable que en ninguna otra década se haya dado una mejor imagen del pueblo/ciudad; como veremos más adelante en los filmes que se produjeron en esa temporalidad, aunque se siguieron

[281] Laura Serna, *Making cinelandia: American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2014), 178.

utilizando estereotipos y se deslizaron sutilmente en la pantalla algunos comentarios negativos. Al estudiar las producciones donde se hace referencia a Tijuana, desde el estudio de caso, encontramos numerosos ejemplos de cómo la PCA analizaba al detalle cualquier situación que pudiera prestarse a debate y provocar la censura mexicana. Si bien no es posible conocer el alcance que tuvo la censura ejercida por las autoridades locales, queda claro que las disposiciones de censura emitidas por el gobierno federal favorecieron las representaciones de Tijuana. Esto es visible en el poco peso que tienen en las historias sobre el pueblo las representaciones negativas de los mexicanos en comparación con las de los estadounidenses u otros nacionales.

En uno de los guiones enviados a revisión del filme *The Champ* (1931), Dink espía al contrincante de su padre, el boxeador Manuel Quiroga, y descubre que es muy bueno: "un joven mexicano, en la mejor condición posible."[282] En una carta que Jason S. Joy envió a Irving Thalberg –en ese momento ejecutivo de Metro-Goldwyn-Mayer– cuando el filme estaba en producción, le aconsejó "por razones políticas" evitar definir a Quiroga como mexicano y eliminar la palabra "Cholo" de los diálogos si ese personaje era "interpretado por un hombre de piel oscura".[283]

Las razones eran evitar resaltar que el oponente del estadounidense era un mexicano, ya que esa pelea causaría la muerte del protagonista. Al parecer la Metro no siguió al pie de la letra la recomendación. El término "Cholo" no se usa en el filme, pero se hace referencia abierta a Quiroga como mexicano. En una escena, Dink casi pelea con un chico que le dice:

[282] The Champ, sinopsis corta del guión, 14 de agosto de 1931, página 5, File "The Champ, 1931", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 5 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/2423/rec/9
[283] Carta de Jason S. Joy a Irving Thalberg, Metro-Goldwyn-Mayer, Culver City, California, 18 de septiembre de 1931, página 8, File "The Champ, 1931", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 5 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/2423/rec/9

"¿A ver qué piensas del mexicano ahora?". Sin embargo, la batalla se presentó como justa y el desempeño de ambos luchadores fue digno. Así, no hubo un mal infligido de manera alevosa.

El guion original del filme *Bordertown* (1935) fue sujeto a muchísimas modificaciones. En una versión de 1933, Johnny se presenta como un jornalero mexicano nacido "por accidente diez millas sobre la line internacional", que odia a los estadounidenses por la discriminación que ha sufrido de niño y su imposibilidad de integrarse al universo de estos. Johnny asesina a un capataz para el cuál trabajaba, se marcha a Mexicali, allí se hace rico con el tráfico de drogas, se enamora de una prostituta y orquesta el asesinato de uno de sus socios.[284] En la evaluación del guion que Joseph Breen hiciera para la PCA, señaló:

> *Retrata la falta de respeto de los americanos por los mexicanos. Se refieren constantemente a los mexicanos como "greasers" y otros nombres despectivos [–vagos, mex, chilis, cholos–].*
>
> *Retrata a Johnny de una forma con la que nuestros vecinos del sur probablemente tendrán objeciones. (…)*
>
> *Presenta a Johnny, aunque sea un ciudadano estadounidense, como un mexicano; y es en ese rol que se convierte en un asesino, jugador y estafador, siempre tratando de "ser un americano". Toda la historia plantea de manera muy vívida la distinción racial entre mexicanos y estadounidenses, que seguramente será ofensiva para nuestros vecinos*

[284] Sinopsis de la novela de Carroll Graham, Border Town, por Dorothea Cartwright, 21 de septiembre de 1933, File 1734 A, B-29 "Bordertown Story-Synopsis", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

del sur [pues los mexicanos están muy sensibles en el presente con esto].[285]

En agosto, tras hacerse innumerables cambios al guion, todos los motes negativos sobre los mexicanos fueron eliminados y la caracterización de Johnny cambió sustancialmente. Al punto que el personaje quedó prácticamente descrito como un asceta.[286] Breen aseguró a Warner: "Tenemos la garantía de que no hay nada en el guion que pueda suscitar ninguna protesta del gobierno o pueblo mexicano."[287] Una vez que tuvieron esa certeza, el estudio contrató al abogado mexicano José L. Navarro, radicado en Los Ángeles, para que tramitara el envío a México del guion o el filme para su revisión.[288]

Visto desde la contemporaneidad, hay mucho que reprochar a esta cinta; sin embargo, si se compara el filme que se estrenó con el primer guion propuesto, es evidente que se eliminaron numerosas representaciones negativas de la trama.

David Maciel opina: "... en la película de 1934 *Bordertown*, Tijuana es retratada como un área sucia, sórdida, criminal y despreciable. No hay un solo rasgo positivo de Tijuana que sea evidente en la película."[289] Elabora esa opinión al comparar *Bordertown* con un filme

[285] Carta de J. Breen a Jack L. Warner y Mr. Hal Wallis, 10 de julio de 1934; y extractos de la carta de Breen, 11 de julio de 1934, File 1734 "Bordertown. Story, Memos and Correspondence", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[286] Johnny no fuma, no bebe, y no anda con mujeres. Su capacidad de trabajo, ética, y voluntad es admirable. Marie, la esposa de su jefe, intenta seducirlo. Johnny, fiel a su jefe, la rechaza. Marie le dice que es increíble que él no tenga ningún mal hábito.
[287] Carta de J. Breen a J.L. Warner, 10 de agosto de 1934, File 1734 "Bordertown. Story, Memos and Correspondence", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[288] Carta de Lic. Jose L. Navarro, Mexican Attorney and Counselor at Law, Los Angeles, International Law Office, Associate Attorneys in Unted States and Mexico, Mines, Oil, Financial and Investments, Mexican Affairs Only, para Hall Wallis, Warner Bros and First National Studio, Los Angeles, 24 de agosto de 1934, File 1734 "Bordertown Story, Memos and Correspondence", F027255-006, Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[289] David R. Maciel, *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema* (California: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990), 65.

hecho medio siglo después, *Losin' It* (1983)[290] y su criterio no está bien fundamentado. Si se observa con detenimiento la película, en las calles de *Bordertown* (1935) las personas andan con confianza, no parecen percibir amenazas directas y el estado de la ciudad no es precario.

En una escena, la cámara sigue a una pareja que entra al local llamado Silver Slipper. Está muy iluminado. Hay juegos de azar. El lugar está lleno de personas vestidas con trajes, todos adultos de variadas edades. En un momento se ve salir un hombre con un sombrero de charro. Conviven clientes de distintas nacionalidades. El local está por lo general tranquilo. Hombres y mujeres juegan, beben y fuman. ¿"Sucio"? Quizás. ¿Inapropiado para personas decentes? Según los criterios morales de la época, probablemente. ¿"Criminal"? Más o menos. Vemos mafiosos estadounidenses que intentan apoderarse de los clubes de la zona, pero en el filme no utilizan la fuerza para lograr sus objetivos. Maciel juzga Tijuana con base en las secuencias de una calle (en relación a lo que ocurre en torno al Bar Silver Slipper) y descarta otro tipo de experiencias que en el filme se asocian con el pueblo fronterizo. Sin embargo, la valoración de Maciel es comprensible. Aunque la representación de la ciudad en el filme no fuera todo lo sombría que cabría esperar, no era positiva.

Las regulaciones de la PCA impidieron a los productores escenificar el pueblo tal y como hubieran querido. Los mafiosos quedaron representados un poco sosos y la única perturbación que parecía afectar las noches tijuanenses eran los balbuceos de un borracho indispuesto. A pesar de todo eso, Maciel tiene la percepción de que el ambiente está cargado de peligros. ¿Por qué?

Como estrategia para escapar de los límites representacionales que la PCA imponía, los productores estadounidenses se valieron de los espacios promocionales menos regulados

[290] *Losin' It*, dirigido por Curtis Hanson, Tiberius Film Productions-Tijuana Productions. Canadá/USA: Embassy Pictures, 1983.

que la prensa ofrecía para difundir entre los espectadores ideas sobre los filmes que verían. En el caso de *Bordertown* (1935), se describió al pueblo de manera despectiva en aras de sugestionar al público. Por ejemplo, como parte del plan publicitario de Warner Brothers, se redactó la siguiente reseña:

> *Herido por la injusticia cometida contra su pueblo, decide que solo los ricos obtienen las cosas valiosas en la vida y va a un pueblo turístico en la frontera de los Estados Unidos donde adquiere tanto riquezas como poder como propietario de un casino y club nocturno. Es en este escenario pintoresco que se colocan la mayoría de las escenas; una comunidad salvaje y sin ley; un cabaret frecuentado por personas de todas las castas, pícaros, forajidos y aventureros, junto con millonarios estadounidenses y mujeres de la alta sociedad que buscan diversión.*[291]

Así, Warner Brothers divulgó en la prensa la imagen que no pudo cómodamente presentar en el cine. Mientras en la prensa aseguraban que la trama transcurría en un "pueblo sin ley", en el filme se vieron obligados a representar dignamente a los policías y oficiales mexicanos. Así, las críticas y reseñas sirvieron para que los ejecutivos de los estudios contextualizaran los filmes más allá de los límites que imponía la PCA. En un resumen del filme *The Racing Strain* (1932) que apareció en la revista *Boy's Cinema* en 1933, se decía que en la película un "greaser" medio borracho recibía con un saludo al protagonista,[292] sin embargo, esa escena no sale en la versión del filme que fue proyectada.

[291] "Muni at His Greatest, Is Seen in His Finest Drama," Review, página 5, Daily Publicity, A Merchandising Plan by Warner Brothers, File 681 "Bordertown, Publicity – Pressbook", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[292] *Boy's Cinema*, 6 de mayo, 1933, 19.

La PCA no fue ajena a esta práctica, y por esa razón circuló un código para regular la publicidad asociada a los filmes, titulado *Código de Publicidad e Interpretación Uniforme*.[293] El código debía aplicarse a los libros de prensa, a la publicidad en periódicos, posters, tráileres, u otros medios utilizados para promocionar las películas. Entre sus disposiciones, el *Código de Publicidad* indicaba que los materiales promocionales debían representar fielmente los filmes, no contener aseveraciones engañosas o falsas sobre las producciones, y tener en cuenta las previsiones del *Código de Producción* por el que se regía la industria.[294] Pero a pesar de eso, las compañías tuvieron mucha más libertad en la prensa y otros espacios promocionales para divulgar ideas delicadas sobre las historias que querían contar. De hecho, el *Código de Publicidad* nunca se aplicó con el mismo rigor que el *Código de Producción*.

En 1938, llegó a las manos de Breen el guion de *Forged Passport* (1939), un filme que tenía por eje el tráfico de indocumentados de México a EUA por Tijuana. Una vez más, Breen intentó corregir partes delicadas de la trama que los burós de censura extranjeros podrían vetar. Recomendó tratar con mucho tacto al personaje Nick Mendoza[295] y dio indicaciones aún más precisas:

[293] Advertising Code and Uniform Interpretation.
[294] Copy of Advertising Code and Uniform Interpretation, 13 de enero de 1934, Record #3196, Reel 10, Policy document, MPPDA Production Code, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 27 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/3196; AMPP (Studio Publicity Committee), Resolution to establish machinery for interpretation of Advertising Code in Hollywood, 10 de octubre de 1930, Record #718, Reel 8, Advertising – general, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 27 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/718; Annual Report on the Motion Picture Industry, presentado por Will H. Hays, president de la MPPDA, 27 de marzo de 1933, página 17, Motion Picture Association of America, Core Collection Pamphlets, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 6 de julio, 2018, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll11/id/11467/rec/1
[295] Carta de Breen a S.J. Siegel, 5 de diciembre de 1938, File "Forged Passport, John H. Auer; 1939 (Republic Pictures, 1939)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Aquí y en otros lugares, instamos a la mayor precaución en el manejo de los personajes mexicanos, para que no se ofenda a los mexicanos. También tengan en cuenta que cualquier ofensa a los mexicanos repercutirá de manera desfavorable en sus estrenos en América Latina.

Escena 16: Recomendamos que un personaje estadounidense sea sustituido como el hombre al que golpea el héroe, en lugar de ser un mexicano. (…)

Escena 152: Aquí y en cualquier otro lugar, por favor representen recta [honrada] a la policía mexicana y asegúrense de que sean hombres pulcros, alertas y ágiles. (…)

Escena 180: Asegúrese de que el capitán de la policía, Miguel, no sea un personaje de comedia y que se maneje para evitar cualquier posible ofensa a los mexicanos.[296]

Un caso singular durante la década del treinta fue el filme *In Caliente* (1935), muy bien recibido en la taquilla estadounidenses y por los intereses corporativos radicados en Tijuana. Los cuidados de la MPPDA con esta producción al parecer no fueron suficientes, y fue denunciado a través de un escrito enviado al Consulado de México en Los Ángeles, donde se pedía a la SRE gestionar su censura y destrucción. Sin embargo, Joaquín Terrazas, el cónsul, hizo indagaciones sobre el filme y le dijo al subsecretario de Relaciones Exteriores que en opinión de varios miembros del personal del consulado el filme no era denigrante, excepto por "dos detalles": la representación de bandidos mexicanos en un

[296] Carta de Breen a S.J. Siegel, 19 de diciembre de 1938, File "Forged Passport, John H. Auer; 1939 (Republic Pictures, 1939)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

musical y la presencia en el hotel de "cancioneros y fotógrafos que se dedican a explotar, por medio de diversos trucos, al turista."[297]

Seth Fein considera que este filme fue considerado ofensivo en México porque la representación de mexicanos que cometían estafas en el *resort* Agua Caliente iba en contra de la propaganda estatal mexicana para el fomento del turismo.[298] Este argumento se presta a debate, si se tiene en cuenta que la producción del filme contó con el apoyo de los accionistas del *resort* turístico, ya que veían en él justamente un dispositivo propagandístico efectivo (sobre esto hablaremos más adelante). No obstante, el argumento tiene validez, ya que es totalmente comprensible que los intereses de tipo capitalista difieran de los de tipo nacionalista, así como difieren en ellos las concepciones sobre lo que es digno de resaltar o no en un espacio.

Lo cierto es que, de una forma u otra, lo ocurrido refuerza la idea de que en el período estudiado las negociaciones fueron constantes y nunca se alcanzó un punto de satisfacción absoluta de ambas partes, lo cual es entendible, si se tiene en cuenta la complejidad de los actores involucrados. 1935 fue además un año de tensiones entre el gobierno mexicano y las productoras estadounidenses. México estableció un impuesto a la importación de cintas estadounidenses y las compañías distribuidoras amenazaron con salirse del mercado mexicano. La disputa se solucionó una vez que el impuesto fue rescindido.[299] En 1935 el

[297] Oficio de Joaquín Terrazas, cónsul de México en Los Ángeles, para el subsecretario de Relaciones Exteriores, 5 de agosto de 1935, Serie III, Legajo 234, Expediente 6, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[298] Seth Fein, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930," Secuencia, núm. 34 (enero 1996): 166-168, consultado 15 de julio, 2018, http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/527/1302
[299] "Reach Compromise on Mexican Taxes," *Motion Picture Daily*, 29 de enero, 1935, 1-7; "Mexico Imposes New 6% Distributor Tax," *Motion Picture Daily*, 2 de marzo, 1935, 1-4; "Expect Quick End to Mexico Dispute," *Motion Picture Daily*, 2 de noviembre, 1935, 4.

presidente Lázaro Cárdenas promulgó también varios decretos que levantaron tensiones con empresarios estadounidenses en la frontera bajacaliforniana.

La producción y el estreno de Agua Caliente se dieron en un contexto que potenció el valor histórico de este filme. Los espacios que se representaron en la película, estuvieron sometidos a un escrutinio estatal y a la posibilidad de sufrir transformaciones sin precedentes. Todo el esfuerzo invertido en promocionar el *resort*, fue hasta cierto punto estéril.

Lázaro Cárdenas prohibió el juego en toda la república mexicana en diciembre de 1934, pero había hecho una excepción con Baja California. Mas, en enero de 1935 llegó una orden federal ordenando el cierre del club A.B.W. Owl en Mexicali. La medida despertó la sospecha en la región de que el fin del juego en Tijuana estaba cerca.[300] El inicio de la producción de *In Caliente* (1935) se puede rastrear hasta agosto de 1934, y su estreno mundial fue en mayo de 1935.[301] Sólo un par de meses después, en julio, arribó al pueblo fronterizo la orden de cierre de los locales de juego en un telegrama que envió el secretario de Estado al gobernador Agustín Olachea.[302] Baron Long, presidente de la compañía Agua Caliente declaró que cumplirían con la orden del presidente porque "su palabra era ley." Anunció el cierre del hotel, el spa, el restaurante, los bares, las tiendas libres de impuestos, el club de juegos y todas sus instalaciones en general.[303] La pista del Agua Caliente también cerró y Long se dispuso sacar unos 600 caballos de sus establos. Los intereses aliados del

[300] "Owl Club Gambling Closes Up at Mexicali," *The Desert Sun*, 4 de enero, 1935, 5.
[301] Comunicación entre oficinas de J. L. Warner para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., 15 de agosto de 1934, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 4 of 4, 7/2/34 – 12/31/34", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles; Carta de Harry Maizlish a Hal Wallis, 14 de mayo de 1935, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 1 of 4, 3/4/35 – 6/19/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[302] Charles Moore, "Mexican Ban Against Gambling Extended to Agua Caliente, Tijuana by Cardenas, Horse Racing Terminated; 1,400 Employes Plan Protests; Gloom Pervades Luxurious Hotel on Final Night," *San Bernardino Sun*, 21 de julio, 1935, 1 y 2.
[303] "Caliente Shut Tightly After Roaring Night, Chamber Sends Delegation to Mexico City by Plane to Seek Reconsideration," *San Bernardino Sun*, 22 de julio, 1935, 2.

hotel-casino y el hipódromo decidieron que sin el juego no era viable para ellos continuar sus operaciones.[304]

La situación peculiar que atravesó *In Caliente* (1935) nos habla de la compleja subjetividad que determinó lo que era o no aceptable para el gobierno mexicano y cómo sucesos coyunturales sellaron el destino de las producciones estadounidenses.

A modo de cierre es justo señalar que más allá de llenar o no las expectativas del Estado nacionalista mexicano, es innegable que la política de la PCA para el tratamiento de México y los mexicanos obligó a los estudios a renunciar al uso de ciertas representaciones sociales sobre Tijuana de referencia común en el imaginario estadounidense. De manera paralela, las propias directrices morales contenidas en el *Código de Producción* obligaron a eliminar de las tramas de los filmes situaciones cuestionables que apelaban también a representaciones negativas del pueblo. Por ejemplo, la prostitución o el tráfico de drogas no pudieron ser aludidos. En general, las problemáticas sociales del pueblo fueron ignoradas en las producciones; y era de esperarse, ya que la industria del cine evitó exponer las propias problemáticas de la sociedad estadounidense. Los filmes que cuestionaron con seriedad problemas sociales como la delincuencia, desde una postura crítica, fueron una excepción. Un artículo de *Cine Mundial* arribaba a la siguiente conclusión:

[304] El San Bernardino Sun describió el panorama en los siguientes términos:
El chasquido de las ruedas de la ruleta y el sonido de los dados galopando a través del fieltro verde se oyeron por última vez esta noche en este resort de moda mientras un puñado de gente de la industria cinematográfica se arrimaban a la barra para beber hasta al cese de los juegos de azar. (...) Para los turistas que acudieron aquí desde la exposición de San Diego, el anuncio significó poco, pero para los clientes regulares del resort, que acudieron desde Hollywood y Los Ángeles, fue un triste acontecimiento. El Salón Dorado, donde sólo se jugaba "dinero gordo" y abría sólo el sábado por la noche, tenía la apariencia del recibidor de una empresa menor, el habitual alboroto de las gargantas lubricadas se cubrió con susurros. Y para los 1,400 empleados de la estación fronteriza, significó más su trabajo. (...) El Foreign club de Tijuana… también sufrió. Sólo quedaron ahí, para intrigar al visitante estadounidense, el precio bajo de las bebidas, los perfumes y los bienes importados... ["Mexico Bans Agua Caliente Game Tables: Mexican Ban Against Gambling Extended to Agua Caliente, Tijuana by Cardenas," *San Bernardino Sun*, 21 de julio, 1935, 1 y 2; ver también "Caliente Shut Tightly After Roaring Night, Chamber Sends Delegation to Mexico City by Plane to Seek Reconsideration," *San Bernardino Sun*, 22 de julio, 1935, 2.]

> *…gracias a la Oficina de Will Hays, sostenida por todos los grandes estudios, son muy pocas las películas de Hollywood que sufren la suspensión o la mutilación de la Censura. Los productores de Hollywood pueden vanagloriarse de un colectivo cerebro infantil, y, por ahora, no hay peligro de contagio. ¡Hay que defender la taquilla y nadie se atreve a enfrentarse con la Legión de la Decencia…!*[305]

La mayoría de los guiones originales de los filmes fueron modificados hasta convertir las realidades sociales en ellos contenidos en parodias insustanciales. En 1934, en el resumen de actividades de la PCA que envía Joseph I. Breen a Will H. Hays en Nueva York, clasifica a *Bordertown* (1935) en la categoría de Problemas Sociales. Sus comentarios sobre el guion, a pesar de que ya había sufrido modificaciones, fueron los siguientes:

> *Reportamos este guion la semana pasada como peligroso. Desde entonces, el estudio ha cooperado en reescribirlo, remover los elementos ofensivos, y creemos que la película terminada será satisfactoria.*[306]

En 1933, el redactor J. M. Valdes-Rodriguez se quejaba en la revista vanguardista *Experimental Cinema*:

> *Para las películas estadounidenses no existe algo como los problemas sociales. Es tabú, e incluso cuando los productores de Hollywood hacen una película con algún fundamento social, la distorsionan y la pervierten, como en el caso de An American Tragedy. El propio Charles Chaplin, que,*

[305] Don Q., "Hollywood," *Cine Mundial*, mayo, 1939, 215-218.
[306] Carta de Joseph I. Breen a Will H. Hays, 29 de agosto de 1934, New York City, página 71, File "The Merry Widow, 1934", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 5 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9566/rec/1

sin duda, tiene una preocupación social, lo expresa tímidamente, no siendo lo suficientemente valiente o capaz de enfrentar ese problema directamente y desarrollarlo hasta su conclusión lógica.[307]

Los cambios y transformaciones que enfrentó la industria del cine con la llegada de la década del cuarenta, crearon un espacio de oportunidades para revertir esa tendencia.

La crisis de la PCA, el pacto de la industria con el Estado y la Buena Vecindad

A finales de la década del treinta, la PCA se enfrentó a una nueva crisis. La sumisión de los estudios a la PCA marchaba tan bien, que Breen inducía a los productores a cuidar un conjunto de aspectos políticos que iban más allá del propio código, como las posturas de los gobiernos y de los censores extranjeros que podían afectar la exportación de los filmes, o los reclamos de grupos corporativos e industriales que no dudaban en contactar a Hays para comunicarle su inconformidad cuando sus intereses se veían afectados. Esta situación, provocó que la PCA rebasara paulatinamente sus prerrogativas e incomodara a los estudios. [308]

La demanda antimonopolio de los exhibidores independientes que inició el Departamento de Justicia en 1938 contra las principales compañías productoras afectó también a la PCA. Se alegó que el código había sido una herramienta para ejercer una censura práctica sobre toda la industria y limitar el desarrollo de materiales innovadores por parte de otras empresas que pusieran en desventaja competitiva a los mayores estudios. [309]

---

[307] J. M. Valdes-Rodriguez, "Hollywood: Sales Agent of American Imperialism," *Experimental Cinema*, núm. 4, febrero, 1933, 20.
[308] "1934 - 1939: The Production Code in Operation. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 25 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1934-1939-the-production-code-in-operation/
[309] "1934 - 1939: The Production Code in Operation. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 25 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1934-1939-the-production-code-in-operation/

Para 1939 la jurisdicción de la PCA se empezó a restringir, porque la institución perdió la capacidad de utilizar sus funciones como administradora del código para imponer directrices políticas a la industria, y se vio obligada a aceptar contenidos "políticamente más controversiales."[310] Hays reiteró que la función del cine era entretener y por lo tanto no se harían "películas de odio"[311], con intenciones políticas o con propaganda de guerra;[312] aunque un año antes había dado su respaldo a la política de la Buena Vecindad y asegurado que la industria cinematográfica tenía la responsabilidad de fomentar la amistad y los "intercambios culturales" entre EUA y América Latina.[313] Si repasamos el desempeño de Hays, recordaremos que él había empezado a trabajar para estrechar los vínculos con Latinoamérica desde hacía casi dos décadas, así que podríamos decir que sus intereses coincidieron con los de la política de la Buena Vecindad. En los años por venir, la MPPDA mantendría una relación cercana con el Departamento de Estado.[314]

A finales de los años treinta e inicios de los cuarenta –a causa de la Segunda Guerra Mundial– la industria del cine estadounidense enfrentó cambios que significaron el fin del

[310] "1934 - 1939: The Production Code in Operation. MPPDA History," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 25 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/1934-1939-the-production-code-in-operation/

[311] Memorándum, 15 de septiembre de 1939, Record #2988, Reel 12, Meetings - MPPDA Board, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 27 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/2988

[312] Carta abierta de Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, 15 de septiembre de 1939, Record #3015, Reel 12, Production Code, Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 27 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/3015

[313] Will H. Hays, "Cultural Interchange and the Cinema," *Think* 4 (diciembre 1938): 21, 45; referenciado en Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 194, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

[314] Memorándum de Frederick L. Herron, MPPDA (Foreign Department), para Mr. Will H. Hays, President, MPPDA, 06 de octubre de 1939, Record #1220, Reel 12, State Department Documents from the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., 1922 – 1939, MPPDA Digital Archives, Flinders Institute for Research in the Humanities, Flinders University, consultado el 30 de abril, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/records/1220

período de luna de miel que había vivido hasta el momento. La intervención del Estado en sus asuntos –lo que siempre se trató de evitar– creció considerablemente. En 1938, se fundó la Comisión de Actividades Antiamericanas, que buscó suprimir los focos de ideología comunista en EUA y acosó a miembros de la industria. Luego, Roosevelt creó mediante órdenes ejecutivas, la Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas en 1941 y la Oficina de Información de Guerra en 1942, dos instituciones que terminaron por concretar el pacto de los grandes estudios con el gobierno federal.[315]

El vínculo entre el gobierno y la industria se puso a prueba a inicios del cuarenta, cuando se encargó a cineastas como Frank Capra elaborar materiales propagandísticos cuyo fin era exaltar el rol de EUA en la guerra, y explotar los sentimientos patrióticos de sus ciudadanos.[316] Además, con los cambios operados en la industria, comenzaron a producirse filmes con un contenido social y político más marcado.

Por otra parte, la Segunda Guerra Mundial llevó a que los EUA se enfocara aún más en solidificar sus alianzas con otras naciones del continente americano. Para ello, Washington necesitaba promover una imagen positiva ante Latinoamérica y en especial ante México por su proximidad geográfica. El cine se identificó pronto como un medio ideal para desplegar la campaña propagandística panamericanista, antinazi y pro-estadounidense que se había diseñado acorde a la política del Buen Vecino promulgada en 1933 y paulatinamente fortalecida a finales del treinta e inicios del cuarenta. Además, existía

[315] Fabio Nigra, "La Memoria construida: Hollywood y el cine histórico," *Revista Expedições: Teoria & Historiografia* 6, núm. 2 (agosto-diciembre 2015): 46-68, consultado 20 de febrero, 2018, http://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/download/4180/2951

[316] Ricardo Ibars Fernández e Idoya López Soriano, "La Historia y el Cine," *Clío*, núm. 32 (2006), consultado 6 de mayo, 2016, http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm

interés económico por parte de las empresas productoras en aprovechar el mercado latinoamericano debido a la pérdida de mercados en Europa a causa de la guerra.

En ese marco se produjo el filme *Hold Back the Dawn* (1941), un producto acabado que reflejó la maduración de la relación entre el gobierno mexicano y la MPPDA en el contexto bélico. Este filme se enfocó además en un problema social ineludible provocado por la guerra en Europa: los refugiados estacionados en la frontera que esperaban en territorio mexicano un número de cuota para entrar a EUA. Sin embargo, se supo edulcorar el guion lo suficiente para no alejarse de los estándares morales de la censura estadounidense ni molestar al gobierno mexicano con representaciones oscuras de Tijuana.

En el guion original, titulado “Memo to a Movie Producer”, Tijuana era descrita de manera muy negativa, y se hablaba de que el pueblo había quedado casi abandonado tras la prohibición de los juegos de azar por parte del gobierno de Lázaro Cárdenas. Se lee:

> *Estás en Tijuana solo por un vistazo, para tomar una copa en un bar, enviar una tarjeta postal, comprar una pésima pieza de cerámica o dos, sentarte en un taburete en La Tapatía y comer un taco. Ah, y comprar un sombrero de paja por un cuarto y tomarte una foto con tus amigos, sentados en un carro con un burro contra un telón de fondo con cactus pintados.*
>
> *En media hora puedes ver toda la ciudad que hay para ver: su hilera de tiendas de curiosidades en el centro de una calle sucia, su Foreign Club, su Midnight Follies. En las llanuras se puede ver dónde viven las familias de los soldados en la miseria y la suciedad, y se puede decir: "Dios mío, ¿cómo puede la gente vivir así?" Los niños descalzos y descuidados, los perros delgados y con enfermedades de la piel. Corriendo por todo el*

lugar. Puedes ver algunos charros que presumen haciendo cabriolas sobre caballos sudados, y puedes pensar: "Bueno, todavía hay un poco de color después de todo". Puedes ver, en la Avenida de la Revolución, dónde toda una cuadra se quemó hasta los cimientos el pasado otoño, dejando un feo espacio negro en los dientes frontales de Tijuana. Los niños correrán detrás de ti e intentarán venderte cigarrillos mexicanos, bufandas de recuerdo o pequeños hombres de paja en pequeños caballos de paja. Dos guitarristas aburridos pueden darte una serenata con una canción o dos, o hasta que vean que no hay esperanza de que toques tu bolsillo. Y si tu esposa no está aquí, incluso puedes parar en el Molino Rojo y ver cómo están las chicas. Oh, solo por una mirada, por supuesto, una mirada y una bebida y una risa. Porque no las tocarías con un palo de diez metros, por supuesto que no.

Estás decepcionado con Tijuana. Habías escuchado historias de su emoción y su glamour en los días cuando se permitía el juego, y estaba el hotel Agua Caliente y el casino de juego. O tal vez estuviste allí tú mismo. Pero el presidente Cárdenas puso fin a todo eso, y ahora Tijuana es un pueblo fantasma. Un lugar aburrido. Tijuana es lúgubre, deprimente, como una prostituta que fue una vez bella y alegre pero que ha llegado ahora a días frenéticos y desesperados, por lo que todos sus esfuerzos por seducir son muy lamentables. En un domingo brillante o en un buen sábado por la noche, las multitudes despiertan su antiguo espíritu, pero de manera breve y falsa. Véanla durante una mañana normal cuando está triste porque el negocio fue malo la noche anterior, o véanla entre semana a eso de las diez de la noche, cuando en la apacible

quietud de la noche ella está anhelando la agitación que recuerda de años atrás. Ahí tú sentirás realmente su tragedia. "Vamos", le dices a tu pandilla. "Vamos a salir de aquí. Ya no hay nada interesante aquí. Vamos."[317]

La Tijuana que se retrató en esa historia, nunca se proyectó en la gran pantalla. La autora, Katharine Hartley Frings, era redactora y columnista de revistas de cine y estaba casada con un alemán que esperaba en Tijuana por un número de cuota para residir en EUA. Ella se basó en su relación para construir el citado relato "basado en hechos reales".

H. J. Anslinger, Comisionado de Narcóticos del Departamento del Tesoro, un prohibicionista que se destacó en la década por su "guerra a la marihuana", se interesó –por razones que no están claras– en el filme. Anslinger escribió al productor Kenneth Clark para informarle que estaba preocupado por el daño que causaría en las relaciones con México un filme tan sombrío. Así que pidió a Clark que interviniera en el contenido final del filme. Le explicó:

Recientemente, el Senado y la Cámara de Representantes aprobaron un proyecto de ley para admitirlo [a Kurt Frings, esposo de Katharine Hartley] en los Estados Unidos, pero el presidente lo vetó. Recientemente se ha presentado otro proyecto de ley para permitirle permanecer en los Estados Unidos sin estar sujeto a la cuota. Todos estamos interesados en eliminar la fricción de nuestras relaciones con nuestro vecino del sur por muchas razones. Probablemente, Kurt Frings relató una historia en la que la imaginación jugó un papel más importante que el hecho. En el

[317] Katharine Hartley Frings, Guión "Memo to a Movie Producer", 5 de agosto de 1939, páginas 1-4, Box 443, File H-632 "Hold Back the Dawn-script 1939. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

mejor interés del público, una película sobre esa base puede hacer más daño que bien.[318]

Una copia de esa carta fue enviada a Barney Balaban, presidente de Paramount Pictures.[319] Así que el estudio no tardó en mandar a modificar la historia. En diciembre de 1940, Charles Brackett y Billy Wilder dieron forma a un nuevo guion basado en el de Hartley. Curiosamente, en su versión decidieron que "el pequeño pueblo polvoriento" fronterizo donde tendría lugar la trama sería Mexicali. Muchas de las escenas tal y como quedaron en el filme aparecen ya en este guion.[320] En un resumen posterior del guion, no se dice que la trama transcurra en Mexicali sino en "un pueblo de la frontera mexicana."[321] En el filme, entendemos que existen suficientes referencias a Tijuana para pensar que devolvieron la trama a su lugar de nacimiento tras refinar el guion para evitar problemas con el gobierno mexicano.

Breen, como parte de sus funciones en la PCA, indicó varios cambios que debían hacerse al guion para que fuera aprobado. Sugirió editar escenas con sugerencias sexuales, entre ellas el "affaire sexual" entre el protagonista y un personaje femenino que se convertiría luego en Anita. En una parte, la mujer indicaba que había sido contratada como bailarina, "pero que bailaba muy poco", lo cual se consideró una insinuación no tan velada de que

[318] Carta para Mr. Kenneth Clark, Motion Pictures Distributor and Producer, de H. J. Anslinger, Commissioner of Narcotics, 11 de octubre de 1940, File "Hold Back the Dawn, 1940-1946. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[319] Carta de Francis S. Harmon, MPPDA para J. Breen, 15 de octubre de 1940, File "Hold Back the Dawn, 1940-1946. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[320] Charles Brackett y Billy Wilder, Guión "Hold Back the Dawn", 12 de diciembre de 1940, File H-634 "Hold Back the Dawn- script 1940", Box 443, Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[321] Hold Back the Dawn, resumen del guión, 2 de junio de 1941, File "Hold Back the Dawn, 1940-1946. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

ejercía la prostitución. Pero lo más importante, fue que Breen propuso revisar la caracterización negativa que Brackett y Wilder hacían de Tijuana:

> *Le instamos encarecidamente a que consulte a su Departamento de Relaciones Exteriores, para determinar si esta representación de la ciudad mexicana le causará alguna dificultad para su lanzamiento en el extranjero, particularmente en América Latina.*[322]

En el guion final, se decidió abandonar el realismo proclamado por la autora e inyectar la historia de mensajes ideológicos poco sutiles. Durante una ceremonia en un pueblo bajacaliforniano, un cura bendecía a la protagonista estadounidense con la siguiente frase: "Que Dios esté con vosotros, buenos vecinos." En otra escena, un inmigrante alemán que celebra Acción de Gracias en Tijuana hace el siguiente voto: "Por el gran país que va a recibirnos, que Dios nos haga agradecidos." A lo que su hija agrega: "Y por México padre, que nos cobija mientras esperamos."

El mismo año en que se estrenó *Hold Back the Dawn* (1941), el presidente Manuel Ávila Camacho aprobó un Reglamento de Supervisión Cinematográfica para la exhibición comercial de películas cinematográficas en el país y la exportación de cine mexicano que se adoptó automáticamente en el Territorio Norte de Baja California, e insistió en velar por las representaciones de México y los mexicanos. El segundo artículo estableció: "La autorización [válida a nivel nacional] se otorgará previa revisión, siempre que el espíritu y la realización plástica y verbal de la película no contraríen o menoscaben los intereses técnicos, morales o económicos de la nación mexicana, el criterio de justicia social consagrado por nuestras leyes, los imperativos de la decencia y las buenas costumbres o

[322] Carta de Breen a Luigi Lurasaschi, Paramount Studio, 20 de enero 1941, File "Hold Back the Dawn, 1940-1946. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

las disposiciones de orden público."[323] Unos meses tardes, se modificó ese artículo para precisar que la autorización estaría garantizada "siempre que el espíritu y contenido de las películas, en figuras y palabras, esté de conformidad con lo dispuesto en el artículo 6º de la Constitución General de la República".[324]

El reglamento establecía que los turistas e investigadores podrían "tomar libremente películas de ocho y dieciséis milímetros, sin más limitación que la de aquellos lugares o edificios que determinen las autoridades militares", y tenían permiso de sacarlas del país por las aduanas, con la excepción de casos particulares en los que la Secretaría de Gobernación lo determinara en función del interés nacional o por circunstancias especiales en alguna localidad.[325] En los casos de los productores que decidieran filmar en territorio mexicano, el Artículo 12 estableció:

> *Cuando un productor tuviere necesidad de exportar sus negativas antes de ser reveladas, por no existir en nuestro país laboratorios especialistas en que pudiera hacerse ese trabajo, solicitará del Departamento la designación de un revisor que asista a la filmación, informe al Departamento de su curso y dictamine, en cada caso de exportación, sobre su conveniencia y legalidad; otorgando bajo su responsabilidad la autorización correspondiente. La aduana del puerto de salida designado será notificada de la designación del revisor y de su firma, para el efecto*

[323] "Reglamento de Supervisión Cinematográfica," *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California* LIV, núm. 7, 10 de marzo, 1941, 1; y "Mexican Censorship Under Interior Dept.," *The Film Daily*, 4 de marzo, 1941, 19.
[324] *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California*, 30 de septiembre, 1941, 3.
[325] "Reglamento de Supervisión Cinematográfica," *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California* LIV, núm. 7, 10 de marzo, 1941, 3.

de las autorizaciones de exportación. Los honorarios del revisor serán fijados por el Departamento y cubiertos por el productor de la película.[326]

A los catorce artículos originales contenidos en el Reglamento publicado en marzo, se agregaron unos cuantos más, entre ellos, el número 18, que sentenció: "El Departamento no autorizará la exhibición de películas que pertenezcan a personas o empresas que produzcan, distribuyan o exhiban en el extranjero, películas que sean ofensivas para nuestro país."[327] La influencia del decreto presidencial de Álvaro Obregón para el tratamiento de filmes que denigraran a México en los veinte es palpable en la letra de estos artículos.

El gobierno estadounidense alineó la producción cinematográfica de su país sin dificultad con las demandas de dicho reglamento. Thomas Schatz explica que la pérdida del mercado europeo a causa de la guerra aumentó la importancia económica del mercado latinoamericano para Hollywood. Esto, aunado a las necesidades de la política de Buena Vecindad, condujo a que se promoviera la producción de filmes diseñados especialmente para el público hispanoamericano. En ese marco, el Departamento de Estado y los productores de cine, vieron en México un aliado estratégico para el desarrollo de una filmografía con valor propagandístico capaz de popularizarse en América Latina y responder tanto a las necesidades de la industria como a las de la política exterior.

Washington llevó a cabo un plan para apoyar la industria cinematográfica mexicana a través del Consejo de Producción de Guerra[328] con la venta de insumos técnicos; y la propia división de Relaciones Culturales del Departamento de Estado no tardó en coordinar una

[326] "Reglamento de Supervisión Cinematográfica," *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California* LIV, núm. 7, 10 de marzo, 1941, 2-3.
[327] *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Territorio Norte de la Baja California*, 30 de septiembre, 1941, 5.
[328] War Production Board.

serie de coproducciones entre México y Estados Unidos. Esta estrategia tuvo entre sus objetivos restar espacio en el mercado latinoamericano a las producciones de países con discursos ideológicos contrarios a los intereses estadounidenses –entre los que se contaba la Alemania nazi–.[329]

Schatz aclara que México estuvo entre los tres mercados extranjeros más importantes para la industria del cine durante la guerra, pero que esto no se debió a las ganancias netas que representaba, sino al potencial de su influencia regional y a las exigencias de la política exterior de Roosevelt.[330] Francisco Peredo Castro apunta:

> *México aparecía como el mejor socio de los aliados para difundir la propaganda en español, ya que Argentina se había declarado neutral ante la guerra; Brasil no representaba una alternativa debido a las cuestiones del idioma, y España estaba gobernada por el franquismo, simpatizante del fascismo.*[331]

Durante la guerra, México fue una prioridad en la agenda de relaciones internacionales de EUA por su valor como aliado, y por ello el gobierno de Roosevelt intervino activamente para regular las representaciones de los mexicanos en la industria cinematográfica. El gobierno de México llevaba varios años negociando con la MPPDA y el Departamento de Estado para lograr esto. Como hemos visto, habían tenido bastante éxito con la MPPDA, pero ahora se lograba que el gobierno pasara de ser un intermediario a que tuviera un rol más activo.

---

[329] Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* (USA: University of California Press, 1999), 25-28.
[330] Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* (USA: University of California Press, 1999), 156.
[331] Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004), 153.

En 1940, *American Cinematographer* publicaba un artículo escrito por el realizador Chas. W. Herbert sobre una filmación con fines turísticos promocionales que este llevó a cabo en las regiones fronterizas de Sonora y Chihuahua, contando con la colaboración de autoridades y organizaciones civiles regionales. En ese texto, Herbert repasaba la especial dinámica que había existido entre la industria cinematográfica estadounidense y el gobierno mexicano desde que se hiciera común la práctica de incluir en cada western "un bandido mexicano, ataviado con sombrero y un gran bigote, haciendo el rol del villano." Herbert explicaba que los mexicanos "se habían cansado de verse a sí mismos constantemente representados como *bad hombres*" y que a través de los canales diplomáticos lograron presionar a la industria cinematográfica para que modificara sus prácticas representacionales. Herbert insistía en que México fue un país pionero a nivel mundial a la hora de establecer regulaciones que obligaran a los estudios a manejar con dignidad las imágenes de otras naciones, regulaciones que presionaban donde más dolía a las compañías, en el plano económico. [332] Sin embargo, ahora, en 1940, Herbert rememoraba todo esto como cosa del pasado y hacía el siguiente llamado a sus colegas: "Con la situación internacional tal como se presenta con las tensiones actuales en su pico máximo, los productores de cine estadounidenses pueden hacer mucho para consolidar las relaciones amistosas para nosotros con otras naciones, haciendo esfuerzos especiales para buscar algo bueno [en esos países] para incluir en nuestras películas que tienen una circulación de millones."[333]

Con la mira puesta en coordinar mejor los planes de política exterior del gobierno estadounidense para América Latina, F. D. Roosevelt fundó la Oficina de Coordinación de

[332] Chas. W. Herbert, "Dramatic Story on Making "South of the Border"," *American Cinematographer*, agosto, 1940, 345-349 y 378.
[333] Chas. W. Herbert, "Dramatic Story on Making "South of the Border"," *American Cinematographer*, agosto, 1940, 378.

Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, y puso al frente de la misma a Nelson Rockefeller. Esta institución cambiaría su nombre en 1941 por el de Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (CIAA[334]). Una de las principales misiones de la organización fue generar dispositivos propagandísticos a favor de Estados Unidos, y el cine fue un medio ideal para esto.

El apellido Rockefeller estuvo vinculado al uso propagandístico del cine desde la década de los veinte. La Junta de Salud Internacional,[335] de la Fundación Rockefeller, produjo filmes como *Unhooking the Hookworm* (1920)[336] destinados a ser empleados en campañas de salud que organizaba la institución. Las actividades de la Junta se extendían a países de América Latina como México, donde estos filmes fueron proyectados con fines de educación sanitaria. Por ello no es de extrañar que en la década del cuarenta Nelson Rockefeller quedara a la cabeza de esta institución que, entre otras cosas, estuvo a cargo de la campaña de salud "Health for the Americas".[337]

En 1941, Anselmo Mena, director general de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático, sugirió al Embajador de México en Washington D.C., que solicitara a Nelson Rockefeller obtener un nuevo compromiso de las casas productoras estadounidenses con las que México había tenido más problemas, para que "acorde con el verdadero sentido de la actual política panamericana" cesaran la práctica de rodar filmes denigrantes para México u otras naciones latinoamericanas.[338]

---

[334] Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA).
[335] International Health Board.
[336] *Unhooking the Hookworm*, International Health Board. USA: 1920.
[337] María Rosa Gudiño Cejudo, "La salud de los mexicanos, un tema de película de los años sesenta," *Memoria y Sociedad* 14, núm. 28 (enero - junio 2010): 125-136, consultado 16 de agosto, 2016, http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8259/6635
[338] Carta de Anselmo Mena, Director General de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático, al Embajador de México en Washington D.C., 13 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Luis Quintanilla, Ministro Consejero de la Embajada, fue el encargado de trasmitir a Rockefeller las inquietudes del gobierno mexicano.[339] Aunque Rockefeller le prometió usar todas sus influencias para contener a los productores;[340] la embajada de México en Washington señaló al secretario de Relaciones Exteriores que "…por la naturaleza de las leyes de [Estados Unidos]… solamente un acuerdo privado puede obligar a los productores a modificar su actitud." [341] No obstante, la embajada se comprometió a aprovechar "toda oportunidad para insistir en la necesidad de que la industria cinematográfica coopere con toda la fuerza de sus medios al programa de acercamiento y solidaridad continentales."[342]

Con el fin de fortalecer las campañas de la CIAA, Rockefeller creó la División de Películas Animadas para que sirviera como enlace entre Hollywood y el gobierno de los EUA. Puso al frente de la misma a John Hay 'Jock' Whitney, quien trabajó con él para regular las representaciones de los latinoamericanos en el cine y presionó a Will Hays para que tuviera en la PCA a un especialista en Latinoamérica.[343]

Rockefeller logró que las imágenes negativas y peyorativas de los países latinoamericanos y sus nacionales quedaran vedadas oficialmente. Bajo su supervisión y en coordinación con

[339] Oficio de Francisco Castillo Nájera, Embajador de México en Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 31 de marzo de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[340] Oficio de Francisco Castillo Nájera, Embajador de México en Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., referente al oficio núm. 1843 girado por la Embajada de México en Washington D.C. a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 7 de julio de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[341] Oficio de Francisco Castillo Nájera, Embajador de México en Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., referente al Oficio núm. 1843 girado por la Embajada de México en Washington D.C. a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 7 de julio de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[342] Oficio de Francisco Castillo Nájera, Embajador de México en Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., referente al Oficio núm. 1843 girado por la Embajada de México en Washington D.C. a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 7 de julio de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[343] Philip Swanson, "Going Down on Good Neighbours: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way)," *Bulletin of Latin American Research* 29, núm.1 (2010): 72-73.

otras instituciones, fue posible definir qué palabras, expresiones, caracterizaciones y figuras retóricas no eran recomendables representar en el cine dirigido al público latinoamericano.[344] Esto respondió a dos objetivos: revertir en la opinión popular estadounidense la imagen negativa de México que se había difundido –sobre todo en la prensa– tras la expropiación petrolera y ganar la simpatía del gobierno mexicano para solidificar la política de la Buena Vecindad.[345]

No fue casual que en 1942 los actores Joel McCrea, Mary Martin y James Cagney visitaran la guarnición del ejército mexicano en Ensenada, como gesto de "buena voluntad". Lázaro Cárdenas, jefe de la región Militar del Pacífico, en una carta a la comisión estadounidense que organizó la visita, comentó que ésta contribuiría a "fortalecer los vínculos de mutua comprensión… [y daba fe] en la victoria de los ideales democráticos."[346]

Sin embargo, es necesario resaltar que, a pesar de la voluntad conciliadora, México quedó inconforme con la manera en que fue representado en filmes como el western *Kit Carson* (1940),[347] y no tardó en recurrir a la censura.[348] Esto demostró una vez más que la negociación de las representaciones dependía de un diálogo binacional continuo; en el que ahora, la CIAA –con Rockefeller a la cabeza– pasaba a ser un actor de primer orden. Por

[344] Yolanda Mercader, "Cine y propaganda. Estrategias políticas y sociales: Walt Disney en México," en *Anuario de Investigación 2007*, ed. R. Alvarado Jiménez, P. Ortega Ramírez, C. Pérez, D.V. Campos Rodríguez y V. Méndez Aldana, 43-74 (México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2008), consultado 13 de abril, 2017, http://www.academia.edu/26092635/Walt_disney_en_M%C3%A9xico_y_sus_estrategias_pol%C3%ADticas

[345] Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* (USA: University of California Press, 1999), 156.

[346] *Cine Mundial*, junio, 1942, 308.

[347] *Kit Carson*, dirigido por George B. Seitz, Edward Small Productions. USA: United Artists, 1940.

[348] Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* (USA: University of California Press, 1999), 25.

ello, en 1943 Rockefeller y su esposa fueron recibidos en México durante las celebraciones del grito de independencia como invitados especiales del gobierno.[349]

La CIAA jugó un papel clave en organizar la producción de filmes propagandísticos para el público mexicano y latinoamericano. Con su mediación, en este período los principales estudios financiaron filmes con temáticas hispanas y "el cine se configuró como un vehículo estratégico para la diplomacia cultural, la conformación de lealtades y de vínculos de solidaridad."[350] Seth Fein, en un texto titulado "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema", explica que cuando Washington observó que el potencial de los filmes hechos en México para llevar a cabo su labor propagandística en Latinoamérica era superior al de las producciones hollywoodenses intervino en la producción cinematográfica mexicana hasta finales de los años cincuenta. Esta estrategia se llevó a cabo en México con sutileza, explotándose los sentimientos nacionalistas de las masas y en contubernio con las élites. Las élites mexicanas supieron aprovechar, en función de sus intereses, estas iniciativas estadounidenses de tipo ideológico para lanzar una "ofensiva cultural" contra las masas en México.[351] Según la hipótesis de Fein, al producirse filmes directamente hechos en México –en español– para el público latinoamericano, no fue ya necesario diseñar filmes hechos en EUA con contenidos ideológicos especialmente dirigidos para los latinoamericanos –como se hizo hasta 1945 en el contexto de la Buena Vecindad–.

---

[349] Carta de la Embajada de Estados Unidos de América en México al Licenciado Ezequiel Padilla, Ministro de Relaciones Exteriores de México, con copia de mensaje enviado por Nelson Rockefeller a Manuel Ávila Camacho, Presidente de México, 27 de septiembre de 1943, Serie III, Legajo 650, Expediente 13; y Expediente 24-1-17, relativo a Nelson Rockefeller, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[350] Paolo Riguzzi y Patricia de los Ríos, coord., *Las relaciones México-Estados Unidos, 1756-2010. Volumen II* (México: UNAM, 2010), 302-310.

[351] Seth Fein, "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema," en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940,* ed. Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (Durham, NC: Duke University Press, 2001), 159-198.

Las compañías estadounidenses, a pesar de haberse visto impelidas a cooperar con esta estrategia gubernamental, y de encontrar en un primer momento beneficios en asegurar el mercado de habla hispana, tuvieron sus objeciones en cuanto a promover la producción del cine nacional mexicano. Cuando la CIAA sugirió apoyar el crecimiento de las industrias cinematográficas latinoamericanas en países como México, éstas vieron que significaría alentar una competencia que amenazaría sus ingresos provenientes del mercado latinoamericano (el cual representaba el 12% de los ingresos estadounidenses en el extranjero). No obstante, los estudios no estaban en condiciones de contravenir al gobierno. Era más provechoso para ellos mantenerse alineados con los intereses estatales.[352]

La CIAA coordinó así, en un ambiente de colaboración, el movimiento de capitales estadounidenses hacia la industria fílmica mexicana. Esto respondió a la estrategia del Departamento de Estado, la CIAA y las agencias de guerra de convertir el cine mexicano –como medio propagandístico– en un referente continental. La CIAA hizo posible que la dotación de materiales para la producción cinematográfica aprobados para exportar a México –tales como rollos de cinta virgen– aumentara, a pesar del estricto control que había sobre los mismos en Estados Unidos por causa de la escasez de existencias que provocó la guerra. Gracias a eso, México se mantuvo con cuotas privilegiadas de suministros, en comparación con otros países latinoamericanos, durante la década del cuarenta.[353]

Quizás la escasez de filmes con referencias a Tijuana en la década del cuarenta se deba a que se consideró imposible –o demasiado arriesgado– utilizar la ciudad como trasfondo de cualquier historia sin ofender a los mexicanos. ¿Acaso Tijuana tenía muy poco que ofrecer discursivamente sin apelar a representaciones sociales negativas o lo suficientemente

[352] Kerry Segrave, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present* (Carolina del Norte: McFarland, 1997), 123-124.
[353] Kerry Segrave, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present* (Carolina del Norte: McFarland, 1997), 125.

ambiguas para ser manejadas? ¿O está relacionado esto con una disminución general de las producciones referentes a México hechas en EUA, por causa de la guerra o porque se decidió apostar a que los latinoamericanos hicieran su propio cine e historias con el apoyo financiero estadounidense?

La respuesta a esto escapa de los objetivos de mi investigación; pero debo reconocer que durante la segunda mitad de la década del cuarenta la industria del cine sufrió importantes reveses. Después de la guerra, el *studio system* agotó sus posibilidades y colapsó; y a finales de la década, con el inicio de la Guerra Fría, la industria del cine sufrió uno de los episodios más sombríos de su historia, el macartismo. Empezando la segunda mitad del siglo, Tijuana volvió a aparecer en las películas, y esta vez desde un punto de vista muy negativo.

Conclusiones

Los principales agentes negociadores de las representaciones de Tijuana como pueblo mexicano a nivel institucional fueron los gobiernos mexicanos revolucionarios, a través de la SRE, y la MPPDA estadounidense, a través de la PCA. La MPPDA, primero por motivos esencialmente comerciales, y segundo por dinámicas específicas de las relaciones internacionales, fue receptiva a las demandas de México y jugó un rol fundamental en la negociación de la imagen de ese país con los productores cinematográficos a través de la PCA. El gobierno estadounidense, a través del Departamento de Estado, fungió como un mediador dentro de ese esquema hasta finales de los años treinta e inicios de los cuarenta, cuando su alianza con los estudios se concretó y estuvo en mejor capacidad de imponer su agenda a los estudios para promover políticas como la de la Buena Vecindad. Estudiar estas instituciones, me permitió verificar que la producción de cada uno de los filmes que elegí estudiar para esta tesis, conllevó ejercicios de poder que determinaron el producto final y con ello las representaciones sociales que perduraron en ellos. La experiencia de

México en la negociación de su imagen, durante este período, ofrece un referente digno de estudio para aquellos que investigan las manifestaciones del imperialismo cultural en los discursos mediáticos.

Capítulo 3: Tijuana y Agua Caliente: Hollywood, turismo y representaciones.

Los vínculos de Tijuana con Hollywood se remontan a la segunda década del siglo XX, de modo que la extensión de los mismos en la década del treinta sólo fue la continuación natural de una relación que se construyó sobre dos pilares fundamentales: el uso de Tijuana como locación cinematográfica por productores estadounidenses y la existencia de ofertas lúdicas en el pueblo que eran del agrado de la colonia hollywoodense. Estas dos condiciones, debidas a la cercanía entre ambos lugares, se combinaron para generar nuevos vínculos sociales y económicos entre ellos. Brégent-Heald plantea que la relación de Tijuana con Hollywood fue casi tan simbiótica como la que el pueblo fronterizo tuvo con San Diego, ya que prosperaron como centros de entretenimiento prácticamente a la misma vez.[1] En este capítulo, analizaremos las particularidades de esa relación y cómo influyó en la construcción de las representaciones del pueblo en el cine de los años treinta. Además, expondremos cuáles fueron algunas de esas representaciones y el rol que tuvieron empresarios estadounidenses con intereses económicos en la industria turística de Tijuana y en la industria del cine de Hollywood –como actores regionales– en el proceso de negociación de su contenido. Para ello, revelaremos las variadas actividades turísticas que ofrecía Tijuana y cómo éstas atrajeron a numerosos estadounidenses entre los que se encontraban figuras del mundo del cine.

[1] Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," Journal of the Canadian Historical Association 17, núm. 1 (2006): 179, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

Antecedentes del uso de Tijuana en el cine y vínculos tempranos con Hollywood

Desde fecha temprana en la industria del cine, Tijuana fue una locación utilizada por los productores estadounidenses. La popularidad de su hipódromo y el ambiente festivo de sus salones de juego pueden considerarse las principales razones de que los cineastas se sintieran atraídos a filmar escenas en el pueblo. La cercanía relativa de Hollywood facilitaba el traslado a la población fronteriza y además se le consideraba un lugar exótico por ser tierra extranjera.

La vocación turística de Tijuana, se cercanía a Hollywood y su condición de frontera la situaron en la gran pantalla. Entre 1913 y 1929, se tejieron historias en torno al pueblo que establecerían algunos patrones temáticos de larga duración para los filmes donde se representara Tijuana. Podemos considerar que hasta 1930, el tema de las carreras de caballos fue el más explotado, y el hipódromo el espacio cinematográfico predilecto de los directores.

Las primeras producciones –identificadas hasta el momento– que utilizaron Tijuana como locación fueron los cortos *Out and In* (1913),[2] *A Bandit* (1913)[3] y *Peeping Pete* (1913)[4] de Keystone Comedies.[5] Estos dos últimos incluyeron tomas en la Avenida Revolución.

En 1915, el actor y director Francis Ford con la actriz y guionista Grace Cunnard vinieron con su compañía a Tijuana a filmar los capítulos once y doce[6] de la serie *The Broken Coin* (1915).[7] Como evidencia de su visita, ha quedado una foto bajo el arco de la Feria de Tijuana que se hiciera el grupo y que fue publicada por el tabloide *Motion Picture News*.[8] Ese mismo medio de prensa, informaba en 1916 que tanto la compañía de Thomas H. Ince[9]

[2] *Out and In* (1913), también conocido como Te Escape, fue dirigido por Henry "Pathé" Lehrman. La historia trata de un convicto (Ford Sterling), que escapa de prisión en un vagón de heno, pero termina donde empezó cuando el vagón se usa para alimentar a los caballos de esa prisión. [Brent E. Walker, *Mack Sennett's Fun Factory: A History and Filmography of His Studio and His Keystone and Mack Sennett Comedies, with Biographies of Players and Personnel* (USA: McFarland, 2013), 279.]

[3] *A Bandit* (1913) estuvo dirigido por Mack Sennet. El filme, protagonizado por el célebre Roscoe "Fatty" Arbuckle, trata de un matón (Fatty) que aprende una lección cuando un pueblerino afeminado del cual abusaba se viste como un bandido para asustarlo y poner en evidencia su cobardía. [Brent E. Walker, *Mack Sennett's Fun Factory: A History and Filmography of His Studio and His Keystone and Mack Sennett Comedies, with Biographies of Players and Personnel* (USA: McFarland, 2013), 279; "Keystone Comedies," *The Moving Picture World*, abril-junio, 1913, 1317.]

[4] *Peeping Pete* (1913), también conocido como *The Peep Hole*, estuvo dirigido y protagonizado por Mack Sennet, acompañado por un elenco de primera. En el filme, el curioso Mack mira furtivamente a la esposa de su vecino (Ford Sterling) a través de una valla, ignorando a su propia esposa (Roscoe "Fatty" Arbuckle) y provocando los celos de su vecino. [Brent E. Walker, *Mack Sennett's Fun Factory: A History and Filmography of His Studio and His Keystone and Mack Sennett Comedies, with Biographies of Players and Personnel* (USA: McFarland, 2013), 279-280; "Keystone Comedies," *The Moving Picture World*, abril-junio, 1913, 1317.]

[5] *Out and In*, dirigido por Henry Lehrman, Keystone Film Company. USA: Mutual Film, 1913; *A Bandit*, dirigido por Mack Sennett, Keystone Film Company. USA: Mutual Film, 1913; *Peeping Pete*, dirigido por Mack Sennet, Keystone Film Company. USA: Mutual Film, 1913.

[6] Los capítulos once y doce se llamaban respectivamente "The Clash of Arms" y "A Cry in the Dark". [*Motion Picture News*, 7 de agosto, 1915, 61-62.]

[7] *The Broken Coin*, dirigido por Francis Ford, Universal Film Manufacturing Company. USA: Universal Film Manufacturing Company, 1915.

[8] El pie de foto dice: "Ford-Cunard "Broken Coin" Company in México." [*Motion Picture News*, 7 de agosto, 1915, 61-62.]

[9] Según el medio, la compañía de Thomas H. Ince, con la estrella Frank Keenan y el director Charles Giblyn, estuvo una semana en Tia Juana filmando escenas en la pista de carreras. [*Motion Picture News*, 13 de mayo, 1916, 2887.]

como el director Henry McRae[10] habían estado filmando en Tijuana escenas para filmes sobre las carreras de caballos.

Otras estrellas fueron situadas por la prensa ese año en Tijuana participando de rodajes. Margarita Fischer y su esposo Harry Pollard, declaraban que vendrían a filmar escenas en la plaza de toros, casinos, mesas de juego y otras secciones del pueblo para su película *The Pearl of Paradise* (1916).[11]

Motion Picture News afirmó que Dwight Whiting, gerente de negocios de Rolin Film Company, había viajado al pueblo mexicano para coordinar la filmación de varios salones de juegos y la oficina de aduanas.[12] Dichas locaciones se usarían en una comedia serial para Pathé dirigida por Hal Roach que tenía como personaje principal a Lonesome Luke,[13] interpretado por Harold Lloyd.[14] Cuando la compañía regresó de su estancia en Tijuana, la revista *Motography* aseguró que los actores disfrutaron "la atmósfera extranjera y la libertad del pequeño pueblo mexicano"; ya que, como muchas de las escenas se filmaron en los salones de juego, podían apostar luego de grabar.[15]

La serie de Universal *The Adventures* of *Peg o' the Ring*,[16] fue más allá de elegir el escenario bajacaliforniano como locación y dio un rol en la historia al pueblo fronterizo. La trama de su décimo episodio, titulado "In the Hands of the Enemy", se desarrolló en Tijuana.

---

[10] El director Henry McRae filmó en el pueblo un melodrama sobre las carreas de caballos protagonizado por H. G. Stafford. [*Motion Picture News*, 20 de mayo, 1916, 3052.]
[11] *Motion Pictures News,* núm. 16, 22 de abril, 1916, 2343; "*The Pearl of Paradise*," AFI Catalog, consultado 16 de junio, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/14288; "*The Pearl of Paradise* (1916)," IMDb, consultado 16 de junio, 2018, https://www.imdb.com/title/tt0163146/; *The Pearl of Paradise*, dirigido por Harry Pollard, Harry Pollard Productions (as Pollard Picture Plays). USA: Mutual Film, 1916.
[12] *Motion Picture News*, 29 de abril, 1916, 2536; *Motography*, 29 de abril, 1916, 1004.
[13] La comedia formó parte de una serie titulada *Phunphilms*, donde Bebe Daniels era la protagonista femenina. Las escenas filmadas en Tijuana se usaron probablemente en el capítulo titulado "Luke and the Bang-Tails". [*Motography*, 13 de junio, 1916, 1288.]
[14] *Motion Picture News*, 25 de marzo, 1916, 1783.
[15] "Rolin Phunphilms News," *Motography*, 13 de mayo, 1916, 1074.
[16] *The Adventures of Peg o' the Ring*, dirigido por Francis Ford y Jacques Jaccard, Universal Film Manufacturing Company. USA: Universal Film Manufacturing Company, 1916.

En la historia, Peg es secuestrada por rufianes radicados en México incitados por la madre del hombre que ama, el Dr. Lund. Lund la rescata y galopa con ella hacia el otro lado de la frontera. Al llegar se encuentran con una patrulla de las tropas estadounidenses que rápidamente se dispone para rescatar a los americanos que quedan en el pueblo. Lund quiere ir con ellos, pero Peg le dice: "Mantente alejado de México. Tú no eres el ejército americano." En otra escena, Peg regresa a Tia Juana para participar en las carreras de caballos. Tiene un caballo competidor con grandes posibilidades de ganar y un jockey fiel. Obtiene la victoria.[17] Esas escenas fueron filmadas en el hipódromo de Tijuana.[18]

The Americano (1915; 1916), *The Man From Tia Juana* (1916) y *The Heart of Paula* (1916), son tres filmes de este período que se suelen incluir en las filmografías sobre Tijuana. Ubicar las escenografías en el pueblo es realmente una labor compleja, dada la antigüedad de estas cintas. Para el caso de *The Americano*, es incluso difícil definir de qué filme exactamente estamos hablando, pues se estrenaron entre 1915 y 1916 tres filmes con el mismo título.[19] Probablemente, el más antiguo de todos, en el que actuaban Thomas Jefferson y Marguerite Loveridge, fuese el que hacía referencia a Tijuana, pues el pueblo mexicano donde se desenvolvía la trama se llamó Tionana.[20] Por otro lado, Juan Alberto Apodaca Peraza, utilizando la IMBDd como fuente, señala que el filme producido en 1916

[17] ""Peg o' the Ring" Tenth Episode," *The Moving Picture Weekly*, 1 de julio, 1916, 19.
[18] *Motography*, 22 de julio, 1916, 225.
[19] *The Americano*, director desconocido, Reliance Film Company. USA: Mutual Film, 1915; *The Americano*, dirigido por Travers Vale, Biograph Company. USA: General Film Company, 1915; y *The Americano*, dirigido por John Emerson, Fine Arts Film Company. USA: Triangle Distributing, 1916.
[20] *Reel Life*, 3 de julio, 1915, al dorso de la portada; "The Americano," *Reel Life*, 3 de julio, 1915, 14; ""The Americano" Nearly Finished," *The Moving Picture World*, 10 de julio, 1915, 324; "The Americano," *The Moving Picture World,* 17 de julio, 1915, 562.

pudo haber sido filmado en locaciones de Tijuana,[21] mas yo no encontré fuentes que respaldaran esta afirmación.[22]

The Heart of Paula (1916)[23] fue un drama de Pallas Pictures protagonizado por Leonore Ulrich y Forrest Stanley. Trata sobre el romance entre un ingeniero de minas estadounidense llamado Bruce McLean y "una ardiente chica hispana" llamada Paula Figueroa en un pueblo tomado por revolucionarios.[24] Esta historia, de ninguna manera trata sobre Tijuana, ya que se desarrolla en la frontera de Arizona; pero quizás, Tijuana fue utilizada como locación, ya que los productores deseaban filmar en un entorno mexicano real.[25]

The Man From Tia Juana (1917),[26] fue un *western* producido por la compañía Kalem. La historia fue escrita por Frederick R. Bechdolt y dirigida por James W. Horne. El cajero de un banco se asocia con "el hombre de Tia Juana" para organizar un robo. Sin embargo, "el hombre de Tia Juana" es en realidad un célebre detective cowboy, que participó en el complot de manera encubierta para llevar al cajero a la justicia.[27] Es difícil decir a qué Tia Juana se refieren al mencionar el origen del hombre, y bien podría ser territorio

[21] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 33 y 34.
[22] *The Americano* (1916), producido por Fine Arts, se conoció también con el título *The Pet of Paragonia*, y cuenta una historia muy similar a la del filme homónimo protagonizado por Thomas Jefferson en 1915. La película estaba basada en la novela de Eugene P. Lyle Jr., *Blaze Derringer*. Los populares Douglas Fairbanks y Alma Reubens fueron los protagonistas. La trama se desarrolla en la ciudad inventada de Patagonia, situada en Sur América. ["Re-Named Fairbanks Play," *Motography*, 30 de diciembre, 1916, 1443; y "Film Reviews: The Americano," *Variety*, 29 de diciembre, 1916, 22.]
[23] *The Heart of Paula,* dirigido por Julia Crawford Ivers y William Desmond Taylor, Pallas Pictures. USA: Paramount Pictures, 1916.
[24] W. C. MacDermott, "The Heart of Paula," *Picture-Play Magazine*, junio, 1916, 84-96.
[25] Pete Schmidt, "Shining Star, A - Lenore Ulrich," *Picture-Play Magazine*, marzo, 1916, 52; "The Heart of Paula," *The Moving Picture World*, 8 de abril, 1916, 281.
[26] *The Man from Tia Juana*, dirigido por James W. Horne, Kalem Company. USA: General Film Company, 1917. [Ver fragmento del filme en ""The Man from Tia Juana" (1917)," Archive.org, consultado 9 de enero, 2017, https://archive.org/details/PreviewTheManFromTiaJuana]
[27] "Two Kalems," *The Moving Picture World*, 28 de abril, 1917, 636.

estadounidense. De una forma u otra, la trama no ocurre en Tia Juana y la referencia lo que busca es señalar que se trata de un hombre curtido en algún pueblo del viejo oeste.

El director George Melford, de Lasky Corporation, fue otro que viajó a la región fronteriza. En enero de 1917, junto a los actores Fannie Ward y Jack Dean, se pasó varios días obteniendo escenas para el filme *A School for Husbands* (1917).[28] Muchas de las tomas requerían grandes cantidades de personas, así que los residentes del pueblo tuvieron la oportunidad de trabajar como extras.[29] La promoción de Paramount Pictures Corporation, empresa distribuidora del filme, decía que las escenas en las carreras de caballos y en el casino "fueron hechas en la famosa pista de California, Tia Juana,"[30] "la más celebrada pista de carreras del suroeste".[31]

En filmaciones en Tijuana la prensa ubicó en la década del veinte al director Fred Windermeyer[32] y al actor cómico Hank Mann.[33] Un reportaje de *Photoplay Magazine* aseguraba:

> *Hay lugares donde los bebedores aún pueden hacer que un codo malvado se doblegue. Una de ellas es Tia Juana, México, donde Edith*

[28] *A School for Husbands*, dirigido por George Melford, Jesse L. Lasky Feature Play Company. USA: Paramount Pictures, 1917.
[29] *Motion Picture News*, 13 de enero, 1917, 241.
[30] *The Moving Picture World*, 7 de abril, 1917, 33.
[31] "Paramount Program," *The Moving Picture World*, 7 de abril, 1917, 127.
[32] "Shooting Race Picture," *Camera!*, 29 de mayo, 1920, 14.
[33] Una anécdota relativa a Mann cuenta que, mientras se encontraba en Tía Juana participando en la filmación de una película, casi pierde su automóvil. Cuando fue a comprar cigarros dos mexicanos robaron su auto. Casualmente otro vehículo de la compañía estaba parqueado cerca. En él, Mann y un policía mexicano fueron detrás del auto robado y lo alcanzaron. Los ladrones fueron apresados e identificados como miembros de una banda de ladrones de autos que estaban operando en la zona. La policía agradeció a Mann su ayuda en la captura. ["Picture Star Defeats Bandits," *Camera!*, 11 de septiembre, 1920, 15.]

Roberts, su madre y su director,[34] *recientemente se fueron a una locación.*[35]

La revista *Camera!* anunciaba en diciembre que Max Richman, quien trabajaba en una comedia de Chester Conklin para Special Pictures Corporation, planeaba también llevar toda la compañía a las carreras en Tía Juana para hacer una comedia.[36] Por esa misma fecha, Viola Dana y doce miembros de su compañía, pasaban cuatro días en Tijuana buscando locaciones para el filme *Puppets of Fate* (1921)[37] de Metro. Varias escenas de la producción estaban ambientadas en el hipódromo y los salones de juegos.[38] La actriz Peggy O'Day, estrella de New Era Productions, también vendría al pueblo para filmar escenas del filme *Thundering Hoofs* (1922),[39] dirigido por Francis Ford para Anchors Film Distributors, Inc.[40]

El hipódromo, parecía mantenerse como el espacio predilecto de los cineastas estadounidenses. Los directores Eddie Lyons y Lee Moran hacían allí tomas en 1921 para una comedia a la que provisionalmente llamaron *The Last Race at Tia Juana*.[41] No queda claro si se trató de la misma comedia en cuya redacción colaboraban Harvey Thew y Cleveland Moffett, referenciada en *Motion Picture News* como *The Last Day at Tia Juana* y

[34] Es probable que el filme en el que trabajara Edith Roberts fuera *Thunder Island* (1921), pues el AFI Catalog reconoce que se filmó en Baja California. ["Thunder Island," AFI Catalog, consultado 26 de junio, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/12703; *Thunder Island*, dirigido por Norman Dawn, Universal Film Manufacturing Company. USA: Universal Film Manufacturing Company, 1921.]
[35] "Plays and Players," *Photoplay Magazine*, septiembre, 1920, 94.
[36] "To Take Comedy at Tia Juana," *Camera!,* 13 de noviembre, 1920, 15.
[37] "Puppets of Fate," AFI Catalog, consultado 26 de junio, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/1634; *Puppets of Fate*, dirigido por Dallas M. Fitzgerald, Metro Pictures Corporation. USA: Metro Pictures Corporation, 1921.
[38] "At Metro," *Camera!*, 4 de diciembre, 1920, 17.
[39] "Thundering Hoofs," AFI Catalog, consultado 26 de junio, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/12712; *Thundering Hoofs*, dirigido por Francis Ford, New Era Productions. USA: Anchor Film Distributors, 1922.
[40] "Anchor Briefs," *Camera!,* 4 de marzo, 1922, 4.
[41] "At Universal," *Camera!* 2 de abril, 1921, 4 y 8.

sobre la cual el medio de prensa comentó: "¿Qué les hace pensar que Tia Juana ha tenido su último día?"[42]

En Tijuana se filmaron algunas escenas para representar el mítico Reino de Bunkonia en el filme *Wife Insurance*, también conocido como *Red Hot Romance* (1922),[43] dirigido por Victor Fleming y protagonizado por John Emerson y Anita Loos.[44] El actor Harold Lloyd, el director Fred Newmeyer, y otras figuras vinculadas a una producción de Hal Roach Studios, Inc., estuvieron también estacionados temporalmente en Tijuana[45] rodando el filme *A Sailor-Made Man* (1921).[46]

El director y productor Al Christie no declinó tampoco a usar Tijuana como locación para las comedias que producía su estudio.[47] Su agente de prensa, Pat Dowling, escribió el siguiente poema titulado "Horses, or a Misplaced Bet" para publicitar uno de sus estrenos:

> *No soy jinete/ Ni hijo de jinete, / pero voy a ir a Tía Juana/ cuando corren los caballos.*[48]

Además de las carreras, en Tijuana se grabaron escenas de peleas de boxeo –con estrellas como Jack Dempsey[49]– y lidias de toros. En octubre de 1921, Alf Goulding pasó una semana en el pueblo junto a otros ejecutivos de Century Film Corporation negociando con

---

[42] "Hollywood Hokum," *Motion Picture News*, 23 de abril, 1921, 2704.
[43] *Red Hot Romance,* dirigido por Victor Fleming, John Emerson & Anita Loos Productions. USA: Associated First National Pictures, 1922.
[44] "Emerson-Loos Company Goes To Mexico," *Camera!*, 18 de diciembre, 1920, 15; "Emerson and Loos Take Company Into Mexico for Scenes," *Exhibitors Herald*, 8 de enero, 1921, 64.
[45] *Camera!,* 21 de mayo, 1921, 17.
[46] *A Sailor-Made Man*, dirigido por Fred C. Newmeyer, Hal Roach Studios. USA: Associated Exhibitors, 1921; "A Sailor-Made Man," AFI Catalog, consultado 2 de agosto, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/11847?cxt=filmography.
[47] "Locationing," *Camera!,* 17 de diciembre, 1921, 9; "Christie Studio Notes," *Camera!* 22 de abril, 1922, 8.
[48] Versos originales:
I ain't no horseman-/ No horseman's son;/ But I'm goin' to Tia Juana/ When the horses run.
Now I ain't no gambler, / No winner I can be. / I'll tell you next week/ What the horses did to me.
[J.R.M, "Re-Takes," *Exhibitors Herald*, 29 de octubre, 1921, 38.]
[49] "Assistant Directors' Association," *Camera!,* 13 de agosto, 1921, 6.

oficiales mexicanos a cargo de la plaza taurina la posibilidad de filmar algunas escenas reales de las corridas. Al contar con el apoyo de los oficiales, su compañía anunció que usaría en su nueva comedia[50] tomas reales del evento.[51] La celebración de peleas de boxeo en Tijuana se mencionó en la serie de Universal, *The Leather Pushers*,[52] protagonizada por Reginald Denny –y luego por Billy Sullivan. Darryl F. Zanuck escribió el guion, basándose en una historia de H. C. Witwer–. En el capítulo titulado "Something for Nothing",[53] el boxeador Kid Roberts busca llegar a Tia Juana donde se celebrará una gran pelea por lo corona mundial, pero se pierde en el camino.[54]

En 1922, "Tweedy" Comedies filmó exteriores en Tijuana,[55] probablemente para el filme *Take a Tip* (1922).[56] En 1923, Phil Goldstone, productor independiente, trajo al famoso boxeador convertido en actor Reginald "Snowy" Baker a Tijuana para filmar escenas en el hipódromo[57] que serían utilizadas en el filme *His Lost Race* (1923).[58] Poco después, Philip E. Whitman capturó fotogramas en el mismo lugar para una producción de Universal.[59]

---

[50] Es posible que las escenas en cuestión fueran para el filme *Carmen, Jr.* (1923) (*Carmen, Jr.*, dirigido por Alfred J. Goulding, Century Film. USA: Universal Pictures, 1923), pero en la versión terminada de la película que pude, ver no aparecen; ya que se escenificó una parodia en la cual un hombre se disfraza de toro. [Visto en "Carmen, Jr Baby Peggy A Universal Comedy," Archive.org, consultado 27 de julio, 2018, https://archive.org/details/CARMENJrBabyPeggyAUniversalComedy]

[51] "Real Bull Fight Shown In New Century Comedy," *Exhibitors Herald*, 15 de octubre, 1921, 72.

[52] *The Leather Pushers*, dirigido por Edward Laemmle, Universal Film Manufacturing Company. USA: Universal Film Manufacturing Company, 1922.

[53] *Something for Nothing*, dirigido por Harry A. Pollard, Universal Pictures (as Universal Jewel). USA: Universal Pictures, 1923. Este capítulo se considera perdido. [Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...* (Nueva York: Ballantine Books, 1968); I.G. Edmonds, *Big U: Universal in the Silent Days* (South Brunswick, New Jersey: A. S. Barnes and Company, 1977).]

[54] "Third Series Leather Pushers," *Universal Weekly*, 21 de julio, 1923, 40.

[55] *Camera!*, 22 de abril, 1922, 13.

[56] Esto es sólo una presunción. Tras analizar la filmografía de Tweedy en IMDb, este filme es el único que parece sugerir una historia al estilo de las que se solían hacer en los escenarios tijuanenses; pues en el cartel se ve al protagonista vestido como jockey. [*Take a Tip*, dirigido por Marcel Perez, Sanford Productions. USA: Sanford Productions, 1922; "Take a Tip (1922)," IMDb, consultado 27 de julio, 2018, https://www.imdb.com/title/tt0467012/mediaviewer/rm3615558656]

[57] Harry Hammond Beall, "With the Procession in Los Angeles," *Exhibitors Herald*, 6 de enero, 1923, 64.

[58] *His Lost Race*, dirigido por B. Reeves Eason y Howard M. Mitchell, Phil Goldstone Productions. USA: 1923.

[59] "In Camerafornia," *The American Cinematographer*, abril, 1923, 18.

En 1924, Universal estrenó *The Dancing Cheat* (1924).[60] El filme, fue una adaptación de la historia de Calvin Johnson, *Clay of Ca'Lina*. Los protagonistas fueron Herbert Rawlinson y Alice Lake. Rawlinson interpretó a un estadounidense proveniente de una antigua familia sudcaliforniana que poseía una casa de juegos en Tia Juana.[61] En un café, conoce a una bailarina casada con un jugador de poca monta y la mujer se enamora de él. La acción en el filme se centra alrededor de los locales de juego en la frontera mexicana. El crítico George T. Pardy dijo de él:

> *En lo que se refiere a la atmósfera, no hay nada de qué quejarse. Montones de coloridos ambientes locales son evidentes, mostrando el torbellino de la vida aventurera a través de la frontera mexicana, donde el juego está en pleno apogeo y los hombres y las mujeres parrandean, luchan, coquetean y, en general, tienen una vida bastante agitada.*[62]

La serie *Fast Steppers*, estrenada en 1924, prometía de manera similar "acción, romance y el remolino de la vida alegre en la pista de carreras de Tia Juana." Producida por Universal y protagonizada por Billy Sullivan como "Information Kid", se basó en las historias de las carreras de caballos de Gerald Beaumont publicadas en *Red Book Magazine*. Se esperaba que la serie tuviera el éxito de *The Leather Pushers* (1922).[63] Edward Laemmle fue su director.[64]

"The Fiddlin Doll"[65] fue su primer capítulo y estaba ambientado en el pueblo. La trama se desenvolvía entre carreras de caballos y apuestas.[66] El Universal Weekly comentó: "Tia

[60] *The Dancing Cheat*, dirigido por Irving Cummings, Universal Pictures. USA: Universal Pictures, 1924.
[61] "Four Strong Universal Pictures Are Scheduled for April Release," *Universal Weekly*, 12 de abril, 1924, 2.
[62] George T. Pardy, "Presents Ordinary Story," *Exhibitors Trade Review*, 26 de abril, 1924, 37.
[63] *Universal Weekly*, 17 de mayo, 1924, 12.
[64] "Universal to Release 'Fast Steppers' Soon," *Universal Weekly*, 29 de marzo, 1924, 19.
[65] *The Fiddlin' Doll*, dirigido por Edward Laemmle, Universal Pictures. USA: Universal Pictures, 1924.
[66] Buck Rainey, *Serials and Series: A World Filmography, 1912-1956* (USA: McFarland, 2010), 184.

Juana, con su pintoresca atmósfera, es el lugar principal para la filmación."[67] En esta serie, la locación se explotó mucho con motivos publicitarios; lo cual indica que "la colorida atmósfera del centro deportivo" sin dudas tenía valor comercial.[68] En el poster promocional del filme que apareció en *Moving Picture World*, se definió como un: "Enérgico, brillante romance de la soleada Tia Juana."[69]

También de *Red Book,* de Gerald Beaumont –esta vez de la historia "When Johnny Comes Marching Home"–, Universal produjo *Riders Up* (1924).[70] Otro filme sobre las carreras de caballos con una historia situada en Tijuana. Los personajes "Information Kid" y "The Fiddlin' Doll" fueron retomados.[71] Dirigido por Irving Cummings y protagonizado por Creighton Hale, el filme se centró en las peripecias del joven "Information Kid"; quien se dedica a apostar y dar información sobre las carreras de caballos a otros para que hagan sus apuestas en el hipódromo de Tijuana.[72]

Producido por Famous Players-Lasky Corporation y distribuido por Paramount, se estrenó en 1926 *The Rainmaker* (1926).[73] El filme, basado al igual que los anteriores en una historia de Gerauld Beaumont publicada por *Red Book Magazine* –en este caso "Heavenbent"–, se centró en el mundo de las carreas de caballos. Allan Dwan fue el director. En la película, una enfermera llamada Nell (Georgia Hale) es expulsada en desgracia de su pueblo por un malentendido relacionado con su amor por un jockey famoso, Robbie Robertson (William Collier Jr.). Sin rumbo, la joven llega a Tijuana y se convierte en "la reina" de un cabaret

[67] "Universal Signs New Stars, Announcing Big Productions," *Universal Weekly*, 23 de febrero, 1924, 38.
[68] ""Fast Stepper" Series," *Moving Picture World*, 15 de marzo, 1924, 200.
[69] *Moving Picture World*, 19 de abril, 1924, 598.
[70] *Riders Up*, dirigido por Irving Cummings, Universal Pictures. USA: Universal Pictures, 1924.
[71] "Four Universal Features for May," *Universal Weekly*, 17 de mayo, 1924, 19; "Title Race Track Story "Riders Up"," *Universal Weekly*, 12 de abril, 1924, 4; "Riders Up," *Universal Weekly*, 12 de abril, 1924, 40.
[72] "Riders Up," AFI Catalog, consultado 20 de julio, 2018, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/11673
[73] *The Rainmaker*, dirigido por Clarence G. Badger, Famous Players-Lasky Corporation. USA: Paramount Pictures, 1926.

mexicano. Robbie trata de encontrarla sin suerte. Cuando viene a competir a Tijuana, la reconoce. Un sacerdote que predica contra "la malicia" del pueblo, anuncia que una plaga devastadora vendrá. Su predicción se hace realidad. Nell es una de las que enferma. Robbie salva al pueblo cuando logra con sus rezos traer la lluvia y salvar a Nell.[74] En la actualidad, este filme se considera perdido.[75]

De igual manera en Tijuana se filmaron escenas en el hipódromo para *Winning the Futurity* (1926),[76] dirigido por Scott Dunlap y producido por Charles P. Rogers;[77] *The King of the Turf* (1926),[78] dirigido por James Hogan;[79] *The Sunset Derby* (1927),[80] protagonizado por Marie Astor y William Collier Jr.;[81] y *The Whip* (1928).[82]

Tell it to the Marines (1927)[83] es otro filme que alude a Tijuana y que no puedo dejar de mencionar. En la película, Skeet Burns (Wiliam Haines) es un holgazán que pasa el tiempo en salones de billar en Kansas City y tiene la gran idea de "unirse a los marines para estar cerca de Tia Juana".[84] Su plan es llegar a la base de San Diego e irse a Tia Juana para apostar en los caballos. En el filme se muestra la metamorfosis del chico, que pasa de ser un vago que desperdicia su juventud a convertirse en un marine fuerte de carácter, recto y

[74] "Big Campaign for Paramount's "Rainmaker"," *Motion Picture News*, 5 de diciembre, 1925, 2662.
[75] "The Lost Films of Paramount Pictures," Arne Andersen´s lost films files, consultado 3 de agosto, 2018, http://www.silentsaregolden.com/arneparamountpictures.html; "The Rainmaker / Clarence Badger," The Library of Congress, consultado 3 de agosto, 2018, http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.mbrs.sfdb.8545/default.html
[76] *Winning the Futurity*, dirigido por Scott R. Dunlap, Chadwick Pictures Corporation. USA: Chadwick Pictures Corporation, 1926.
[77] "Chadwick's Race Horse Picture Is Nearing Finish Line," *Moving Picture World*, 13 de marzo, 1926, 103.
[78] *The King of the Turf*, dirigido por James P. Hogan, Film Booking Offices of America. USA: Film Booking Offices of America, 1926.
[79] "George Irving in "King of Turf" Cast," *Motion Picture News*, 12 de diciembre, 1925, 2822.
[80] *The Sunset Derby*, dirigido por Albert S. Rogell, First National Pictures. USA: First National Pictures, 1927.
[81] *Exhibitors Herald*, 26 de febrero, 1927, 14; *Exhibitors Herald*, 26 de marzo, 1927, 28.
[82] *The Whip*, dirigido por Charles Brabin, First National Pictures. USA: First National Pictures, 1928; "Silver Strand Theatre, Saturday Night," *Coronado Journal,* núm. 6, 6 de febrero, 1929.
[83] *Tell It to the Marines*, dirigido por George W. Hill, Metro-Goldwyn-Mayer y George Hill Production. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1926.
[84] Dorothy Manners, "The Sketch Book. Bill of Goldwyn," *Picture Play Magazine*, septiembre, 1926, 29.

bien vestido en la "gloriosa"[85] flota del Pacífico. El filme se consideró una persuasiva propaganda para el reclutamiento de jóvenes[86] y convirtió las experiencias en Tijuana en la contraparte negativa de la vida recta, digna y patriótica que la nación esperaba de ellos.

Ese mismo año, el actor cómico Billy Bevan se fue a Tia Juana para participar en la filmación de escenas para la comedia de Sennet, *Hubby Step Out*, dirigida por Harry Edwards. Esperaban filmar en la pista de carreras y en un bar. La trama era sobre un hombre que quería alejarse de su casa junto a uno de sus colegas por un día para tener algo de diversión. Su esposa, sin embargo, lo sigue hasta Tijuana y arruina sus planes.[87] Probablemente el filme se dio a conocer con otro nombre, pues no hay más información sobre el mismo. Harry Edwards dirigió ese mismo año varios cortos de Sennet en los que actuó Billy Bevan, como *The Golf Nut* (1927),[88] así que es difícil saber exactamente de cuál se trata,[89] pero es probable que haya sido el que se estrenó bajo el título *Hubby's Weekend Trip* (1928).[90]

Al año siguiente apareció *Golf Widows* (1928),[91] de Columbia, y *The Speed Classic* (1928),[92] de Excellent Pictures Corp. En *Golf Widows* gran parte de la acción se desarrolla en Tijuana. El filme trata sobre dos mujeres que quieren dar a sus esposos una lección. Los hombres,

[85] "Lon Chaney As Devil Dog," *Madera Tribune*, núm. 47, 27 de junio, 1927, 2; "Last Showing Chaney Story," *Madera Tribune*, núm. 50, 30 de junio, 1927, 2; "Lon Chaney as Veteran Marine," *Madera Tribune*, núm. 49, 29 de junio, 1927, 2; "Plaza Theatre," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 12, 22 de marzo, 1927, 6.
[86] Recorte de prensa sobre el filme Tell it to the marines, Scrapbook #24 of 46, páginas 126-30, Ms. Collection #123, Audrey Chamberlin scrapbooks, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[87] *Exhibitors Herald*, 15 de octubre, 1927; Murray, "Billy Bevan in Good One About Tia Juana Race," *Exhibitors Herald,* 3 de diciembre, 1927, 6.
[88] *The Golf Nut*, dirigido por Harry Edwards, Mack Sennett Comedies. USA: Pathé Exchange, 1927.
[89] "Studio Briefs," *Motion Picture News*, 2 de septiembre, 1927, 716; "Sennet Comedy Heads Pathe Lineup for Sept 4," *Motion Picture News*, 2 de septiembre, 1927, 707; "Studio Briefs," *Motion Picture News*, 5 de agosto, 1927, 401.
[90] *Hubby's Weekend Trip*, dirigido por Harry Edwards, Mack Sennett Comedies. USA: Pathé Exchange, 1928.
[91] *Golf Widows*, dirigido por Erle C. Kenton, Columbia Pictures Corporation. USA: Columbia Pictures Corporation, 1928.
[92] *The Speed Classic*, dirigido por Bruce Mitchell, Excellent Film Productions Inc. USA: Excellent Pictures, 1928.

dedican mucho tiempo al golf y no las atienden. Las mujeres se marchan y sus esposos las rastrean hasta Tijuana, donde ellas la están pasando de maravillas en las carreras y han hecho amistad con dos hombres.[93] *The Speed Classic* es sobre un adicto a la velocidad cuyo padre es millonario. La mujer que ama se reúsa a casarse con él porque no es capaz de abandonar las carreras de automóviles. Desesperado por su rechazo, se va a Tia Juana. Ahí juega y la pasa muy bien con su mecánico, hasta que su novia lo va a buscar. *Harrison's Reports* publicó sobre el filme:

> *Hay algunas situaciones medianamente divertidas, como la de la cárcel de Tía Juana, donde el héroe es arrojado por el corpulento generalísimo por pasar cheques supuestamente inútiles, y el de su fuga. Pero la historia es familiar y débil.*[94]

En la prensa se mencionan otras producciones que no está claro si se llegaron a estrenar, como *The Ace of Death*,[95] "una tremenda serie sobre la vida de los cineastas en Hollywood y Tia Juana";[96] y *Tia Juana Rose*,[97] una historia sobre apuestas.[98]

Muchos de estos filmes se distinguieron por tener como eje central la acción del mundo de las carreras de caballos y las apuestas. La cantidad de producciones que utilizan como

[93] ""Golf Widows" -with Vera Reynolds and Harrison Ford," *Harrison's Reports*, 14 de julio, 1928, 110; *Motion Picture News Booking Guide,* 1929, 123.
[94] ""The Speed Classic" -with Rex Lease and Mildred Harris," *Harrison's Reports*, 25 de agosto, 1928, 134; *Motion Picture News Booking Guide*, 1929, 152.
[95] En ese año, se estrenó *The Ace of Spades*, pero dicho filme estaba ambientado en Oklahoma. El filme no parece ser tampoco *The Ace of Death* (1915), estrenado 10 años antes y protagonizado por Stela Hammerstein, Henry W. Pemberton, Leonard Craske, Kathleen Butler y Flavia Arcaro, pues era sobre el mundo de los salones de juegos, pero en una ciudad estadounidense. [*Moving Picture World*, 9 de mayo, 1925, 124; "Rialto Star Feature," *The Moving Picture World*, 18 de diciembre, 1915, 2251.]
[96] *Motion Picture Magazine*, núm. 4, mayo, 1925, 9.
[97] El escritor y compositor James Edward Hungeford, dijo que Tiffany Productions se había inspirado en la lírica de su tema musical "Tia Juana Rose" para la película, y, acusó a la productora de plagio, pidiéndole $125,000 como compensación en una demanda por daños y perjuicios. [*Exhibitors Herald*, 15 de octubre, 1927.]
[98] "Third Dimension Films Included in Tiffany's New Lineup," *Exhibitors Herald*, 2 de julio, 1927, 26; "Tiffany has 20 Features, 24 Shorts and Specials for New Season," *Exhibitors Herald*, 9 de julio, 1927, 45.

locación el hipódromo es apabullante. Los temas que tratan estas películas, así como algunos personajes típicos, serían retomados en el cine de la década del treinta. Por ejemplo, la bailarina de club nocturno, la pareja de turistas en discordia, el jockey que busca la victoria, el boxeador, el despechado, el jugador empedernido de buenos sentimientos y el buscapleitos que termina en la cárcel del pueblo. Los espacios cinematográficos que cautivarían la atención de los productores seguirían siendo los mismos asociados con la vida turística de Tijuana, aunque la frontera adquiriría protagonismo en la década del treinta.

Durante la década del veinte, Tijuana aparece también en algunos documentales como *Picturing Summer Days Near San Diego*, *Screen Snapshots* y *Beside the Western Sea*.[99] *Screen Snapshots* era una serie sobre la vida de las celebridades y las actividades de la industria del cine. En el episodio número ocho de la misma, se mostraban las carreras de caballos en Tia Juana y las muchas estrellas presentes.[100] El documental *Picturing Summer Days Near San Diego*, del viajero Burton Holmes, producida por Paramount, mostraba a los estadounidenses regresando de una lidia de toros en Tijuana.[101] *Fox News* dedicó también su episodio número veinte a Tijuana, y lo tituló "Americans to Tia Juana for Race Season".[102]

Cortos al estilo *Screen Snapshots* y *Fox News* se hicieron también en los treinta, siendo la colección de cortos *Hollywood on Parade* (1932-1934) de los más populares. El capítulo A-

[99] *Beside the Western Sea*, era un corto de 10 minutos de Castle Film que exponía distintos escenarios en la costa del Pacífico, incluyendo Tia Juana, los estudios de Hollywood y las playas de California. Es posible que la Tia Juana que se refiere en ese corto sea la región ubicada en territorio estadounidense, con las áreas verdes de la desembocadura del río homónimo; pero, en tanto no puedo descartar el documental con base en eso, dado que no lo he visto, consideré oportuno mencionarlo. ["Latest Reviews of New Sound Shorts. Beside the Western Sea," *The Film Daily*, 13 de julio, 1930, 12.]

[100] "Many Features and Stars in New Screen Snapshots," *Motion Picture News*, 5 de enero, 1924, 63.

[101] "Sixth "Journey-ette" with travelogue Holmes takes audiences to see giant trees," *Motion Picture News*, núm. 12, marzo-abril, 25 de marzo, 1916, 1742.

[102] "News Pictures. Fox News. Americans to Tia Juana for Race Season," *Exhibitors Herald*, núm. 20, 22 de diciembre, 1923, 41.

12, producido en 1933, presenta diferentes escenas filmadas en Tijuana. Todos estos materiales son de un indiscutible valor historiográfico.

Fue abundante el número de cineastas que vinieron a Tijuana por motivos de trabajo –como hemos visto–, pero fue mayor la cantidad de los que vinieron buscando placer. En una nota de 1920, *Photoplay Magazine* señala: “Tia Juana, ese famoso resort de vinos raros y carreras de la Baja California, es sin duda muy popular entre las estrellas de películas. Si dices: "No está trabajando", alguien inmediatamente responde "Oh, se fue a Tía Juana".”[103]

Motion Picture Magazine aseguraba en uno de sus artículos que, en aras de eludir la ley seca, Tijuana era para los californianos lo que Cuba para los neoyorkinos. En relación a la ausencia de leyes prohibicionistas, el artículo decía: “Tijuana es húmeda, deliciosamente húmeda. Tiene todas las atracciones de las que carece nuestro propio país moral.” Las carreras de caballos, los juegos de todo tipo, “la maravillosa comida del Sunset Inn de Baron Long” y las corridas de toros en la plaza Toreador se mencionaban como atracciones. El autor insiste además en que los caminos de Los Angeles a Tijuana eran los mejores del país; y que eso, aunado a la relativa cercanía de Hollywood, hacía del pueblo fronterizo un lugar de preferencia para quienes tenían vínculos con la industria cinematográfica o aquellos que gustaban de manejar su auto en busca de un poco de relajación.[104] En *Picture-Play Magazine* un columnista comentaba:

> *En cuanto a Tia Juana, si has sido alguna vez un turista en San Diego, California, la conoces muy bien. Está agradablemente ubicada sobre la frontera con México, y no es lo que esperas en lo absoluto. Oh, sí, hay corridas de toros y juegos de azar de todo tipo, y nunca he oído hablar de*

[103] “Plays and Players,” *Photoplay Magazine*, septiembre, 1920, 94.
[104] Hazel Simpson Naylor, “Our Animated Monthly of News and Views,” *Motion Picture Magazine*, núm. 8, septiembre, 1920, 82 y 84.

> *prohibiciones, al parecer, pero de alguna manera esperas que sea terriblemente pintoresco y perverso, y tu principal idea, si eres como yo, viene de uno de esos souvenirs hechos en Toluca, Kansas. Sin embargo, todos los personajes notables de la pantalla se reúnen allí, y también todas las demás personas.*[105]

En 1929, la revista *Cine Mundial* insistía: "Tijuana, Baja California, sigue de moda entre los peliculeros."[106] Esa "moda" significó mucho en términos de publicidad para el pueblo, y fue un factor decisivo en el alcance internacional que tuvieron las representaciones de Tijuana. La venida constante de celebridades atrajo a variados medios de prensa y permitió que se divulgaran más noticias e historias sobre Tijuana de lo que hubiese sido común para un pueblo fronterizo promedio. Cuando en 1918, el actor del cine mudo Harry S. Northrup narró que en un restaurant del "pequeño pueblo" había sido atacado con un cuchillo por un mexicano que lo confundió con otra persona, encontró de seguro a un amplio público receptivo a sus palabras, ya fueran fruto de su imaginación o como él juraba "una historia real".[107]

La propia Asociación Occidental de Promotores de Cine (WAMPAS[108]), solía organizar frecuentes reuniones en Tijuana, ya fueran de recreo o de trabajo,[109] donde se daban cita "ejecutivos de publicidad de casi todos los estudios de cine."[110] Es difícil dudar del potencial promocional que esto tenía para el pueblo.

---

[105] The Bystander, "Over the Teacups," *Picture-Play Magazine,* septiembre, 1920, 63.
[106] *Cine Mundial*, enero, 1929, 26.
[107] "Lively Table Manners in Mexico," *Motion Picture Magazine*, núm. 3, abril, 1918, 128.
[108] Western Association of Motion Picture Advertisers.
[109] "From Wampas Caravan," *Camera!*, 25 de noviembre, 1922, 18; Harry Hammond Beall, "With the Procession in Los Angeles," *Exhibitors Herald*, 29 de septiembre, 1923, 53; "Baby Star Runners-up Will Strut at Caliente," *The Hollywood Reporter*, 23 de mayo, 1933, 7; "Wampas to Install Board At Caliente," *The Hollywood Reporter*, 23 de marzo, 1934, 1.
[110] "Baby Star Runners-up Will Strut at Caliente," *The Hollywood Reporter*, 23 de mayo, 1933, 7

La prensa que atraían las celebridades a Tijuana era tal que a finales de febrero de 1933 los principales estudios habían pedido que se dejara de dar publicidad a las visitas de las celebridades de Hollywood a los *resorts* de Baja California; porque tras la crisis económica eran mal vistas las actividades sociales que allí realizaban y el derroche que suponían, al punto que algunas estrellas habían recibido cartas de odio luego de que aparecieran fotografías y publicaciones sobre sus andanzas en estas tierras.[111]

Esa presencia recurrente de personalidades en el pueblo tuvo un impacto económico y social importante para Tijuana que trascendió el plano simbólico. Entre las consecuencias estuvo que el pueblo se convirtiera en receptor de hombres y mujeres cuyo objetivo era entrar al mundo del cine. Esas personas veían en la industria del entretenimiento asentada en Tijuana un peldaño para alcanzar esa meta. A sabiendas de que el pueblo era frecuentado por personalidades de Hollywood, buscaban ser contratados en los espectáculos de los clubes locales con la esperanza de ser "descubiertos" por algún director o productor que pudiera lanzarlos a la fama.

Diferentes historias asentadas en la prensa estadounidense alentaban a estas personas. En 1925, *The Moving Picture World* aseguraba que el actor estadounidense Art Ortego, había llamado la atención del productor Frank Montgomery cuando lo vio montando un toro salvaje en Tia Juana en una corrida de toros y que gracias a eso había llegado al mundo de las películas.[112]

La industria del entretenimiento en la frontera californiana atrajo, en general, a numerosos estadounidenses que encontraron empleo en los locales nocturnos y clubes. El actor Lewis

[111] Uno de los atacados fue Wallace Beery, luego de que se publicara una foto en la que aparecía aterrizando en su avión en Agua Caliente. Las cartas clamaron que mientras él se iba al lugar de moda -"*hey-hey spot*"-, los escritores se preocupaban por saber de dónde vendría su próxima comida y cómo alimentarían a sus hijos. ["Publicizing of Hey-Hey Stuff by Actors Stopped by Crank Letters," *Variety*, 28 de febrero, 1933, 2.]
[112] "Carl Laemmle Plans Series of New Two-Reel Westerns," *The Moving Picture World*, 23 de mayo, 1925, 463.

Ayres contó que antes de ser famoso había abandonado sus estudios de medicina en la Universidad de Arizona y se había ido a Mexicali. Allí, se unió a un grupo musical que tocaba baladas en un café barato y se presentaba en hoteles de Tijuana, San Diego y Coronado.[113] Cliff Webster, conocido director de orquesta de vodevil, trabajó también durante un año en Tijuana –"la tierra de La Paloma, el Mañana y la vida fácil"– antes de regresar al teatro RKO en Los Ángeles.[114]

En 1926, *Motion Picture Magazine* publicaba la historia de Tia Juana Red, una bailarina y cantante estadounidense que era la estrella del Tívoli, "el salón de baile más chillón de Tía Juana". La mujer deseaba ser una estrella de Hollywood y una amiga le recomendó que se fuera a Tijuana como bailarina, "pues allí los turistas gastaban a manos llenas y podría ahorrar el dinero necesario para comprarse ropa hermosa y todo lo necesario para lanzarse en Hollywood." En 1924, cuando Arthur H. Sawyer visitó el pueblo en busca de talento para un nuevo filme en el que trabajaba como supervisor, *The Shooting of Dan McGrew* (1924),[115] quedó encantado con ella. Sus habilidades artísticas y su popularidad en Tijuana le sirvieron para que Sawyer la contratara. El autor comenta: "Las largas noches en el Tívoli... El roce de sus hombros con la chusma del mundo... Su exilio en la ciudad fronteriza mexicana... Todo había valido la pena." Sin embargo, a pesar de su buen desempeño en ese filme, las puertas de Hollywood no se abrieron para ella una segunda vez. Tras invertir tiempo y trabajo buscando otra oportunidad, no tuvo éxito. Se acabó su dinero, el tiempo pasó, y no le quedó otro remedio que regresar a Tijuana, al Tívoli, a "un lugar en el que pocos se interesan por ser conocidos por sus nombres reales."[116] La historia de Tijuana Red contrasta con la de Margarita Carmen Cansino –más conocida como Rita Hayworth–

[113] Ruth Alyce Townsend, "Ayres, the Actor," *Broadway and Hollywood Movies*, núm. 9, abril, 1931, 15.
[114] Will Davis, "Over the Cleff," *Inside facts of Stage and Screen*, 23 de agosto, 1930, 12.
[115] *The Shooting of Dan McGrew*, dirigido por Clarence G. Badger, Metro-Sawyer-Lubin Productions. USA: Metro Pictures Corporation, 1924.
[116] Bert Ennis, "Tia Juana Red," *Motion Picture Magazine*, agosto, 1926, 33 y 88.

otra mujer a la que pocos conocen por su nombre real y que comenzó su carrera artística en Tijuana.

La revista *Variety*, por su parte, anunciaba en 1930 que Tijuana estaba desbordada de "bellezas hispanas", en su mayoría cantantes y bailarinas, procedentes de todas partes de México que buscaban usar el centro de juegos como un puerto de entrada a Hollywood para colarse en las versiones de los filmes en español que empezaban a hacerse. Según el artículo, el hecho de que cuatro chicas –Nancy Torres y el trío de las hermanas Ballestero– atrajeran la atención de productores de películas mientras trabajaban en Agua Caliente y obtuvieran contratos en Hollywood inspiró a la mayoría. Sin embargo, por el momento ninguna había tenido suerte. Explicaba el autor:

> *El resultado es que muchas se han visto obligadas a tomar puestos en antros de poca reputación, donde esperan llamar la atención de un director o productor disperso que podría elegir un tipo de entretenimiento más animado y áspero.*
>
> *La mayoría de las recién llegadas son de primera clase en comparación con las chicas de cuyos trabajos se están apropiando, y no está causando ningún sentimiento positivo por parte de las veteranas. El pensamiento serio es algo por lo que no se destaca esta ciudad, pero la multitud aquí se pregunta qué va a pasar.*
>
> *Como la mayoría de los que buscan entrar en las películas utilizaron su último peso para llegar aquí, los veteranos del pueblo predicen un futuro difícil para los recién llegados.*[117]

[117] "Spanish Beauts Swamp Tia Juana An Entree for Films, Burns Oldtimers," *Variety*, 24 de diciembre, 1930, 2.

La opinión generalizada era que estas mujeres terminarían trabajando como prostitutas y que su presencia generaría inestabilidad social.

De manera casual, hubo también personajes considerados típicos de Tijuana que por sus habilidades o experiencia se insertaron en la industria cinematográfica hollywoodense. Por ejemplo, en los sets donde se reproducían bares y salones de juegos, directores como William S. Hart y C.B. De Mille contrataron jugadores profesionales de Tijuana que daban verosimilitud a las escenas al saber manipular las cartas y conducirse con naturalidad en las mesas de juego.[118] Así mismo, en 1930, el director Tay Garnett contrató a un bartender de Tijuana llamado Juan Castino para que enseñara a los bartenders que participarían en una escena de un café en La Habana cómo preparar cocteles de la manera correcta[119] para el filme de Pathé, *Her Man* (1930).[120] Además, caballos[121] y jockeys de Tijuana eran llevados a Los Ángeles para participar en filmes como extras[122] o personajes secundarios.[123]

En el plano económico, el vínculo de Tijuana con Hollywood propició que empresarios de la industria del cine y algunos artistas asesorados por ellos, vieran en la actividad turística del pueblo una oportunidad de inversión. Esto creó un espacio de oportunidad para que se produjeran aún más películas sobre el pueblo en la década del treinta. Pero sobre eso hablaremos más adelante.

El circuito turístico Tijuana-Agua Caliente

El fin de la fase armada de la Revolución Mexicana y el período de reconstrucción que lo siguió, en distintos ámbitos, coincidió con el auge de la industria del turismo de masas en

[118] *Motion Picture Magazine*, núm. 2, marzo, 1919, 90; Gordon Gassaway, "If You Don't Gamble," *Picture-Play Magazine*, septiembre, 1921, 44 y 104.
[119] Phil M. Daly, "Along the Rialto," *The Film Daily*, 29 de julio, 1930, 3.
[120] *Her Man,* dirigido por Tay Garnett, Pathé Exchange. USA: Pathé Exchange, 1930.
[121] La compañía Universal, por ejemplo, compraba caballos ganadores en las pistas tijuanenses para usarlos en sus filmaciones. ["Sporting Life," *Universal Weekly*, 17 de octubre, 1925, 29.]
[122] "Like Races? Here's One," *Motography*, 16 de septiembre, 1916, 677.
[123] The Picture Oracle, "Information please," *Picture-Play Magazine*, marzo—agosto, 1928, 102.

EUA. Miembros de la élite intelectual estadounidense, así como ciudadanos de la clase media, se vieron atraídos por el exotismo de México en un momento en el que el gobierno federal mexicano visualizaba el potencial de la industria turística para impulsar la economía nacional y comenzaba a dar los primeros pasos para fomentarla.[124]

Alex Saragoza afirma que la primera fase de desarrollo de la industria turística en México avanzó junto al proyecto cultural nacionalista para la construcción del Estado, razón por la cual la promoción estatal del turismo implicó la constante necesidad de resaltar una imagen atractiva del país asociada con una concepción oficialista de "lo mexicano".[125] Sin embargo, Brégent-Heald plantea que las imágenes de paisajes bucólicos ideales que prometía la propaganda turística, no coincidían con lo que tenían para ofrecer las ciudades fronterizas.[126] Tijuana, no obstante, explotó sus atractivos tradicionales, mientras el Agua Caliente intentó resignificarse como ese espacio mexicano idealizado.

A lo largo de los años treinta, Tijuana se mantuvo como un destino común para turistas estadounidense de diferentes estratos de la sociedad. Aunque la mayoría se asume que eran residentes de California, llegaban también personas de estados como Idaho, Missouri, Kansas o de la ciudad de Nueva York. A pesar de la fuerza del discurso moralista que representaba Tijuana como un espacio de vicio y perdición, tanto el cine como la prensa revelan que a Tijuana venían diferentes tipos de visitantes.

---

[124] Ricardo Pérez Montfort, "Down México Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1920," en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos* (México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, 2007), 277-281; y Eugenio Mercado López, "Patrimonio cultural y turismo en el México posrevolucionario," *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 14, núm. 4 (2016): 1031, consultado 7 de noviembre, 2018, http://www.redalyc.org/html/881/88146706016/index.html

[125] Alex Saragoza, "The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952," en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, ed. Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (Durham, NC: Duke University Press, 2001), 91 y 101.

[126] Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 179-203, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

Eran especialmente populares en este momento los denominados “motor trips”[127] y los “sight-seeing trip to Tijuana”.[128] La cercanía y la facilidad de acceso a la zona fronteriza hicieron que el pueblo se considerara parte del circuito recomendado para aquellos interesados en conocer el Sur de California.[129] Por ejemplo, una publicidad turística de la compañía Fanchon & Marco del estado de California incluía la posibilidad de realizar una visita corta a Tijuana y Agua Caliente en México como parte de los atractivos de visitar la región.[130]

Tijuana representaba conocer las fronteras del país como un espacio propio, y a la vez el “Old Mexico”[131] como un espacio ajeno. En un titular del periódico *San Bernardino Sun*, se describe a Tijuana como “la meca de los paseos de fin de semana”.[132] Incluso era un punto de paso obligatorio para aquellos que deseaban internarse más en tierra mexicana para cazar a unas millas de Tijuana,[133] llegar a Ensenada o seguir la ruta de las antiguas misiones españolas.[134]

En los días feriados la afluencia de estadounidenses al pueblo aumentaba. En 1932 la prensa aseguró que el domingo previo al día del trabajo –que fue un lunes–, más de treinta mil personas visitaron el pueblo y más de diez mil automóviles cruzaron la frontera.[135] En

[127] *The Sotoyome Scimitar*, núm. 19, 15 de agosto, 1929.
[128] “Personals,” *Healdsburg Tribune, Enterprise and Scimitar*, núm. 29, 12 de enero, 1939, 8; *The Sotoyome Scimitar*, núm. 38, 12 de enero, 1939.
[129] “Billy Jones y Ernest Hare, el "Interwoven Pair", han estado de gira por esta parte de Estados Unidos... Tijuana, el Gran Cañón y otros lugares de espectáculos en Estados Unidos han sido visitados por el par, durante la excursión diseñada para demostrar las ventajas de adoptar el lema "Ver América primero"." [*San Bernardino Sun*, núm. 113, 21 de junio, 1929, 12.]
[130] *Variety*, 8 de marzo, 1932, 26.
[131] Winifred Martin, “Of Interest To: Tijuana and Agua Caliente in Old Mexico,” *San Bernardino Sun*, núm. 127, 5 de julio, 1929, 9.
[132] “Tijuana Mecca for Week-End Outing,” *San Bernardino Sun*, núm. 166, 13 de agosto, 1929, 13.
[133] “Legion Post Sends Quail for President's Table,” *Coronado Eagle and Journal*, núm. 40, 3 de octubre, 1935, 1; “Doing of the Palm Spring Lions International Club,” *The Desert Sun*, núm. 42, mayo, 1938.
[134] “Redlands Boosters Plan Motor Caravan to Follow Route of Spanish Padres,” *San Bernardino Sun*, núm. 27, 27 de marzo, 1930, 15.
[135] “Holiday Guests Throng Coronado,” *Coronado Eagle and Journal*, núm. 36, 7 de septiembre, 1932, 1.

Hold Back the Dawn (1941) se menciona esa tendencia. Se ven llegar numerosos estadounidenses al pueblo el 4 de julio. Un hotelero, pregunta al protagonista Iscovescu –que reside de forma temporal en Tijuana– si irá a ver los toros. Iscovescu le pregunta si a eso es que vienen los americanos. Flores le responden que siempre vienen cuando hay fiesta en los EUA y agrega sonriente: "A little whoopie, a little Fiesta!".

Aquellos que se hospedaban en San Diego o Coronado solían aprovechar y venir a conocer la región fronteriza mexicana, aunque fuera por una tarde.[136] En periódicos como el *San Bernardino* abundan ejemplos de visitas de un día a Agua Caliente. Ir a ver las carreras de caballos en el hipódromo y luego ir a cenar o a jugar en el casino Agua Caliente era una fórmula de entretenimiento bastante popular. Los visitantes que gustaban de tomar ese rumbo pocas veces conocían la zona comercial de Tijuana, pues sólo pasaban de camino al cruce fronterizo. Otros turistas preferían hospedarse en el Agua Caliente e ir a Tijuana sólo a pasar un rato.[137] En 1941, el *Coronado Citizen* citó a un tal señor Bram que decía haber observado a viajeros de clase alta de todo el país que atravesaban su rancho en San Ysidro para pasar una hora en México.[138]

Muchos residentes de condados del sur de California organizaban almuerzos o fiestas con amigos y familiares en Agua Caliente, ya fueran de aniversario, boda, o de otra clase. Por ejemplo, el *Coronado Eagle and Journal* describe en 1930 un almuerzo privado organizado para miembros de la hermandad Kappa Beta Un.[139] En el Salón de Fiesta del Agua Caliente o en el famoso Patio del *resort* se hacían las denominadas "dancing party", "dinner party" o "luncheon party".

[136] "Irene Dune, Husband at Hotel," *Coronado Citizen*, núm. 3, 16 de noviembre, 1939, 3.
[137] "Society," *The SaMoJaC*, 25 de marzo, 1931, 27.
[138] *Coronado Citizen*, núm. 19, 6 de marzo, 1941.
[139] *Coronado Eagle and Journal*, 26 de febrero, 1930, 9.

A veces venían a Agua Caliente mujeres solas,[140] lo cual nos indica que no se consideraba especialmente peligroso. Los torneos femeninos de golf,[141] por ejemplo, eran populares entre las señoras de clase media alta del Country Club de Coronado. Venían también jóvenes universitarios durante sus vacaciones,[142] y parejas a pasar su luna de miel.

El Agua Caliente era un lugar de descanso, vacacional, donde algunos artistas y personas adineradas[143] decidían alojarse por un tiempo, a diferencia de Tijuana, donde primaban las típicas visitas de un día. En un artículo de 1935, al describir el Foreign Club en Tijuana, el *San Bernardino Sun* apunta que se trata de un lugar "que lleva un próspero negocio a costa del "turista promedio" que siente que no puede permitirse las tarifas del más pretencioso *resort* Agua Caliente".[144]

Hay sobrada evidencia en la prensa de que, contrario a ciertas representaciones, Tijuana era también un destino para personas de bien, al igual que el Agua Caliente, cuya afluencia se mantuvo después de la derogación de la Ley Volstead. Eran espacios para visitas

[140] *San Bernardino Sun*, núm. 2, 2 de marzo, 1930.
[141] *Coronado Journal*, núm. 6, 6 de febrero, 1929.
[142] *San Bernardino Sun*, 9 de julio, 1935.
[143] En la prensa se mencionan personalidades como: Clara Bow, Richard Barthelmess, Buster Collier, Nancy Carroll, Cecil DeMille, Herbert Brenon, Walt Disney, Antonio Moreno, Raquel y Nancy Torres, Howard Hughes, Oliver Hardy, Jean Harlow, el Dr. Harry Martin y su esposa, el Dr. Herbert Kalmus y su esposa, Zasu Pitts, Robert Z. Leonard, Gene Markey, Joan Bennett, Connie Bennett, Eddie Mannix, Bernice y Ruth Mannix, Doug McLean, Townsend Netcher, Constance Talmadge, Princess Pignatelli, William Powell, Carole Lombard, Hunt Stromberg, Gary Cooper, Claire Windsor, Eddie Sutherland y su esposa, Bert Wheeler, Robert Woolsey, Hale Hamilton, Frank Lloyd, Jack Warner, Roy Del Ruth, Gilbert Roland, Sondra Shaw, Junior Laemmle, Eleanor Holm, Howard Hughes, Carole Lombard, Leila Hyams, Betty Compson, Alice White, Claudia Dell, Bobby Jones, Ted Curtis, Bert Wheeler, Marcella Burke, Frank Joyce, Nat Deverich, Richard Dix, Skeets Gallagher, Dick Arlen, Jobyna Ralston, George Bancroft, Dixie Lee, Vince Barnett, Mack Sennet, Marian Nixon y su esposo el rico deportista Edward Hill Jr; Greta Garbo y Dizzy y Daffy, peloteros de grandes ligas conocidos como los "Dean boys". [Mary Sharon, "Hollywood Greatest Menace," *Talking Screen*, enero, 1930, 63; "Rambling Reporter," *The Hollywood Reporter*, 3 de enero, 1933, 2; "Del Ruth Winner In Caliente Debut," *The Hollywood Reporter*, 5 de enero, 1933, 2; "Caliete Very Gay Over The Week-End," *The Hollywood Reporter*, 28 de febrero, 1933, 7; *San Bernardino Sun*, 26 de marzo, 1933, 39; "Caliente Handicap Draws Film Crowd," *The Hollywood Reporter*, 1 de abril, 1933, 2; *San Bernardino Sun*, 17 de mayo, 1931, 36; *San Bernardino Sun*, 11 de noviembre, 1934, 41.]
[144] "Caliente Shut Tightly After Roaring Night. Chamber Sends Delegation to Mexico City by Plane to Seek Reconsideration," *San Bernardino Sun*, 22 de julio, 1935, 2.

familiares[145], viajes de parejas de luna de miel,[146] banquetes para oficiales veteranos de la guerra[147] o la celebración de eventos de organizaciones tan diferentes como la Asociación de Hoteles del Estado de California y la American Legion.[148] Comúnmente, eventos con sede en lugares del sur de California solían incluir visitas a Tijuana o Agua Caliente como parte del programa.[149]

Las comidas en Tijuana solían ser una forma de entretenimiento para aquellos que venían de compras al pueblo o a pasar el rato entre amigos.[150] El Caesar's Place era uno de los

[145] Los siguientes fragmentos de noticias así lo revelan:
"El Sr. y la Sra. Wolfgram planearon un viaje en automóvil a Tijuana y San Diego como un regalo para los maestros de su hija, Harriet, que se había graduado recientemente en la escuela de gramática local." [*San Bernardino Sun*, núm. 114, 22 de junio, 1929, 17.]
"M. V. Frost y su nieta, la señorita Marjorie Frost, regresaron el lunes por la noche de su viaje a San Diego, Los Ángeles y otros puntos en el sur, incluida una visita a Tia Juana. Estuvieron ausentes ocho días y reportan haber tenido los más deliciosos momentos." ["Personal and Pertinent," *The Healdsburg Tribune*, núm. 215, 10 de julio, 1929, 4.]
"La Sra. S. J. Fitch y su hija, Edna, regresaron el lunes del viaje de una semana en automóvil a Tijuana." ["Personals," *The Healdsburg Tribune*, núm. 68, 23 de enero, 1934, 6.]
"La Sra. J. F. Farrance regresó el lunes de las vacaciones de la semana en la parte sur del estado. Ella acompañó a su hijo, B. F. Farrance, de San Francisco, en el viaje. Fueron tan al sur como Tia Juana, México." [*The Healdsburg Tribune*, núm. 248, 17 de agosto, 1937.]
[146] *The Sotoyome Scimitar,* núm. 15, 18 de julio, 1929; *Coronado Eagle and Journal,* núm. 51, 21 de septiembre, 1933.
[147] *San Bernardino Sun*, núm. 171, 18 de agosto, 1929, 3; "Delegates of V.F.W. of to State Seession," *San Bernardino Sun*, 24 de junio, 1934, 7.
[148] "Legionnaires in Busy Sessions," *Madera Tribune*, núm. 95, 21 de agosto, 1929, 4; "Old Timers Stage Reunion in Old Mexico," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 34, 23 de agosto, 1934, 1; *San Bernardino Sun*, 28 de septiembre, 1934.
[149] Así ocurrió con la Convención de Detectives de Asuntos Internos de 1930 en Los Ángeles, la convención de la Liga de Municipalidades de California, la 18va convención anual de la Asociación de clubes 20-30, la 52da convención anual de la Asociación de Editores de Periódicos de California, la 50ma reunión anual de la Liga de Ahorros y Préstamos para la Construcción de California -con un "torneo de pesca post-convención en Old México, sólo para hombres"-, la 29na convención anual de la Asociación Farmacéutica del Estado de California, y la 13ra convención anual de la Asociación Hidráulica Americana (American Water Works Association), entre otras. [*The International Photographer*, agosto, 1930, 42; *Coronado Journal*, núm. 30, 27 de julio, 1932; "Tijuana Host City Leaders," *Madera Tribune*, núm. 128, 30 de septiembre, 1932, 4; *Coronado Journal*, núm. 42, 19 de octubre, 1932; "Busy Month Lined Up for Caliente," *The Hollywood Reporter*, 8 de junio, 1933, 6; "County Delegation Will Attend Spectacular Ceremonial at Shrine Auditorium," *San Bernardino Sun*, 18 de marzo, 1935, 3; *Coronado Journal*, núm. 25, 20 de junio, 1935; "Coronado Ideal Convention City C.N.P.A. Finds," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 4, 25 de enero, 1940, 2; "Elaborate Entertainment is To Feature Convention," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 22, 30 de mayo, 1940, 5; "Gala Week Planked' For Delegates to Building-Loan Convention Here Today," *Coronado Citizen*, núm. 32, 6 de junio, 1940, 1 y 7; *Coronado Eagle and Journal*, núm. 24, 18 de junio, 1940; "Coronado 20-30 Clue to Stage "I Am an American" Ceremony at Convention," *Coronado Citizen*, núm. 42, 15 de agosto, 1940, 1.]
[150] *Coronado Citizen*, núm. 21, 20 de marzo, 1941.

lugares preferidos para ese tipo de encuentros.[151] También se hacían con motivo de un cumpleaños, para homenajear a soldados u oficiales de alto rango que estaban de paso por el sur de California[152] o para despedir a aquellos militares que estaban prontos a embarcarse a cumplir servicio[153]. Las esposas de oficiales de la marina también organizaban encuentros sociales en el pueblo fronterizo.[154] Miembros de distintos escuadrones o divisiones del ejército solían asistir a almuerzos coordinados en su honor en Agua Caliente.[155] Por ello no es raro que en el filme *The Marines Are Coming* (1934), se celebre en un club de Tijuana una fiesta de despedida para un cuerpo de marines. En el salón del evento que se muestra en el filme, se ve un arreglo floral que dice "Bon Voyage 10th Company U.S. Marines".

También llegaban a Tijuana entusiastas que buscaban una experiencia cultural, como los profesores y estudiantes miembros del Club de lengua española o del Cine Club del colegio de Santa Mónica.[156] En 1930, el periódico del Santa Mónica Junior College relataba así el paseo realizado por miembros del club de español que se hacían llamar "los Charritos y las Poblanas" a Agua Caliente y Tijuana, en "nuestra hermana República":

[151] En 1932, al juez John L. Haines sus amigos lo homenajearon con una comida por su cumpleaños en el Caesar's. Cinco años después, en 1937, esos amigos celebran nuevamente el cumpleaños del ahora nonagenario Haines "en Tijuana, con un trasfondo realmente mexicano". También en el Caesar's, los rotarios de Coronado y Tijuana con sus esposas celebraban reuniones y compartían comidas. [*Coronado Eagle and Journal*, núm. 35, 28 de agosto, 1929, 4; "Judge Haines Honored on His 85th Birthday," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 43, 26 de octubre, 1932, 1; "Nonagenarian Celebrates Birthday Today," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 42, 21 de octubre, 1937, 1; y "Rotarians Go to Tijuana For Week's Meeting," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 43, 26 de octubre, 1932, 1.]

[152] "Visitors Entertained at Round of Parties," *Coronado Citizen*, núm. 43, 22 de agosto, 1940; *Coronado Eagle and Journal*, núm. 6, 11 de febrero, 1937.

[153] "Cocktail and Dinner Party," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 19, 13 de mayo, 1937, 5.

[154] *Coronado Eagle and Journal*, núm. 49, 8 de diciembre, 1938, 6; "Just to be different," *Coronado Citizen*, núm. 5, 1 de diciembre, 1938, 3; *Coronado Eagle and Journal*, núm. 14, 2 de abril, 1936.

[155] *Coronado Journal*, núm. 32, 10 de agosto, 1932; *Coronado Journal*, núm. 8, 22 de febrero, 1934; *Coronado Journal*, núm. 24, 13 de junio, 1935.

[156] "Spanish Club Plans Agua Caliente Trip, Mrs. Cejudo and Don Hecker in charge," *The SaMoJaC*, núm. 8, 21 de enero, 1930, 3; "Toler Leads Cine on Trip to Tijuana," *The SaMoJaC*, núm. 17, 19 de febrero, 1941, 3.

> *La tienda de curiosidades era una gran atracción. Las chicas compraron muchas piezas interesantes de cerámica mexicana, canastas, encajes, bufandas, y los chicos compraron curiosos prendedores y largos cigarrillos mexicanos.*[157]

En 1932, los alumnos de una clase de cerámica se dirigieron a Agua Caliente para ver una colección de cerámica mexicana de Tonalá, organizada por el cónsul británico en Guadalajara, que se exhibía en el recinto.[158]

A pesar de que el perfil de estos visitantes era positivo, ya que se trataba de "personas de bien" con intereses de tipo cultural o de "recreación sana" –hubiese un trago más o un trago menos de por medio–; fue más fuerte en un amplio sector de la población la imagen de una Tijuana a la que llegaban hordas de estadounidenses vagabundos[159] o de gustos bajos en busca de juegos de azar y alcohol. En una nota de *Sausalito News* se comenta con sarcasmo:

> *[El] University of California Clip Sheet, que envía artículos interesantes a la prensa del estado, lleva este encabezado sobre una historia publicada hoy: "U. C. descubre que la vida salvaje es abundante en Baja California." Ese es un hecho bastante aceptado por todos los que cruzan la frontera. Si no fuera por la "vida salvaje", Tijuana no obtendría más que una visita casual de los turistas.*[160]

---

[157] "Los Charritos y Las Poblanas Go To Tijuana," *The SaMoJaC*, núm. 8, 4 de febrero, 1930, 1.
[158] "Pottery Class Sees Exhibit at Aguacaliente. Tonaltecs' Work Studied; Ideas Are Gained for Local Endeavors," *Coronado Journal*, núm. 41, 12 de octubre, 1932, 4; *Coronado Journal*, núm. 21, 14 de marzo, 1933.
[159] La llegada de vagabundos o caza-fortunas a Tijuana era habitual. Una nota del *San Bernardino Sun* informaba: "Entonces, renunció a su poder hoy y siguió su camino una vez más, como sólo un vagabundo juguetón que se dirige a Tijuana." ["New Hobo King is Nominated," *San Bernardino Sun*, núm. 79, 18 de mayo, 1929, 1.]
[160] "It's Knowing What to Do; Not How," *Sausalito News*, núm. 17, 26 de abril, 1929, 2.

En 1930, en un artículo del *San Bernardino Sun* un californiano comentaba que le llamaba la atención visitar Tijuana porque le permitía salir del estado y del país al mismo tiempo; sin embargo, agregó que nunca lo hizo porque: "La reputación del lugar iba en contra de mis gustos…"[161]

Es innegable que llegaban a Tijuana visitantes que buscaban diversión en bares y clubes, sin embargo, normalmente no se toma en cuenta que también llegaban personas en busca de otras actividades de esparcimiento. En el filme *Hold Back the Dawn* (1941), se expresó esa diversidad de interés recreativos, al igual que en *True to the Navy* (1930), donde los protagonistas eligen el pueblo como locación para una cita de enamorados. Sin embargo, en el cine se le dio más relevancia a la representación de bares, casinos y casas de apuestas que a la celebración de convenciones o festejos de cumpleaños.

En una sección satírica del periódico *The SaMoJaC* titulada "Dear Bill", se describía desde una óptica muy negativa la dinámica turística del pueblo asociada a los bares y los salones de juego, aquellos espacios considerados típicos de Tijuana. El autor, anónimo, narraba en cartas las experiencias de compañeros de clases en la región fronteriza o los deseos de visitarla que tenían.[162] En uno de los números de la publicación, ofrecía un testimonio muy crítico sobre un paseo a Tijuana. Decía con orgullo: "…no compramos ninguna cerveza, trajimos nuestro propio almuerzo y no alimentamos las máquinas tragamonedas con níquel americano"; mientras acusaba de ladrón al crupier de una mesa de blackjack y a los tijuanenses de embaucadores. Según el relato:

> *Todo el mundo habla contigo mientras paseas por la calle, si alguien no se te avienta por un centavo, entonces te está preguntando si quieres*

[161] Erwin S. Hein, "Cole, Pioneer, to Take First Trip Out of State," *San Bernardino Sun*, núm. 80, 19 de mayo, 1930, 9.
[162] "Dear Bill," *The SaMoJaC*, núm. 28, 20 de abril, 1932, 3; "Dear Bill," *The SaMoJaC*, núm. 5, 12 de octubre, 1932, 3; "Dear Bill," *The SaMoJaC*, núm. 34, 2 de junio, 1932, 3.

algún arreglo en un bar. (...) El tercer miembro de nuestro grupo casi logra que una princesa india le predijera su fortuna, pero no tuvo la suma requerida para que la adivina entrara en trance. (...)[163]

No podemos desmentir este relato, pero sí es necesario comprenderlo en su complejidad. Incluso hoy, cualquier espacio turístico suele estar habitado por ese tipo de personajes. Lo que ha de quedar claro es qué fueron buscando esos estadounidenses y a qué partes del pueblo fueron.

Otro de los atractivos turísticos de Tijuana que visibilizó la prensa y también el cine en los años treinta, fue la celebración de bodas expeditas, tanto religiosas[164] como civiles. Esta práctica atrajo a muchos ciudadanos estadounidenses a este lado de la frontera. Según un artículo en el *San Bernardino Sun*, la ceremonia de matrimonio en Tijuana costaba $26.[165] El hecho de que algunas personalidades de Hollywood como Helen Lee Worthing,[166] Leslie Fenton y Ann Dvorak,[167] o Corinne Griffith[168] se casaran aquí contribuyó a popularizar la imagen de Tijuana como un destino romántico para parejas que decidían de manera espontánea hacer sus votos matrimoniales. Sin embargo, para los temperantes de la época, esta opción era algo negativo.[169] La llegada de amantes[170] a Tijuana, si bien convirtió el

[163] "Dear Bill," *The SaMoJaC*, núm. 26, 6 de abril, 1932, 3.
[164] "La pareja se casó el lunes en Tijuana, la ceremonia fue realizada por un sacerdote católico ..." ["Wisconsin Girl Is Bride of W. E. Rowe At Secret Wedding," *San Bernardino Sun*, núm. 175, 22 de agosto, 1929, 7.]
[165] "Heiress Tells of Elopement," *San Bernardino Sun*, 30 de junio, 1937, 1.
[166] *San Bernardino Sun*, núm. 113, 22 de diciembre, 1929, 17.
[167] "Se casa Leslie Fenton," *Cine Mundial*, mayo, 1932, 354.
[168] Mark Larkin, "She Fell In Love with Her Husband," *Photoplay*, mayo, 1929, 32 y 129.
[169] California era uno de los estados que tenía en vigor una ley de las conocidas como "gin law", que hacía obligatorio esperar varios días entre la obtención de una licencia de matrimonio y la boda, con el objetivo de evitar casamientos impulsivos de "hasty couples" motivadas por el influjo del alcohol o pasiones pasajeras. Sin embargo, las "parejas apresuradas" preferían huir a Yuma, Arizona o Tijuana antes que sacar licencias matrimoniales, lo cual evidenció el fracaso de las "gin weddings law". ["Reno, Divorce Mecca, Now Haven of Wests Elopers," *The Pittsburgh Press*, 12 de septiembre, 1927; "Law fails to cut marriages," *Madera Tribune*, núm. 96, 22 de agosto, 1930, 1.]
[170] *San Bernardino Sun*, núm. 109, 18 de diciembre, 1930, 11.

pueblo en un destino romántico, alentó en los sectores conservadores la idea de que era un santuario contra las buenas costumbres, un lugar a dónde se dirigían personas en situaciones moralmente cuestionable.[171]

Tijuana y el Agua Caliente son descritos como "bien conocidos resorts de placer mexicanos".[172] Sin embargo, Agua Caliente se mantuvo como un destino para visitantes de mayor poder adquisitivo y conservó una imagen glamorosa que contrastaba con la de Tijuana.

Un matrimonio que realizó un viaje de dos semanas por el Sur de California y Baja California –un circuito que sin dudas parecía popular en la época–, compartió sus impresiones en el *Livermore Journal*: "Mr. Gardella reportó haber tenido el viaje más interesante, siendo esto especialmente cierto en relación al tiempo que pasó en Tía Juana y Agua Caliente." Gardella reveló que ir a "estas ciudades" no era barato: "… [y] aconsejó que nadie visitara estas dos ciudades a no ser que estuviera bien dispuesto a gastar dinero…" Porque las habitaciones en Agua Caliente costaban $12 por noche y la cena no salía barata. Gardella se mostró crítico ante la forma en la cual los americanos derrochaban su dinero ahí, dada la grave situación económica que atravesaba EUA en 1930, y señaló: "A pesar de estos precios exorbitantes, el dinero se veía en abundancia, y la forma en que los imbéciles[173] estadounidenses lo estaban entregando era un crimen." Agrega que la mayor dificultad que enfrentó en el viaje fue obtener un vaso de cerveza en uno de los bares públicos que, a pesar de tener unas dos cuadras de largo, estaba lleno de gente. Las personas hacían una

[171] En 1936, la noticia del suicidio de una mujer casada que iba rumbo a Tijuana con su amante confirmó esa imagen. La pareja iba camino al pueblo fronterizo cuando la mujer –aparentemente por vergüenza ante sus actos– se suicidó. ["Life Has Lost Mean! Says Note to Friend," *San Bernardino Sun*, 28 de febrero, 1936, 13.]
[172] "Elk gathering comes to end," *San Bernardino Sun*, núm. 135, 13 de julio, 1929, 1.
[173] La palabra empleada por el autor es "suckers". El Diccionario Inglés-Español de Cambridge la traduce como "imbécil", y la define así: "Una persona que cree todo lo que se le dice y por lo tanto es fácil de engañar." ["Traducción de "sucker" - Diccionario Inglés-Español," Cambridge Dictionary, consultado 9 de noviembre, 2018, https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/sucker]

larga fila para ordenar y Mr. Gardella[174] temió que en medio de tanta muchedumbre hubiese carteristas, así que fue precavido con su dinero.[175]

Como conjunto, el principal atractivo de Tijuana eran los clubes y restaurantes propiedad de estadounidenses. En segundo lugar, estaban las carreras de caballos. Tras la fundación del Agua Caliente, se organizaron otros eventos deportivos que también eran del interés de los estadounidenses; en la segunda mitad de la década del treinta tuvieron cierto resurgimiento las corridas de toros, pero nunca estuvieron cerca de disputar su protagonismo "al rey de los deportes", el turf (las carreas hípicas). El otro atractivo importante que tuvo Tijuana para los estadounidenses fueron las tiendas de importaciones "duty free" en la zona libre. Los paseos para realizar compras en Tijuana eran muy populares entre las mujeres.[176] Las peleas de boxeo organizadas en el pueblo gozaron también de cierta popularidad, aunque en especial durante los años veinte.

El principal atractivo de Tijuana, que atrajo más multitudes, de más larga tradición en ese momento y que situó el pueblo fronterizo en el mapa estadounidense fue el hipódromo con las carreras de caballos, primero el de Tijuana y luego el de Agua Caliente. Una noticia en relación al inicio de la temporada de carreras en 1932, anunciaba que el *resort* Agua Caliente se había agotado y todos los hoteles de Tijuana estaban igualmente llenos a causa de la gran multitud que cruzó la frontera.[177]

En la prensa se suele indicar que los mayores picos de densidad de visitantes a la región se daban en fechas de eventos importantes en el hipódromo, en especial si coincidían con

[174] En marzo de 1930, Mr. Gardella se vio involucrado en una acusación de contrabando de licor. [*San Bernardino Sun*, núm. 3, 3 de marzo, 1930.]
[175] *Livermore Journal*, núm.23, 13 de febrero, 1930.
[176] "Nancy's Notebook," *Coronado Citizen*, núm. 45, 5 de septiembre, 1940, 2.
[177] "Phar Lap Top Favorite For Caliente Win, Crowd Overruns Caliente Hotels," *San Bernardino Sun*, 20 de marzo, 1932, 18.

días feriados.[178] Jessie Henderson del *San Bernardino Sun* comentaba: "Ahora que la temporada de carreras fronterizas está cerrada, los huéspedes suman alrededor de 150 por mes. Durante la temporada de carreras, su número es legión."[179] En el mismo *San Bernardino Sun* opinaban en 1934:

> *Sin embargo, debe haber algo más, además de la oportunidad de "tomar una bebida" que lleve a la multitud a Agua Caliente, a través de la frontera internacional al sur de San Diego. El programa de carreras de ayer no fue inusual, pero atrajo a 15,000 espectadores y, por supuesto, la mayoría de ellos provenían del sur de California.*[180]

En resumen, Tijuana y Agua Caliente formaban parte de un amplio circuito turístico que abarcaba el sur de California y el norte de Baja California, que tenía San Diego y Coronado como su centro. Al punto que el escritor y periodista británico del mundo del entretenimiento, Basil Woon, incluyó en su libro *Incredible Land* a Tijuana y Agua Caliente entre los lugares de moda en California frecuentados por las élites de Hollywood.[181] Lugares que el *Madera Tribune* catalogó como "happy playgrounds."[182] Durante su campaña para ocupar un puesto en el Senado de los EUA por California en 1932, el candidato republicano favorable a la derogación de la Ley Volstead, Tallant Tubbs, dijo a modo de broma al *Sausalito News*: "…era hora ya de partir rumbo a San Diego. No, no vamos a Agua Caliente o Tia Juana. Tienen de todo ahí, excepto votos."[183]

---

[178] "Tent City Begins Sumer Season Next Saturday," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 26, 25 de junio, 1930, 1.
[179] Jessie Henderson, *"*'Don't Talk', Advises San Diego County Jail to Americans Back from 'Souse Side' of U.S. Line," *San Bernardino Sun*, núm. 44, 13 de abril, 1930, 4.
[180] *San Bernardino Sun, núm.* 40, 12 de febrero, 1934.
[181] "Incredible Land' Is Woon's Latest," *Eagle Rock Advertiser*, núm. 61, 7 de diciembre, 1933.
[182] "Books at Library," *Madera Tribune*, núm. 81, 5 de agosto, 1937.
[183] T. T. Talks, *Sausalito News*, núm. 5, 29 de enero, 1932.

Después de la expropiación del complejo turístico Agua Caliente a finales de 1937 por decreto del presidente Lázaro Cárdenas, Tijuana se vio seriamente afectada. Este suceso golpeó mucho más la economía del pueblo que la derogación de la Ley Seca. De cierta manera, el Hotel Playa Ensenada buscó capitalizar a su favor la crisis de Agua Caliente, pues atrajo a gran parte de la clientela regular del *resort*. En 1938 Paramount lanzaba un filme con escenas filmadas allí llamado *Tropic Holiday* (1938),[184] y el resort bajacaliforniano pretendía heredar de Agua Caliente el epíteto de "la popular meca de la gente del cine".[185] En 1937, la revista *Silver Screen* explicó:

> *¿Recuerdan la película "In Caliente?" Bueno, Agua Caliente... cuando el gobierno prohibió el juego, su popularidad se desvaneció. Afortunadamente, los operadores del lujoso hotel de Ensenada –un italiano y un irlandés dirigen este ultramoderno palacio español– lograron un permiso muy especial, por lo que tienen un magnífico casino como atracción para aquellos que quieren noches de Monte Carlo.*[186]

El cierre del Agua Caliente repercutió en los intereses económicos de un grupo de inversionistas vinculados a Hollywood que habían tenido la capacidad de atraer a los estudios a filmar en locaciones tijuanenses. Esos hombres, decidieron enfocar sus esfuerzos en otros proyectos y retiraron muchas de sus inversiones del Territorio.

En junio de 1938, se valoraba la posibilidad de que se reabriera el Agua Caliente si, a cambio, la compañía que decidiera operarlo construía un edificio para que el gobierno fundara en él la institución educativa que había prometido. Según los reportes, promover el juego se había convertido en una necesidad ya que el Territorio estaba en quiebra y era

[184] *Tropic Holiday*, dirigido por Theodore Reed, Paramount Pictures. USA: Paramount Pictures, 1938.
[185] Whitney Williams, "On Location," *Silver Screen*, mayo, 1938, 24.
[186] Ben Maddox, "Fun in Mexico," *Silver Screen*, marzo, 1937, 22-23.

incapaz de completar obras de infraestructura iniciadas como la carretera San Felipe-Ensenada.[187] Aunque tal plan no prosperó, los estadounidenses, gustaban de resaltar en la prensa los fracasos económicos que experimentaba la región fronteriza en su esfuerzo por apartarse del turismo. Según su visión, la zona había prosperado gracias a la economía volcada al turismo estadounidense levantada con inversiones estadounidenses; y tenía pocas posibilidades de tener un crecimiento económico positivo en el futuro con otro tipo de actividad económica. Por ello, en el cine, siempre se dejaba ver lo dependientes del turismo que eran los tijuanenses.

Un relato de viajeros que aparece en el periódico *Vestkusten*, editado por la comunidad sueca residente en Estados Unidos, bajo un título que se traduce como "Viajando a México a través de California", describe con mucho detalle el panorama sombrío de Tijuana a finales del treinta. El autor, Curt Leijon, habla de una ciudad sucia, decadente, con condiciones de vida muy inferiores a las de Estados Unidos, donde "niños sucios jugaban en el polvo de la carretera" entre gallinas y mugre, alejados del elegante Foreign Club y de la vida que caracterizó otrora "la barra más grande del mundo", ahora casi desolada; [188] y resume su primera impresión al pasar de San Diego al pueblo de la siguiente manera:

> *Es extraño que en unos pocos minutos pasaras de un espacio con buenas condiciones, organizado, con limpieza, excelentes carreteras y personas de buen aspecto a lo que parecía ser un espacio primitivo, sucio y mal mantenido. Esta fue mi primera impresión de Tijuana, y tal vez no era acertada, pero en esos momentos percibes como un flashazo las diferencias entre países distintos y personas distintas. Geográficamente,*

[187] "Favor Gambling Change Seen At Caliente And Tijuana, Persistent Reports Say Federal Government Now Considering Plans Games Of Chance," *San Bernardino Sun*, 22 de junio, 1938, 5.
[188] Curt Leijon, "På bilfärd genom California till Mexico," *Vestkusten*, núm. 30, 28 de julio, 1938, 1 y 6; Curt Leijon, "På bilfärd genom California till Mexico (Forts.)," *Vestkusten*, núm. 31, 4 de agosto, 1938, 1 y 6.

> *no podía haber ninguna diferencia entre las personas que vivían a tiro de piedra al norte de la frontera y las que vivían al sur de ella, pero el sentimiento de estar en otro país fue palpable y la actitud hacia las nuevas experiencias era negativa. A modo de excusa, me gustaría decir que al principio uno siempre es crítico en su juicio sobre las condiciones a las que no está acostumbrado, y tengo que admitir que la pequeña ciudad reclamó mi corazón cuando me fui más tarde en la noche.*[189]

El relato de Leijon, apunta cómo se mantenía articulada en el pueblo la economía dependiente del turismo proveniente de Estados Unidos y la importancia que tenía para la subsistencia de sus habitantes. Tijuana conservaba las agencias matrimoniales "que parecieran comerciar con los matrimonios como si de artículos de primera necesidad se tratara"; los bares que ofrecían "cerveza mexicana, que no niega su reputación de ser potente y sabrosa" y el "famoso pero venenoso aguardiente mexicano: fuego de cactus"; los puestos de venta, tiendas o quioscos con curiosidades y artesanías donde niños y muchachos "oficiosamente ayudaban a sus madres con el comercio" y se vendían vasijas de barro o cinturones de "piel de serpiente de cascabel genuina"; y por supuesto, los tradicionales fotógrafos que perpetuaban a los visitantes del pueblo sobre un burro o "mula vieja, que pacientemente trajo a miles de turistas antes de mí en su espalda flaca" ataviados para lucir "bien apuestos y mexicanos" contra un fondo con "algunos bocetos con cactus para hacer el ambiente más auténtico". [190] Además, Leijon describe la presencia en las calles de menores de edad que trabajaban como vendedores ambulantes y se lanzaban sobre los turistas. Cuenta:

[189] Curt Leijon, "På bilfärd genom California till Mexico (Forts.)," *Vestkusten*, núm. 31, 4 de agosto, 1938, 1.
[190] Curt Leijon, "På bilfärd genom California till Mexico," *Vestkusten*, núm. 30, 28 de julio, 1938, 1 y 6; Curt Leijon, "På bilfärd genom California till Mexico (Forts.)," *Vestkusten*, núm. 31, 4 de agosto, 1938, 1 y 6.

> *Las niñas de cabello oscuro eran realmente lindas con sus cabezas rizadas y ojos negros, y yo no tenía el corazón para decir no a la pequeña que me quería vender un sombrero mexicano de ala grande y copa alta, pero no compramos sus caramelos una vez que los vimos. Parecían demasiado sucios en el fondo de la cesta. Tampoco compré cigarrillos mexicanos, que traía en cada rincón de su ropa raída un niño pequeño con pantalones rotos y churre alrededor de la boca.*

El extenso relato del viajero sueco, tiene muchos puntos de contacto con el texto que escribiera en 1939 Kathy Frings, el guion titulado "Memo to a Movie Producer". Ambos autores visualizan en Tijuana el fin de un período de auge de la industria turística y observan los cambios sociales que se producen en el pueblo con pesimismo, Leijon condescendiente y Frings despreciativa.

Los historiadores José Alfredo Gómez Estrada y Josefina Elizabeth Villa consideran que entre 1936 y 1949 se produjo en efecto un "cambio notable" en las actividades turísticas del pueblo, pero que no se materializó exactamente en el declive más o menos pasajero de la llegada de turistas, sino en la reconfiguración de las ofertas turísticas provocada por la prohibición de los juegos de azar y el arribo constante a las bases militares de la frontera californiana de numerosos soldados y oficiales movilizados por el ejército. Concluyen que ello "incrementó la demanda de servicios sexuales, provocó el aumento de la prostitución y modificó el perfil del turista de sexo masculino."[191]

[191] José Alfredo Gómez Estrada y Josefina Elizabeth Villa, "Continuidad y cambios en las actividades turísticas de Tijuana, 1920-1949," *Región y sociedad* XXX, núm. 72 (mayo-agosto 2018): 29, consultado 9 de octubre, 2018, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10254977005

Esbozos representacionales del pueblo Tijuana en el cine

El dinamismo de las atracciones turísticas de Tijuana que revela la prensa del sur de California durante los años treinta se representó en el cine; aunque no se mostró, por ejemplo, la llegada de turistas en viajes familiares para cenar y hacer compras. En Tijuana, se situaron más que nada matrimonios, o mujeres y hombres solteros, que buscaban pasar el rato en clubes y casinos. Un caso excepcional es el del filme *Hold Back the Dawn* (1941), donde la profesora Emmy trae a sus alumnos al pueblo para una excursión de tipo cultural.

Los espacios de Tijuana representados de manera recurrente en las películas son: clubes, restaurantes, cafeterías y bares nocturnos –entre los que destaca el American Bar o Bar Americano–, la garita del cruce fronterizo, el hipódromo y los edificios gubernamentales como conjunto. De estos últimos, además de la cárcel o presidio, se muestran las oficinas de la policía, el juzgado o la magistratura, y el edificio de la Aduana. Los puestos de ventas de artesanía son también abundantes, mientras la Plaza de Toros[192] y el ring de boxeo[193] aparecen muy poco. En *Hold Back the Dawn* (1941), se ubican también en el pueblo un hotel y un consulado estadounidense.[194]

[192] Sólo en dos filmes se hace referencia a la Plaza de Toros de Tijuana, *Bordertown* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941). En *Bordertown* (1935), no se ve la plaza, sólo se hace alusión a su existencia. En *Hold Back the Dawn* (1941), el único de los filmes en los cuales se representa la plaza, la vemos llena de estadounidenses que disfrutan e incluso hay un camarógrafo filmando la corrida. Aquí, a diferencia del hipódromo, vemos vendedores ambulantes mexicanos.

[193] Sólo en dos filmes se representan peleas de boxeo en Tijuana, *The Champ* (1931) y *Winner Take All* (1932). En ambas películas un estadounidense se enfrenta a un mexicano. El lugar donde se hará la pelea en *The Champ* (1931) es a cielo abierto. Parece ser un anfiteatro con un ring colocado en el centro. Hay miles de personas sentadas en las gradas para ver la pelea. En los vestidores, un médico estadounidense evalúa que Andy esté apto para pelear. Las paredes son de madera y las señalizaciones en los pasillos está en inglés. El árbitro es estadounidense y el que anuncia la pelea también. Hablan en inglés al público. El espacio está diseñado para los estadounidenses. Sin embargo, uno de los guardias de servicio en el lugar es mexicano y habla en español. En *Winner Take All* (1932), un año posterior, vemos personas en el público con sombreros mexicanos y la publicidad alrededor de las gradas está en español. El referee de la pelea es blanco, pero parece por el movimiento de sus labios que habla en español. En ambos casos, los organizadores de las peleas son promotores estadounidenses.

[194] La mayoría de esos espacios no fueron filmados en locaciones reales de Tijuana, sino en los estudios cinematográficos donde se reprodujeron. No obstante, en algunos filmes sí se hicieron tomas reales de

En general, en las películas el pueblo suele estar concurrido por hombres y mujeres –solos o en pareja– que de día o de noche se divierten en los locales, pasean por las calles, observan las tiendas de artesanías o compran a los vendedores ambulantes. En casi todos los filmes se observan muchos autos.

El principal atributo de Tijuana en estas representaciones es ser *american friendly*. Es decir, es un sitio donde muchos clubes tienen nombres en inglés, los carteles en el pueblo suelen estar en inglés y español, el personal de servicios en los locales habla inglés o lo entiende y se alterna la música estadounidense con la mexicana.

En las representaciones sobre Tijuana donde se muestra el hipódromo, el mexicano viene a ser más bien el personaje fuera de lugar, el extraño. En el Agua Caliente se habla inglés, los jockeys y los caballos (por sus nombres) son estadounidenses y la mayor parte de los espectadores parecen ser estadounidenses. No existe diferencia entre esta pista de carreras en México y las que salen en EUA, y no aparecen elementos de "mexicanidad". A eso se debe probablemente que fuese tan utilizado en la cinematografía,[195] ya que muchas veces se empleó como locación para filmes sobre carreras de caballos cuyas tramas se situaban en ciudades estadounidenses.

La "americanización" de Tijuana llamaba ya la atención de la prensa desde la década del veinte. El *Expositors Herald*, en un artículo informaba que el tren sin rieles de Metro-

exteriores del pueblo. El hipódromo y el *resort* Agua Caliente, por su parte, también fueron usados muchas veces como locación y filmados.

[195] La celebridad del hipódromo era tal que la compañía Producers Releasing Corporation (PRC) –como estrategia publicitaria– decidió hacer en Tijuana la presentación preliminar de *The Great Mike* (1944), un filme que tenía como trasfondo las carreras de caballos. A pesar de que el hipódromo donde se filmó la película parece que fue el de Santa Anita, PRC organizó el evento en el pueblo mexicano y trajo como parte del programa de lanzamiento a 32 revisores de Hollywood que fueron llevados al hipódromo Agua Caliente. [*The Great Mike*, dirigido por Wallace Fox, Producers Releasing Corporation. USA: Producers Releasing Corporation, 1944; "24 PRC to Hold Preview of Film at Tia Juana," *Motion Picture Herald*, 26 de agosto, 1944; "Coast writers see ´Mike´ in Mexico," *Motion Picture Daily*, 28 de agosto, 1944, 3; *Cine-Mundial*, febrero-diciembre, 1944, 554.]

Goldwyn-Mayer había sido visto por primera vez en un país extranjero, "pero no demasiado extraño, ya que asistió a las carreras en Tia Juana, visitadas en gran parte por estadounidenses."[196] Otro artículo, en *The Film Mercury*, donde el autor se quejaba de las "inexactitudes que se mostraban en las imágenes que representaban escenas extranjeras" en el cine, denunciaba lo ridículo que era referenciar un lugar mediante el uso de subtítulos explicativos aunque la escenografía pudiera ser fácilmente identificada como falsa por cualquiera que conociera realmente esas regiones. Para mofarse de los productores de Hollywood y ejemplificar sus absurdas concepciones, decía de ellos: "…están seguros de que en Chinatown está la China del Oriente; y que Tia Juana en el sur es México (y, por supuesto, el hipódromo es igual a Epsom Downs o las pistas de Francia) …"[197] Esto podría ser ignorancia del escritor, pero me inclino más a creer que era sarcasmo.

La historiadora Rachel St. John comenta en su libro *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* que, aunque llamaban a Tijuana "pintoresco pueblo mexicano" en los anuncios publicitarios que se difundían en la prensa de San Diego, un cónsul estadounidense aseguraba que el pueblo tenía muy poco de mexicano.[198]

En el libro *The Private Life Of Greta Garbo*, de Rilla Page Palmborg, editado en 1931, la autora cuenta que la actriz, tras venir a Agua Caliente, quería "seguir por la costa hacia una de las pequeñas y pintorescas ciudades mexicanas, donde pudiera ver la verdadera vida provincial mexicana."[199] Tijuana, y Agua Caliente con toda su decoración, no eran lo suficientemente auténticos, ni mexicanos en términos de atmósfera y cultura.

---

[196] "Trackless Train in Foreign Field," *Expositors Herald*, 20 de febrero, 1926, 87.
[197] "Smug Complaisance of Film Producers," *The Film Mercury*, 23 de abril, 1926, 6.
[198] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 157.
[199] Rilla Page Palmborg, *The Private Life of Greta Garbo* (Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1931), 222-225.

En el filme *Hold Back the Dawn* (1941) se señalan también las escasas manifestaciones de mexicanidad presentes en Tijuana. La protagonista, una profesora de primaria, trae a sus alumnos a celebrar la fiesta del 4 de julio en el pueblo "para enseñarles una Fiesta en México. Tejidos a mano y cómo hacen cerámica…" En las calles de Tijuana están los vendedores ambulantes que intentan atraer a los pocos turistas que pasan con artesanías y productos mexicanos, sin embargo, ella sólo llega a encontrar las verdaderas tradiciones religiosas y culturales mexicanas cuando viaja con su pareja al sur de la península, a una villa llamada Colonia donde se organiza una fiesta en honor del santo patrón del pueblo.

Desde el punto de vista escenográfico, las representaciones de Tijuana en el cine no fueron uniformes. El retrato del pueblo que se presenta en los filmes a veces es contradictorio. En *The Racing Strain* (1932), vemos una breve escena donde la cámara se enfoca en un auto que circula por calles de Tijuana que son anchas y asfaltadas; además, hay líneas de tranvía, tráfico abundante y edificios de dos y tres pisos, e incluso un parque. Al llegar frente a un bar el paisaje cambia un poco en relación a la escena anterior. El bar está en una construcción de madera. En una versión de la historia del filme que se publicó en la revista *Boy's Cinema*, Tia Juana se describe como "sleepy town" y se dice que el encuentro entre Kelly y la supuesta madre de Bill se produce en un hotel "antiguo y destartalado" que lucía como uno de esos "viejos salones".[200]

¿Existe la posibilidad de que con esas dos versiones diferentes de Tijuana se hubiese buscado reconocer en *The Racing Strain* (1932) la existencia de espacios diferenciados en el pueblo, distinguiendo la zona de los bares del resto de los lugares donde transcurre la vida social de la comunidad? De ser así, este filme constituiría una excepción dentro de las producciones estadounidenses de los años treinta.

[200] *Boy's Cinema*, 6 de mayo, 1933, 19.

Si bien en *The Racing Strain* (1932) se contraponen dos caras de una misma ciudad, la mayoría de los filmes se limitaron a mostrar sólo una imagen del pueblo. Sin embargo, esas visiones no son análogas entre un filme y otro. La oscilación de las representaciones entre un pueblo que por un lado muestra calles limpias asfaltadas y edificios de mampostería, y por otro calles polvorientas y edificios de madera es común. El "encantador" Club Madrid de *The Marines Are Coming* (1934) se contrapone al sórdido Joe's Saloon de *Going Hollywood* (1933); y los bares nocturnos de *Go Into Your Dance* (1935), con el parque del pueblo lleno de palomas en *Hold Back the Dawn* (1941) a plena luz del día. Sin embargo, si fuéramos a buscar un factor común en las representaciones del pueblo, sería la inclusión en casi todos los filmes de los espacios lúdicos. Un artículo de *Motion Picture Magazine* de 1926 aseguraba con cierta exageración:

> *Tia Juana, ya sabes, es uno de los centros turísticos más famosos del mundo, ubicado a solo catorce millas de la ciudad soleada y respetuosa de la ley de San Diego, yaciendo junto a la frontera californiana. Está compuesto por una sola calle, que está llena de edificios de uno y dos pisos. Chozas realmente. Y cada choza alberga un salón, una sala de baile o un local de juegos.*[201]

Una tendencia común en el proceso de creación-transmisión-recepción de representaciones, es el de suprimir las singularidades de los objetos representados y dar un valor absoluto a ciertos elementos coincidentes en la mayoría de ellos. Esto explicaría por qué en las representaciones del pueblo la aparición de espacios no lúdicos es casi nula. Un argumento muy interesante que presenta Apodaca en su tesis es que atributos dados a espacios específicos de Tijuana –como lo bares– en la cinematografía fueron resignificados

[201] Bert Ennis, "Tia Juana Red," *Motion Picture Magazine*, agosto, 1926, 33 y 88.

a tal punto en el imaginario sobre esta localidad que pasaron de ser una "parte" a ser asumidos como "el todo". [202]

De cierta manera eso explica también que las representaciones de Tijuana se confundieran a veces con las de otros pueblos fronterizos. En el imaginario estadounidense, estos pueblos tenían características típicas similares. Por ellos, a veces no ha quedado claro si la trama de filmes como *Bordertown* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941) ocurría en Tijuana o Mexicali.

La historia de ambos filmes se situó –por distintas razones– en algún momento en Mexicali. Sin embargo, a largo plazo, en muchos pervivió la idea de que el lugar representado era Tijuana. Como pueblos fronterizos mexicanos con vocación turística de la árida Baja California, ambos espacios compartían atributos en común. Por ejemplo, en 1922, en la revista *Camera!*, aparece una nota que dice que durante la filmación de la película *Suzanna* (1923),[203] de Mable Normand, el lote de Mack Sennet estaba lleno de peones mexicanos y se parecía a Tijuana, Mexicali o Juárez por la atmósfera creada.[204] Este tipo de comparaciones no eran raras. En 1937, en el *American Cinematographer* aparecía el siguiente relato:

> *El sábado por la tarde antes del Día del Trabajo hicimos una carrera hacia Tiajuana, una cuestión de menos de una veintena de kilómetros. Fue una primera visita. Inevitablemente habría comparaciones con una visita a Juárez en 1915. La pequeña ciudad en el otro lado del Río Grande en ese momento estaba en el estrés de la guerra civil y en condiciones infelices*

[202] Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003).
[203] *Suzanna*, dirigido por F. Richard Jones, Mack Sennett Comedies. USA: Allied Producers & Distributors Corporation, 1923.
[204] *Camera!*, 1 de abril, 1922, 7.

> *en general. Las frutas y verduras en venta en sus tiendas no eran de apariencia apetitosa. Eran lo contrario. Y esto fue sintomático [del estado] de la ciudad en general. Fue diferente en 1937 en esta otra ciudad mexicana. Las frutas y las verduras habían sido tocadas por el agua. Sin embargo, no hubo una diferencia particular en un aspecto. Había mucho para beber en Juárez en 1915. Había mucho para beber en Tijuana en 1937. (...)*[205]

El columnista Ben Maddox denominaba a los pueblos bajacalifornianos "puntos calientes americanizados convenientemente ubicados", y sugería que aquellos que hubieran visto el filme *Bordertown* (1935) tendrían "una buena idea" de cómo eran.[206] Las propias compañías productoras, en aras de ahorrar presupuesto, solían reutilizar escenas filmadas en una locación para representar otra si consideraban que eran lugares similares. Durante la filmación de *In Caliente* (1935), J. L. Warner comentaba a Wallis:

> *Como saben, fotografié Caliente el último sábado y domingo y los muchachos hicieron un buen trabajo. Obtuvieron aproximadamente ocho carretes de tomas clave para la película CALIENTE. El paisaje de la calle Tía Juana y las carreteras que conducen a la frontera después de estar en México y salir, etc., son todas escenas que podrían usarse como tomas clave para BORDERTOWN. Cuando las mires, puedes elegir lo que quieras y creo que resolverás muchas de las tomas clave que quieres para BORDERTOWN.*
>
> *No obstante, si queremos ir directo a Mexicali y hacer tomas similares, sería una buena idea hacerlo. No necesitarías tantas como las que tienes*

[205] *American Cinematographer*, octubre, 1937, 405 y 440.
[206] Ben Maddox, "Fun in Mexico," *Silver Screen*, marzo, 1937, 22-23.

aquí para CALIENTE, pero te dará una idea de lo que realmente puedes obtener allá. Aunque, la calle principal en Tía Juana luce como la de Mexicali. He estado en ambos lugares.[207]

Finalmente, pude verificar que las tomas hechas en un set utilizado para representar el pueblo fronterizo en el filme *Bordertown* (1935), fueron las mismas que se utilizaron para representar Tijuana en el filme *Go Into Your Dance* (1935) –o viceversa–. Ambos filmes fueron dirigidos por Archie Mayo y producidos por Warner Bros. (el primero directamente, y el segundo a través de First National Pictures).

Hold Back the Dawn (1941), fue filmado casi totalmente en estudios. El lobby del hotel Esperanza y las habitaciones se construyeron en un set, al igual que la plaza de toros y la iglesia; las "calles mexicanas" se filmaron en una locación denominada Arena –probablemente parte del estudio– y la villa mexicana en el rancho de Paramount.[208] En el filme, el protagonista comenta que la vía principal del pueblo es la Calle Ruiz. Curiosamente, sólo existía en ese momento una calle con ese nombre en Ensenada. Así que, como mencionamos, es evidente que en las producciones no eran estrictos con la caracterización de estos pueblos mexicanos. En *Hold Back the Dawn* (1941), el principal atributo de Tijuana es su condición de frontera. Iscovescu la describe: "Luce como lo que esperabas: Un pequeño pueblo soñoliento horneándose en el calor…" Esa imagen es totalmente opuesta a la de las calles repletas de neones que iluminan la noche en *Bordertown* (1935). En el filme, Tijuana sólo se anima en días de fiestas como el 4 de julio. En este caso, el cambio

[207] Comunicación entre oficinas de J. L. Warner para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., 15 de agosto de 1934, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 4 of 4, 7/2/34 – 12/31/34", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[208] Reportes de producción de los días 24 de febrero, 21 de marzo, 1 de abril, 4 de abril, 7 abril, 9 abril, 15 abril y 19 abril de 1941, File 6 "Prod. Reports", Box 100, Paramount Pictures production récords, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

entre las representaciones de los dos filmes corresponde a variaciones reales ocurridas en la dinámica económico-social del pueblo entre esos dos momentos históricos.

A pesar de indicar la visible influencia estadounidense en Tijuana, las representaciones del pueblo mantenían como un componente esencial elementos alusivos a México y la mexicanidad; y –a la inversa– contribuyeron al cuerpo general de representaciones sobre México. En *Pursuit* (1935), al estar a unos metros de la garita fronteriza, Maxine alega contenta que pronto llegarán a "la tierra prometida. ¡Oh México, país de música y romance!". Hay que tener en cuenta que, muchos estadounidenses, conocían México por primera vez al arribar a Tijuana o Agua Caliente. En *Stepping Out* (1931), cuando Eve y Sally encuentran a sus esposos con sus supuestas amantes en una habitación del Agua Caliente, Sally dice sarcásticamente: "Así que esto es México". En *Going Hollywood* (1933), en un bar decadente en Tijuana, Lili dice: "No me gusta este México".

Agua Caliente, dentro de ese esquema, fue un caso muy peculiar. El complejo fue diseñado estéticamente como una alegoría a las representaciones sociales románticas existentes sobre el *Old México*, y luego los discursos publicitarios delineados por los ejecutivos del *resort*[209] se enriquecieron con narrativas sobre la mexicanidad del Agua Caliente que provenían directamente del *logos* de la mexicanidad impulsado por el gobierno federal. Pero, mientras por un lado el Agua Caliente se erigía como monumento plástico al Old México y la mexicanidad, por el otro se aseguraba a los turistas que el servicio que recibirían y los placeres disponibles estarían a la altura de los complejos turísticos para la aristocracia europea. Por ello, en Agua Caliente se exaltaba la herencia española como el componente

[209] No fue posible encontrar un manual publicitario o libro de prensa diseñado por los publicistas del complejo turístico Agua Caliente, pero pudimos ver anuncios propagandísticos insertados en la prensa estadounidense, papelería oficial utilizada por los ejecutivos de Agua Caliente, y otros materiales gráficos como menús y postales que contienen eslóganes, textos breves e imágenes que evidencian la existencia de un discurso publicístico uniforme sobre el Agua Caliente. El contenido específico de ese discurso se discute en el siguiente apartado.

más destacable de la herencia cultural del Old México. Las representaciones de Agua Caliente en el cine, se limitaron a reproducir esos discursos publicitarios.

Tijuana versus Agua Caliente. Representaciones del Monte Carlo fronterizo

En la década del treinta Tijuana no tenía la misma connotación que Agua Caliente. Si bien Agua Caliente pertenecía a la misma jurisdicción que Tijuana, en el imaginario estadounidense eran espacios turísticos diferenciados. Agua Caliente heredó muchos atributos simbólicos de Tijuana, pero a pesar de la existencia del juego y del consumo permitido de bebidas alcohólicas, construyó desde cero una imagen glamorosa que Tijuana no pudo capitalizar a su favor con facilidad.

La consolidación del Agua Caliente como un *resort* de referencia en Tijuana para los estadounidenses de buen poder adquisitivo fue uno de los sucesos más significativos –en relación a la oferta turística– que se dieron a principios de la década del treinta. El columnista O.O. McIntyre, en un artículo donde menciona cómo recuerda algunos lugares que ha visitado, se refiere a Tijuana de la siguiente manera: "El cuarteto de cuerdas canta aires españoles en el patio del casino de juego."[210] Esta representación de McIntyre es muy singular porque él identifica Tijuana con su experiencia en Agua Caliente; sin embargo, en líneas generales, tanto el cine como la prensa del sur de California, solían distinguirlos al punto de considerarlos localidades diferentes.

El Agua Caliente se concibió como un espacio distinto a Tijuana, alejado de lo que el pueblo representaba como atracción turística para los estadounidenses. No se proyectó como un nuevo establecimiento en Tijuana –similar o superior al Foreign Club, por ejemplo–, sino se pensó como un complejo turístico con identidad propia contrapuesto a Tijuana. La idea de

[210] O.O. McIntyre, "New York," *San Bernardino Sun*, 13 de marzo, 1932, 26.

las distancias físicas y conceptuales existentes entre “ambos resorts” fue expuesta en numerosos medios.

En una publicación de 1929, el *San Bernardino Sun* comenta: “Cerca de dos millas [poco más de tres kilómetros] separan Agua Caliente de Tijuana.”[211] En uno de sus artículos, el mismo columnista O. O. McIntyre compara ambos lugares de la siguiente forma:

> *Tijuana con sus salones de frente abierto, cavernas de máquinas tragamonedas y exhibiciones de movimientos de caderas, se ha convertido en una atracción secundaria para el Monte Carlo de México, el Agua Caliente, a una corta distancia más allá. Tijuana está muerta. Y es un largo camino a casa.*

McIntyre comenta que las altas apuestas de Agua Caliente atraían jugadores fuertes que “en un soplo” llegaban en avión a la “magnífica locación”. Insiste:

> *El casino, blanco brillante como un minarete al sol, resplandece ante el visitante con una asombrosa belleza tras un giro en la carretera. Faisanes y pavos reales se pavonean (...) Cortesanos con pantalones bordados y sombreros tachonados de joyas se arquean y te dan la bienvenida. (...) Los viejos jugadores desaliñados, con narices hundidas y cojera han sido descartados como croupiers. Sus sucesores tienen la pulida suavidad de los casinos del viejo mundo. Las encorvadas chicas de porcentaje con dientes de oro han sido espantadas del lugar. Ahora se siente el murmullo cortés de la conversación modulada. (...) Las señoritas pasean por las*

[211] “Coffroth has racing rivals,” *San Bernardino Sun*, núm. 50, 19 de abril, 1929, 1.

mesas con los ojos recatadamente mirando hacia abajo, rasgando sus guitarras. Así, Agua Caliente dora el vicio con su pátina de pompa. (...)[212]

Ronald W. Wagoner, corresponsal de United Press, publicó también un artículo muy completo en el *San Bernardino* donde comparaba Tijuana con Agua Caliente tanto en relación a la oferta como al tipo de visitante que se esperaba. Wagoner contrasta "el resort de moda, que representa un capital invertido de millones de dólares" con "el pueblo una vez notorio… [que tiene] sólo unos pocos establecimientos menores para saciar la sed, donde la cerveza de 10 centavos es la gran cosa". Decía que mientras "la multitud de Tijuana estaba compuesta por aquellos turistas que descienden para un día de diversión y se apresuran a regresar antes de que la frontera se cierre", la temporada de invierno de Agua Caliente captaba "la mirada de adinerados y elementos de la sociedad" estadounidense que se alojaban en el "pintoresco hotel español" y "los cincuenta elaborados bungalows" durante los fines de semana.[213]

Según sus palabras, Tijuana experimentaba ya un momento de decadencia. No obstante, de su artículo inferimos que el Agua Caliente compartía también desde su surgimiento preocupaciones afines con el pequeño pueblo. La amenaza de la prohibición del juego por parte del gobierno mexicano fue una sombra que amenazó de manera permanente el éxito de estas inversiones estadounidenses. Un año después, el mismo Wagoner se refiere a Tijuana como "sórdido pueblo viejo".[214]

Otro columnista, Sid Olin, quien se refiere al *resort* como: "la americanizada ciudad mexicana de Agua Caliente", aventuró también una comparación. Sin embargo, Olin, desde

[212] O. O. Mclntyre, "New York Day By Day," *San Bernardino Sun*, núm. 160, 7 de agosto, 1929.
[213] Ronald W. Wagoner, "Agua Caliente Owners Relieved as Gambling Ban Apparently Is Not Meant for Big Concessions," *San Bernardino Sun*, núm. 179, 26 de febrero, 1930, 4.
[214] Ronald W. Wagoner, "Irongs Cheers Eastman Rider to Great Win," *San Bernardino Sun*, 23 de marzo, 1931, 9.

una postura conservadora, atacó ambos lugares por considerar que cada uno a su manera se aprovechaba de los estadounidenses para sacarles el dinero. Obviamente, Tijuana se llevó la peor parte en su opinión.[215]

En las revistas especializadas en la industria del cine se incluían con bastante frecuencia menciones sobre Agua Caliente, anuncios patrocinados y artículos de opinión sobre el mismo. Los artículos buscaban informar a los turistas sobre las atracciones del *resort*, las formas de llegar, los procedimientos aduanales, y otros datos de importancia para que su viaje fuese placentero. En la revista *Variety*, una publicación aseguraba: "Caliente tiene todo". En ese mismo texto, se señalaba que la inauguración del casino había robado gran parte de su clientela a Tijuana y que "uno no encontraba los vendedores, entrenadores y jinetes de Tia Juana en abundancia en el complejo de juegos."[216]

El crítico –y también cineasta– Tamar Lane, publicó en 1930 un artículo titulado "Hollywood's Playground: The story of Agua Caliente, where the movie stars play" en *The New Movie Magazine* que puede ser considerada una de las descripciones más detalladas de este complejo turístico y una pieza publicitaria para lanzar la marca Agua Caliente. Lane reafirma la idea de que el nuevo *resort* buscó apartarse de la imagen desgastada e insalvable de Tijuana para proyectarse como un nuevo tipo de complejo turístico.[217]

Como parte de la estrategia identitaria de los ejecutivos de Agua Caliente, el *resort* adoptó la canción "Wah Wah Girl From Agua Caliente" como su tema principal. La orquesta del hotel, dirigida por Perk Carr, la tocaba frecuentemente.[218] El columnista Ralph Koehler no perdió la oportunidad de señalar la presencia del gran músico estadounidense Carr en Agua

[215] Sid Olin, "The Morning After," *San Bernardino Sun*, núm. 156, 3 de agosto, 1930, 15.
[216] "Monte Carlo of America. Caliente, Mex., has Everything," *Variety*, 20 de febrero, 1929, 3 y 64.
[217] Tamar Lane, "Hollywood's Playground: The story of Agua Caliente, where the movie stars play," *The New Movie Magazine*, núm. 5, abril, 1930, 32-35.
[218] Ralph Koehler, "Accidentals," *Inside facts of Stage and Screen*, 26 de julio, 1930, 12.

Caliente como una diferencia más entre Tijuana y este lugar. Dijo del pueblo: “Conté unas 25 orquestas en el pueblo fronterizo de Tijuana. Ninguna de ellas excepcional musicalmente, y muy pocas haciendo buen dinero.”[219]

Una publicidad de Agua Caliente en la revista *The International Photographer* prometía: “Escapa a una tierra donde la vida es más alegre y los deportes y placeres de la Europa Continental pueden disfrutarse en una atmósfera con el refinamiento y el lujo del Viejo Mundo.”[220] El programa de deportes y atracciones para la temporada de otoño e invierno de 1932 en el “Deauville de América” incluía numerosas ofertas recreativas, algunas tan excéntricas como una competencia aeronáutica entre Agua Caliente y Nueva York.[221]

Es muy seguro que Harry Pollock, presidente de publicidad de la compañía,[222] respaldado por la influencia de su patrón Joseph Schenck, fuera el responsable de la mayoría de esos editoriales favorables. En 1934, los ejecutivos de Caliente lanzaron su propia estación de radio, XEAC, que tenía como objetivo “hacer que los oyentes se dieran cuenta de los placeres que se estaban perdiendo en Caliente.”[223]

Esta distinción que identifiqué en la prensa entre Tijuana y Agua Caliente aparece también en las representaciones de estos espacios en el cine estadounidense. El Agua Caliente se representa como un espacio autónomo en relación a Tijuana.

---

[219] Ralph Koehler, “Accidentals,” *Inside facts of Stage and Screen*, 26 de julio, 1930, 12.
[220] *The International Photographer*, junio, 1930, 73.
[221] *Coronado Journal, núm. 39,* 28 de septiembre, 1932.
[222] Harry Pollock, antiguo promotor deportivo, pasó a desarrollar una carrera como publicista en Tijuana al convertirse en agente de prensa para la compañía del Agua Caliente. Antes de empezar a trabajar en Agua Caliente, Pollock fue editor de deportes del New York World, manager del campeón de boxeo de peso pesado Ham Jenkins, y gerente del Auditorio Olímpico de Los Ángeles. Pollock renunció a su puesto en el Agua Caliente en agosto de 1933. Varios meses después, a sus 59 años, se suicidó con un disparo en su casa de San Diego. [“Deputies Squelch Pollack Party for Newspapermen,” *Variety*, 9 de enero, 1929, 52; “Hollywood,” *Variety*, 1 de agosto, 1933, 32; “Obituaries. Harry Pollock,” *Variety*, 19 de diciembre, 1933, 62.]
[223] “Caliente on the Air,” *The Hollywood Reporter*, 8 de enero, 1934, 11.

En *The Champ* (1931), Andy, quien se maneja a su gusto por las calles de Tijuana, es mal visto al llegar al *resort*. Un portero, incomodo con su presencia, le pregunta si desea algo. Andy le responde: "¿Hay que querer algo en este lugar?". El portero se pone las manos en la cintura y se queda vigilándolos fijamente. Andy se sienta a fumar en las escaleras a la entrada del hotel. En esta secuencia se representa el Agua Caliente como un lugar al que no acostumbran llegar personas pobres como Andy. En el guion del filme, se indicaba que debían aparecer autos caros con distinguidos pasajeros. Un Rolls Royce grande debía servir para contrastar el desvencijado y ruidoso Ford de Andy.[224]

En uno de los guiones preliminares de *Bordertown* (1935), Marie decía a Johnny: "Tú estás bien en Mexicali, pero no tan bien en Caliente".[225] La mujer se refería a que no se sentiría cómodo o no estaría a la altura del lugar; ya que, en esa versión de la historia, Johnny era un criminal con una pésima trayectoria.

El corto *Caliente Love* (1933), y los largometrajes *Stepping Out* (1931) e *In Caliente* (1935) fueron comedias dedicadas a resaltar los atractivos del Agua Caliente. En ellos, la locación adquiere protagonismo y juega un rol primordial en la articulación de la historia.

En *In Caliente* (1935), se ve que las instalaciones son exquisitas, la decoración impecable y el jardín está cuidado. Los huéspedes lucen elegantes y bien portados. En una habitación, Larry –el protagonista– despierta y pregunta a su amigo Harold dónde están. "¿El cielo?", inquiere Larry. A lo que Harold responde: "Tibio"; y luego le aclara mientras tararea una canción: "¡México!¡Caliente!". Le asegura a Larry que con unos días en esa "encantadora y pacífica atmósfera" será un hombre nuevo. Al final del filme, una joven recién casada con

[224] Leonard Praskins, Dialogue continuity, The Champ, 14 de agosto de 1931 – 14 de septiembre de 1931, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[225] Carta de J. Breen a Jack L. Warner y Mr. Hal Wallis, 10 de julio de 1934; y extractos de la carta de Breen, 11 de julio de 1934, File 1734 "Bordertown. Story, Memos and Correspondence", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

Harold le dice: “Aquí pasaremos la luna de miel, en Caliente, la tierra de las flores, el romance, y tú.” Harold está renuente. Dice que debe regresar a Nueva York porque ese Caliente tiene algo raro. Larry le interrumpe: “¡Claro! Palmeras, amor, glamour, romance. Cálmate los nervios. Unos días en esta atmósfera y estarás perfecto.” Agua Caliente es un lugar distinguido y glamoroso.

Las representaciones del Agua Caliente que vemos en los filmes no fueron fruto del azar. Por ejemplo, el primer guion del corto *Caliente Love* (1933) de Mack Sennet, indicaba que al filmar el interior del casino se “mostrara la atmósfera del salón” y los diferentes juegos disponibles.[226] En un guion posterior, se acordó incluir una secuencia de fotogramas que mostraran específicamente un avión aterrizando en el aeropuerto del Agua Caliente, la piscina con celebridades pasando el rato, la pista del hipódromo con los caballos en competencia, el campo de golf con figuras como Leo Diegel, y el restaurante. Uno de los personajes del filme, el tío, señalaría cada uno de esos espacios a su sobrina Betty, y la muchacha le diría: “No tenía idea de que el Agua Caliente fuera tan hermoso.” A lo que el tío replicaría: “Y aún no has visto nada”.[227] En un manuscrito adjunto al guion donde aparecen notas donde se describe la continuación del filme, escrito a lápiz se lee la instrucción: “El título de este filme debe tener Caliente en él.” Como nombres alternativos se sugería “Caliente Honey Moon”.[228]

En la producción de *In Caliente* (1935), los esfuerzos dirigidos a resaltar los atractivos del lugar se enfocaron de manera similar a *Caliente Love* (1933). En dos de los primeros

[226] Caliente Love (First Rough Draft), Picture No. 466, 28 de diciembre de 1932, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[227] Caliente Love, guión, 10 de enero de 1933, página 12, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[228] Manuscrito con notas adjuntas a la página 12 del guión de Caliente Love del 10 de enero de 1933 [escrito al dorso de las páginas de otro guión registrado como “Picture No.444”], File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

guiones se incluyó la instrucción de filmar una secuencia del hotel que tenía como objetivo: "... revelar el Hotel Caliente y las actividades y la emoción del lugar." En ella se mostrarían los diferentes atractivos del lugar: los terrenos, los edificios, la piscina, el hipódromo, el casino, la coctelería, y un xilófono.[229] Los juegos eran también una atracción importante a representar. El propio Jack L. Warner, exigió al productor Hal Wallis:

> *No sé si BACON va a tomar más fotos de los juegos en el CASINO, pero no tiene suficiente. Queremos ver las tomas de un croupier repartiendo Blackjack, dos o tres manos, ya sabes, para todas las tomas rápidas. Él tiene la ruleta, la jaula de pájaros, los juegos de crap, y me gustaría ver el juego veintiuno y tal vez manos sacando cartas en el juego de bacará Chemin De Fer. La mitad de sus buenas tomas pasan por alto un montón de momentos felices en el querido old Caliente."*[230]

Hal Wallis, siguiendo sus instrucciones, escribió al editor Jimmy Gibbons, pidiéndole que usara bastantes tomas de los juegos: “Queremos la mesa de crap, la jaula de pájaros, y cualquier otra escena de juegos que tengas… Consigue un par de cortes excitantes de las carreras de caballos…”[231]

[229] In Caliente, guión temporal, 28 de noviembre de 1934, File 1806A “In Caliente Story – Temp. Script 11/28/34”, Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles; Ralph Block y Warren Duff, In Caliente, guión final, con adpataciones y diálogos adicionales de Jerry Wald y Jules Epstein, supervisado por Edward Chodorov, 19 de diciembre de 1934, página 9, File 1806A “In Caliente Story – Final Script 12/19/1934”, Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

[230] Comunicación entre oficinas de J. L. Warner para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., 10 de enero de 1935, File 1806B “In Caliente Story-Memos & Correspondence 3 of 4, 1/3/35 – 1/12/35”, Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

[231] Comunicación entre oficinas de Hal Wallis para Jimmy Gibbons, Warner Bros. Pictures Inc., 21 de febrero de 1935, File 1806B “In Caliente Story-Memos & Correspondence 2 of 4, 1/14/35 – 2/28/35”, Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

Uno de los atractivos del Agua Caliente para los estudios era que se consideraba un lugar exótico, diferente. Cuando se valoró la posibilidad de llevar la historia a la gran pantalla, el ejecutivo de Warner Bros., Edelman, tuvo la siguiente opinión:

> *Creo que de esto podemos obtener una historia convencional en un contexto no convencional, con un argumento alrededor del cual se puede crear mucha diversión, romance, baile y música ... La apertura, por ejemplo, puede ser extremadamente colorida –los incidentes interesantes que ocurren sólo en Caliente pueden ser muy divertidos–...*[232]

Al inicio del filme, se valoró insertar el siguiente diálogo para establecer que Caliente era un lugar de moda:

> *Larry interrumpe súbitamente y dice: ¡Lo tengo, Caliente! ¿Qué significa eso?*
>
> *Blister: Significa "hot". Como "hot water."*
>
> *Larry: Caliente puede que no sea "agua caliente" pero yo sé que es un "hot spot".*[233]

La atmósfera hispano-mexicana del lugar era un elemento muy valioso para determinar su exotismo. Al prepararse la escenografía para la habitación de Rita, Wallis quedó inconforme con ella y mandó a rehacerla. Consideró que no era lo "suficiente española". Protestó: "No

[232] Comunicación entre oficinas de Edelman para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., 4 de agosto de 1934, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 4 of 4, 7/2/34 – 12/31/34", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[233] Memorandúm para el estreno de In Caliente, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 2 of 4, 1/14/35 – 2/28/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

luce para nada como "CALIENTE" y no hay ningún toque español de ningún tipo que te haga pensar que estás en Caliente."[234]

La revista *Variety* opinó: "La historia está escrita en torno al complejo mexicano, así que debe significar mucho para Caliente en publicidad."[235] Y no se equivocaba. Los ejecutivos de Agua Caliente estuvieron al tanto del lanzamiento del filme y se ofrecieron a colaborar con la estrategia publicitaria que diseñó Warner Brothers para su estreno. Lanny, de la Compañía Mexicana del Agua Caliente S.A., escribió a Harry Maizlish, publicista de Warner Brothers, insistiendo en la disposición de su empresa a apoyar el lanzamiento:

> *No habiendo escuchado nada más sobre usted con respecto a "Caliente", el Sr. Aldrete y yo todavía estamos esperando... Estoy seguro de que podemos ofrecer un preestreno novedoso en caso de que la película sea aprobada por el Sr. Aldrete ... con la asistencia de personajes como el ex presidente y el gobernador...* [236]

Maizlish comunicó a Wallis su disposición para aceptar el ofrecimiento de Alderete y cómo, de lograrse, significaría el punto álgido en su campaña:

> *Después de llenar todos los periódicos con la llegada de Del Río, mañana tendremos publicidad adicional sobre las otras estrellas que vienen en camino y luego terminaremos con un intento de traer al ex presidente de*

[234] Comunicación entre oficinas de Wallis para Koening, Warner Bros. Pictures Inc., 7 de enero de 1935, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 3 of 4, 1/3/35 – 1/12/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[235] Recorte de la revista *Variety* con nota sobre In Caliente*,* 5 de julio de 1935, File 1806A "In Caliente Story-Treatment 6/15/1934", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[236] Carta de Lanny a Malisch [sic] en papel membretado de la Compañía Mexicana del Agua Caliente S.A., sin fecha [aunque es anterior al 10 de mayo de 1935, porque en esa fecha Harry Maizlish habla de dicha carta a Walter MacEwen en un telegrama], File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 1 of 4, 3/4/35 – 6/19/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

México con el Sr. Alderete, gerente general de Caliente, quien desea que hagamos el preestreno en su establecimiento...[237]

Wallis también invitó al cónsul mexicano para el estreno del filme[238] que se hizo finalmente en San Francisco.[239] Como parte de la campaña, el manual de prensa de Warner Bros. para el filme invitó a las agencias de viajes a preparar concursos y obsequiar una semana de vacaciones en Agua Caliente.[240]

Todo lo anterior, demuestra que Agua Caliente, en este filme, fue más que una ambientación de fondo. La imbricación entre la compañía Agua Caliente y Warner Bros. es evidente. Los primeros obtuvieron un dispositivo publicitario de primer nivel, un comercial en formato de película de cine, y los segundos, –gracias a que se explotó el atractivo del popular *resort*– un filme taquillero. El cuidado con que se exhiben en este filme las variadas ofertas recreativas del Agua Caliente indica al menos que era un homenaje al lugar. Lo mismo sucede con *Caliente Love* (1933) y *Stepping Out* (1931), aunque *In Caliente* (1935) puede considerarse un producto comercial-publicitario mucho más acabado.

En el mismo año que se estrenaba la película *In Caliente* (1935), se aplicó en Tijuana la prohibición de los juegos de azar decretada por el gobierno mexicano. El *San Bernardino Sun* apuntó:

[237] Carta de Harry Maizlish a Hal Wallis, 14 de mayo de 1935, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 1 of 4, 3/4/35 – 6/19/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[238] Memorándum de Harry Maizlish a Hal Wallis, miércoles, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 1 of 4, 3/4/35 – 6/19/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[239] Carta de Harry Maizlish a Hal Wallis, sin fecha, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 1 of 4, 3/4/35 – 6/19/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[240] In Caliente pressbook, 1935, Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

> *El hotel Agua Caliente, cuyos elegantes bares y casino de juegos de azar han sido durante mucho tiempo un imán para las estrellas cinematográficas y los californianos inclinados al placer, se preparó para cerrar sus puertas esta noche en cumplimiento del decreto de hierro del gobierno mexicano contra los juegos de azar. (...) Agua Caliente y Tijuana estuvieron extrañamente quietos hoy después de una noche de frenéticos juegos de azar que llevó allá lo que se declaró como la mayor multitud en la historia de las dos ciudades.*[241]

The Desert Sun, por su parte, señalaba:

> *Tijuana, Baja California, junto con Agua Caliente, el centro deportivo de moda, pronto podrían clasificarse junto a los pueblos fantasmas. (...) En su cruzada contra el juego, el presidente mexicano cerró muchos otros complejos similares, pero hubo algunas dudas con respecto al futuro del centro de recreación Agua Caliente, donde las luces eran un poco más brillantes, las atracciones un poco más alegres y las apuestas en los juegos de azar un poco más altas que en cualquier otro resort.*[242]

En cierta forma, Agua Caliente tuvo responsabilidad en arrojar tierra sobre la malmirada imagen de Tijuana desde los discursos publicitarios, pero probablemente también desde sus prácticas empresariales. Una evidencia de esto aparece en una noticia que publicó en 1931 el *San Bernardino Sun*. La actriz Jocelyn Lee y su esposo el director de cine Luther Reed habían tenido una fuerte pelea que incluyó agresiones físicas mutuas mientras visitaban el Agua Caliente. Por esa razón, los oficiales del *resort* expulsaron a Reed del

[241] "Caliente Shut Tightly After Roaring Night. Chamber Sends Delegation to Mexico City by Plane to Seek Reconsideration," *San Bernardino Sun*, 22 de julio, 1935, 2.
[242] "Another Ghost Town," *The Desert Sun*, núm. 44, 2 de agosto, 1935, 2.

hotel a altas horas de la noche. Sin embargo, le previnieron que, por su propia seguridad, no parara o hiciera estancia en Tijuana durante su regreso; siguiendo el consejo, Reed se dedicó a manejar en su auto por los alrededores hasta que la frontera abriera y pudiera regresar. Este relato nos hace preguntarnos varias cosas: ¿era realmente Tijuana tan peligrosa? O influía en su desprestigio el hecho de que los ejecutivos del Agua Caliente temían competencia económica de las atracciones en el pueblo e intentaban alejar con advertencias exageradas a los turistas de la zona.[243] Estos mismos ejecutivos fueron quienes se preocuparon por promocionar el *resort* en el cine y difundir la idea de que era seguro visitarlo.

Irónicamente, a pesar del esfuerzo diferenciador, Tijuana reivindicó a Agua Caliente como un patrimonio propio. Podemos decir que los movimientos obreros que tomaron este sitio con sus demandas fueron los primeros en reclamar ese espacio como propio, muy a pesar de la visión estadounidense. Siguiendo ese análisis, la expropiación cardenista habría sido el momento cumbre de la disputa espacial, pues la pérdida del espacio se materializó para los empresarios estadounidenses cuando a finales de 1937 se determinó que en los edificios del complejo se fundaría una escuela técnica industrial y de aviación gubernamental. Contradictoriamente, esa decisión, tomada por el gobierno federal, no fue del agrado de los obreros tijuanenses de la CROM que habían sido empleados del *resort.* En respuesta, miembros del sindicato tomaron las instalaciones para reclamar el pago de tres meses de salarios y "el derecho a trabajar". Ellos solicitaron al gobierno que usara una parte de las edificaciones para crear la escuela, pero que les permitiera operar el restaurante del hotel y el bar como una cooperativa en donde los empleados compartieran las ganancias. Esto habría significado para los tijuanenses alcanzar el dominio definitivo de ese espacio. Ante la negativa del gobierno federal de acceder a sus demandas, los obreros

[243] *San Bernardino Sun, núm.* 36, 4 de abril, 1931; *San Bernardino Sun*, 31 de marzo, 1931.

llegaron a amenazar con ofrecer resistencia armada, pero finalmente se impuso la decisión de Cárdenas. La disputa espacial se dirimió así no en función de los intereses regionales de actores sociales tijuanenses, sino de los del gobierno federal.[244]

En 1935, Joseph Schenck, Baron Long y Alberto Aldrete fueron a la Ciudad de México para solicitar la reapertura del casino en Agua Caliente, clamando que muchos mexicanos habían quedado desempleados por la prohibición de los juegos de azar y las apuestas. Intentaron negociar para reabrir su lucrativo negocio sin mucho éxito.[245] Aún en 1937, mantenían la esperanza de que Lázaro Cárdenas se retractaría de su decisión y que el *resort* volvería a gozar de su antiguo éxito. La permanencia del juego permitida en el Playa Ensenada alentaba esa expectativa,[246] pero fue defraudada a largo plazo. Tanto Tijuana como Agua Caliente se vieron afectados por la medida, pero aún en su desgracia algunos medios seguían diferenciándolos. En 1936, en el *San Bernardino Sun* se decía:

> *La enjuta, escuálida, horneada al sol Tijuana, con su alguna vez famoso Foreign Club, y el cercano Agua Caliente, spa-casino hecho a mano valuado en millones, se convirtieron en palacios fantasma cuando el gobierno abruptamente cerró sus operaciones hace casi un año. Desde entonces, el pueblo, que en otro tiempo fue un rugiente punto de*

[244] "Baja California Strike Looming," *San Bernardino Sun*, 25 de agosto, 1934, 1; "Resort Workers Defiant, Plan to Oppose Ouster from Agua Caliente; "Former Employes of Agua Caliente Take Possession of Spa - 400 Jobless, Families Take Possession of Luxurious Resort, Refuse Police Entry," *San Bernardino Sun*, 4 de enero, 1938, 1; Syndicate to Press Action for Back Pay," *San Bernardino Sun*, 5 de enero, 1938, 2; "Hotel Workers Lose," *Madera Tribune*, 25 de enero, 1938, 5; "Tension Increases When Ousted Agua Caliente Workers Lose Demands, Wages Claim Turned Down By President," *San Bernardino Sun*, 26 de enero, 1938, 4; "Agua Caliente Co. Wins Pay Decision," *San Bernardino Sun*, 5 de marzo, 1938, 12; y "Noted Resort to Be Preparatory School," *San Bernardino Sun*, 29 de mayo, 1938, 2.
[245] "Agua Caliente Closed," *Motion Picture Daily*, 23 de julio, 1935, 4.
[246] "Hitting Hollywood On High," *Hollywood*, núm. 4, abril, 1937, 51.

encuentro para los visitantes norteamericanos, ha tenido la suerte de atraer a un puñado de turistas cada día...[247]

Joseph Schenck: hombre clave como enlace entre Agua Caliente y la industria cinematográfica

El magnate de Hollywood Joseph M. Schenck es una figura clave en la construcción de la imagen de Agua Caliente en la cinematografía estadounidense; sin embargo, ha sido poco –o nada– estudiada por la historiografía bajacaliforniana. Para comprender cabalmente en qué medida existió un vínculo entre Hollywood y Agua Caliente, así como para entender las representaciones de Agua Caliente que se proyectaron en el cine de los años treinta, es necesario conocer el rol que tuvo en la promoción de las mismas este hombre. Él es la figura más importante de entre varios productores y cineastas radicados en EUA que emprendieron negocios en la industria turística de Tijuana.

La posición privilegiada de Schenck en la industria del cine, y los intereses económicos que poseía en la compañía Agua Caliente, dieron como resultado que el *resort* fronterizo y el hipódromo adyacente –además de mantenerse como espacios de moda entre las celebridades de Hollywood– se convirtieran en un recurso valioso para la actividad de cabildeo de un grupo de productores cinematográficos que tenían a Schenck entre sus líderes.

Joseph M. Schenck inició su carrera en el cine junto a su hermano Nicholas. Ambos eran inmigrantes rusos judíos que habían llegado con sus padres a EUA siendo adolescentes. Tras un par de emprendimientos de mediano éxito en Nueva York, los hermanos crearon un parque de diversiones en Nueva Jersey, se unieron a la compañía Marcus Loew

[247] "Tijuana Hopes Days of Sleep Are Over Now. Border Town Eagerly Awaiting Verdict of Operators Who May Reopen Casinos," *San Bernardino Sun*, 25 de junio, 1936, 28.

Theatrical Enterprises, y se hicieron ricos. Su labor fue primordial para la expansión de la empresa a través de la fundación de numerosos teatros. Joseph se casó con la actriz Norma Talmadge y se convirtió en su representante. Mientras Nicholas ascendió dentro de la empresa de Marcus Loew, Joseph la abandonó para dedicarse de lleno a lanzar la carrera de Norma. Para ello fundó Norma Talmadge Film Corporation, se mudó a Hollywood y pasó también a representar a las hermanas de Norma, a su cuñado Buster Keaton y a Roscoe (Fatty) Arbuckle. A todos los llevó a la cima de la fama. Además, compró acciones en distintas compañías vinculadas a la industria del entretenimiento. Su habilidad para manejarse en el mundo del cine se dio tanto a conocer, que cuando el Banco de Italia decidió comenzar a financiar producciones, lo contrató como consejero. Muchos de los filmes de sus representados, eran distribuidos por la compañía United Artists, fundada por Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith. United Artists estaba interesada en firmar a Norma Talmadge, y por esa razón inició negociaciones con Schenck. En 1924, Joseph se convirtió en accionista de la compañía y pasó a ser presidente de la junta de dirección.[248]

Ese mismo año, Loew's Inc., con quien aún trabajaba su hermano Nicholas, compró Louis B. Mayer Pictures y Goldwyn Pictures, fusionándolas con Metro Pictures Corporation. Así surgió Metro-Goldwyn-Mayer, que tras la muerte de Marcus Loew, pasó a estar controlada por Nicholas Schenck. En 1925, Joseph y su hermano Nicholas –entonces vicepresidente de Metro-Goldwyn-Mayer y segundo al mando en Loew's Inc.– negociaron crear una nueva compañía de distribución que se daría a conocer como United Artists/Metro-Goldwyn-

[248] Tino Balio, *United Artists, Volume 1, 1919–1950: The Company Built by the Stars* (USA: University of Wisconsin Press, 2009), 52-74; Geoffrey Nowell-Smith, ed., *The Oxford History of World Cinema* (New York: Oxford University Press, 1997), 49; "Joseph P. Schenck," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 17 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/people/547; "Joseph Schenck. Hollywood Star Walk," *Los Angeles Times,* 23 de octubre, 1961, consultado 17 de mayo, 2017, http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/joseph-schenck/

Mayer, Inc. Esta empresa no implicaba una fusión, pues cada una de las compañías mantendría por separado su identidad corporativa, y duró poco tiempo. [249]

Ese mismo año, Joseph fundó una entidad financiera para la producción de filmes llamada Art Finance Corporation. A través de dicha entidad, organizó la empresa productora Feature Productions, Inc. En 1926, fundó Art Cinema Corporation, que tomó posesión de Art Finance Corporation.[250] En 1927, William Fox, fundador de Fox Film Corporation, intentó comprar Loew's Inc. y fusionarlo con Fox. Louis B. Mayer impidió que esto ocurriera apelando a la Unidad antimonopolios del Departamento de Justicia. En 1932, Joseph Schenck fundó Twentieth Century Pictures (20th Century Pictures) junto a Darryl F. Zanuck, que había abandonado recientemente Warner Bros. Su hermano Nicholas y Louis B. Mayer apoyaron financieramente la iniciativa. Twentieth Century firmó también con United Artists para la distribución de sus filmes.[251]

A finales de 1930, se supo que Schenck estaba interesado en incrementar sus acciones en la compañía propietaria del complejo turístico Agua Caliente para convertirse en socio mayoritario. Hasta ese momento, el casino y la pista eran controlados por Baron Long, James Crofton y Wirt Bowman, pero se rumoreaba que estaban teniendo sus diferencias. Otras acciones minoritarias estaban en manos de figuras de Hollywood como Roland West.[252] La revista *Variety* advirtió: "Si el grupo de Schenck toma el control mayoritario,

---

[249] Tino Balio, *United Artists, Volume 1, 1919–1950: The Company Built by the Stars* (USA: University of Wisconsin Press, 2009), 52-74; Geoffrey Nowell-Smith, ed., *The Oxford History of World Cinema* (New York: Oxford University Press, 1997), 49; "Corporate. MGM History," Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., consultado 17 de mayo, 2017, http://www.mgm.com/#/about/mgm-history; Jaime Willis, *Metro-Golwyn-Mayer: Más estrellas que en el firmamento* (España: T&B Editores, 2006).

[250] Anthony Slide, *The New Historical Dictionary of the American Film Industry* (Lanham, Maryland and London: Scarecrow Press Inc., 2001), 12.

[251] Aubrey Solomon, *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 1988); "Joseph Schenck. Hollywood Star Walk," *Los Angeles Times,* 23 de octubre, 1961, consultado 17 de mayo, 2017, http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/joseph-schenck/

[252] El 31 de agosto de 1928, Roland West compró 100 acciones de Agua Caliente a $10 cada una. En enero de 1929, vendió 50 de esas acciones a $30 cada una. [Notas sobre la compra y venta de acciones de Agua

Caliente estará prácticamente en manos de Hollywood."[253] Para 1932, se propuso que Joseph asumiera la gestión de Agua Caliente.[254] Según Max Knepper, autor de *Sodom And Gomorrah. The Story of Hollywood*, Nicholas era también accionista de la compañía. Este autor, de tendencia conservadora,[255] atacaba a los hermanos de la siguiente manera:

> *Los dos hermanos Schenck, Joe y Mike, son dueños del resort de juegos de azar Agua Caliente, que, aunque por supuesto no es un crimen jugar en México, difícilmente conduce al arte en las películas. Que dos de los mayores productores en Estados Unidos conduzcan una institución de azar, ilegal en Estados Unidos, rodeados por una atmósfera de depravación, no ofrece mucha esperanza a quienes confían en Hollywood para que se auto-reforme sin la ayuda de la presión externa.*[256]

Schenck era una figura muy activa y poderosa en la industria cinematográfica. Cuando lideró la oposición contra una propuesta del estado de California inspirada por la Depresión que buscaba imponer un 35% de impuestos sobre las ganancias a todas las industrias locales, amenazó con mover sus estudios a Florida si la medida tenía éxito. La propuesta no prosperó.[257]

En 1933, Joseph Schenck anunció que cerraría la productora Art Cinema Corp., la cual dirigía y operaba al servicio de United Artists, para poder dedicar la mayor parte de su

---

Caliente, 1929, Box 1, File 2 "Correspondence 1929", Roland West papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.]

[253] "Schenck and Jolson In Caliente Deal?," *Variety*, 24 de diciembre, 1930, 2.

[254] "Joe Schenck as New Operator of Caliente," *Variety*, 3 de mayo, 1932, 3.

[255] En el contexto de la depresión económica, este autor atacaba a la industria cinematográfica por considerar que promovía vicios y que manejaba demasiado dinero. Por ejemplo, criticó que Nicholas Schenck, presidente de la compañía Metro-Goldwyn-Mayer –la más grande en el momento– tenía un salario anual superior al del presidente de Estados Unidos y que pasaba mucho tiempo en Agua Caliente. [Max Knepper, *Sodom And Gomorrah. The Story of Hollywood* (USA: End Poverty League, 1935), 215 y 217.]

[256] Max Knepper, *Sodom And Gomorrah. The Story of Hollywood* (USA: End Poverty League, 1935), 112 y 113.

[257] "Joseph Schenck. Hollywood Star Walk," *Los Angeles Times*, 23 de octubre, 1961, consultado 17 de mayo, 2017, http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/joseph-schenck/

tiempo a Agua Caliente y a la presidencia de United Artists.[258] En ese momento, Schenck presidía el Caliente Jockey Club, dueña del hipódromo, y era ya socio mayoritario del *resort* Agua Caliente.[259] Cuando el hipódromo lanzó una campaña promocional que consistía en dedicar las carreras de los sábados y domingos a estrellas de Hollywood que serían recibidas como invitadas de la administración y debían coronar a los ganadores de las competencias, *The Hollywood Reporter* comentó:

> *Con Joseph M. Schenck a la cabeza de Caliente, es seguro que el resort obtendrá la total cooperación de los estudios en la alineación de estrellas y otros para presentaciones personales.*[260]

Y así fue. Tanto el complejo turístico como el hipódromo se dieron el lujo de organizar competencias especiales para la concurrencia de estrellas de cine y otros eventos similares. Douglas Fairbanks, por ejemplo, fue el presidente del comité organizador del torneo de golf de Agua Caliente[261] que se preparó en especial para los miembros de la industria cinematográfica y al cual vinieron personalidades y empleados de estudios como Paramount, Warner, y Fox.[262] Incluso cuando el hotel organizó un concurso –al que llamaron pretenciosamente– "internacional de bañistas", se dieron el lujo de traer como jueza a Helene Madison, estrella de natación olímpica y titular de campeonatos mundiales.[263]

Por esa fecha, Darryl F. Zanuck intentó comprar acciones en United Artists. La negativa que recibió por parte de algunos accionistas fundadores molestó a Joseph Schenck. Corrieron rumores de que Schenck abandonaría la compañía. Samuel Goldwyn, fundador de Goldwyn

[258] "Art Cinema Corp. Will Wash Up Soon," *The Hollywood Reporter*, núm. 44, 12 de enero, 1933, 1.
[259] "Schenck in New Club," *Motion Picture Daily*, 27 de febrero, 1934, 11.
[260] "'Star' Handicaps To Boost Caliente," *The Hollywood Reporter*, 27 de enero, 1933, 6.
[261] "Fairbanks Chairman Of Caliente Tourney," *The Hollywood Reporter*, 12 de enero, 1933, 6.
[262] "Picture Golfers to Gang on Caliente," *The Hollywood Reporter*, 13 de febrero, 1933, 2.
[263] "Helene Madison Judge At Caliente Bathing Show," *The Hollywood Reporter*, 11 de mayo, 1933, 2.

Pictures y uno de los socios de United Artists, los negó en una entrevista del *Motion Picture Herald*. Dijo que la labor de Schenck en la compañía había sido admirable, pues llegó a la presidencia cuando existía un déficit y casi diez años después, gozaba de un superávit. Explicó que, como presidente del famoso Jockey Club de Agua Caliente, Schenck sólo estaba atraído por su deporte favorito como un hobby, que estaba en todo su derecho de hacerlo, y que de ninguna manera influía en las actividades de Schenck en United Artists.[264] Sin embargo, Schenck terminó por abandonar la empresa.[265]

Zanuck por su parte inició negociaciones con otras empresas como Fox Film Corporation. La crisis económica había provocado que el fundador de Fox perdiera la compañía en 1930 y que esta quedara en una mala situación económica que no había podido rebasar. En 1935, la compañía estaba en bancarrota, y la oportunidad de fusionarse con Twentieth Century Pictures era una de las pocas alternativas que le quedaban para sobrevivir. Así nació 20th Century-Fox, con Joseph Schenck a la cabeza.[266]

A pesar de sus responsabilidades en la industria cinematográfica, Schenck se mantuvo al frente del Agua Caliente. Presidía el Consejo de Administración del Jockey Club, mientras Baron Long presidía el Consejo de Administración de la Compañía Mexicana del Agua Caliente, propietaria del complejo turístico.[267] Agua Caliente le había servido a Schenck para diversificar sus inversiones y le reportaba sustanciosas ganancias. La tendencia de Schenck a invertir en diferentes sectores se combinó con su gusto por el juego y los caballos para que terminara profundamente involucrado con el *resort* fronterizo. Joseph era accionista también de empresas de bienes raíces en el Sur de California y Arizona, del

[264] "Production Costs Not Cut, Must Be Halved, Says Samuel Goldwyn," *Motion Picture Herald*, 25 de febrero, 1933, 12.
[265] Tino Balio, *United Artists, Volume 1, 1919–1950: The Company Built by the Stars* (USA: University of Wisconsin Press, 2009), 52-74.
[266] Aubrey Solomon, *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 1988), 19-20.
[267] *Periódico Oficial del Territorio Norte de la Baja California*, 10 de enero, 1935, 23.

hipódromo de Del Mar, del Federal Trust & Savings Bank en Hollywood y del Bank of America.[268]

A través de esta red de compañías, Schenck y su hermano dirigían todo un conjunto de empresas que manejaban la producción, la distribución y la proyección –a través de circuitos de teatros que poseían– de películas. La pervivencia y reproducción de los intereses económicos de los hermanos Schenck dependía de una compleja red de relaciones entre las principales figuras de los estudios cinematográficos que se aliaban para proteger su industria de la intervención del gobierno y las campañas antimonopólicas.

En ese esquema, el hipódromo y el complejo turístico Agua Caliente sirvieron a los Schenck como centro de reunión para organizar actividades de cabildeo de la industria cinematográfica. Los Schenck utilizaban las atracciones de Agua Caliente para agasajar a sus socios o potenciales aliados, así como para alejar de territorio estadounidense a empresarios, políticos y funcionarios de los que esperaban obtener beneficios o con los que querían negociar. *The Hollywood Reporter* comentaba en febrero de 1934:

> *La llegada de Nicholas M. Schenck a San Diego hoy es la señal para la partida de L.B. Mayer, Ed Mannix y otros ejecutivos de MGM para Caliente, donde una serie de conferencias de producción con Schenck comenzará a decidir todas las políticas para los próximos doce meses.*[269]

Poco antes, el mismo medio anunciaba que el productor David Selznicks, quien en ese momento trabajaba para Metro-Goldwyn-Mayer, se había ido con su esposa para Agua Caliente acompañado nada más y nada menos que por Sol Rosenblatt y su esposa “para

[268] “Joseph Schenck. Hollywood Star Walk,” *Los Angeles Times,* 23 de octubre, 1961, consultado 17 de mayo, 2017, http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/joseph-schenck/
[269] “Schenck Arrival Will Start MGM Production Gab,” *The Hollywood Reporter*, núm. 31, 16 de febrero, 1934, 1.

un almuerzo rápido, una apuesta rápida en las carreras, un traguito rápido y un rápido viaje de regreso al Beverly Wilshire para la cena y un ¡baile rápido!".[270] Sol Rosenblatt era nada menos que el Director de Cumplimiento del Código de Competencia Justa para la Industria Cinematográfica de la Administración para la Recuperación Nacional (NRA)[271] –institución creada por el gobierno estadounidense de Roosevelt en el contexto del New Deal–.[272] Otro oficial de la Administración para la Recuperación Nacional que visitó Agua Caliente fue Hugh Samuel Johnson.[273]

El político William Gibbs McAdoo –yerno del expresidente Woodrow Wilson– visitaba también el *resort* con frecuencia. Sobre él, el *San Bernardino Sun* publicó:

> *No es inusual en la rutina de McAdoo que él lleve un grupo de amigos por aire a Agua Caliente, pase una hora almorzando en el resort mexicano y regrese a casa, todo en tres horas. Él encuentra su recreación en el golf, montar a caballo, pescar, nadar y bailar.*[274]

Los vínculos de este hombre con el complejo fronterizo pasaban también por su relación con Joseph Schenck, ya que McAdoo era uno de los accionistas fundadores de United Artists.[275]

En 1938, Darryl Zanuck y Joseph Schenck invitaron al gobernador de Kentucky, A.B. "Happy" Chandler, al lanzamiento del filme Kentucky de 20th Century-Fox. Como parte de

---

[270] "The Low Down," *The Hollywood Reporter*, 29 de enero, 1934, 2.
[271] "Sol A. Rosenblatt," MPPDA Digital Archive, Flinders Institute for Research in the Humanities, consultado 17 de mayo, 2017, https://mppda.flinders.edu.au/people/524
[272] El Código de Competencia Justa fue aprobado por orden ejecutiva del presidente Roosevelt el 27 de noviembre de 1933. [President Roosevelt, Code of Fair Competition for the Mation Picture Industry, 27 de noviembre de 1933, Aprove Code No.124, Registry No. 1639—03, National Recovery Administration, George A. Smathers Libraries, University of Florida Digital Collections, consultado 6 de septiembre, 2017, http://ufdc.ufl.edu/AA00006594/00001]
[273] *San Bernardino Sun*, núm. 40, 29 de julio, 1934.
[274] *San Bernardino Sun,* núm. 37, 22 de mayo, 1931.
[275] "United Artists," Wikipedia, consultado 16 de mayo, 2017, https://es.wikipedia.org/wiki/United_Artists#Inicios

su visita, el gobernador participó en un almuerzo benéfico para una organización dirigida por Joseph Schenck que combatía la parálisis infantil, conoció los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer bajo la guía del propio Louis B. Mayer, visitó las oficinas de 20th Century-Fox, y fue llevado al hipódromo Agua Caliente.[276]

En 1932, Hunt Stromberg, uno de los principales productores de Metro-Goldwyn-Mayer en ese momento, pedía a Joseph Schenck que le diera empleo en el hipódromo Agua Caliente a un chico llamado Jack Smith. Stromberg señalaba que le "agradecería personalmente" por el gesto y le comentaba que el chico tenía muchos amigos entre artistas y directores.[277] Hunt era, al parecer, un buen amigo de Schenck. Se llamaban uno al otro "esclavo"[278] como parte de una broma entre ellos. Hunt Stromberg fue uno de los que apoyó a Schenck cuando cayó en desgracia.

Hunt era además un asiduo al Agua Caliente, y –según se infiere de su correspondencia– un ludópata. Solía ir todos los fines de semana que podía al hipódromo y pasaba la noche en el hotel, o hacía apuestas a través de telegramas[279] cuando no tenía tiempo de llegar.[280]

---

[276] "Notables Attend 20th-Fox Preview," *Box Office*, 17 de diciembre, 1938, 33.

[277] Carta de Hunt Stromberg a Joseph Schenck, United Artists Studio, 7 de noviembre de 1932, Box 7, File 94 "Schenck, Joseph M. 1932-1940", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[278] Carta de Hunt Stromberg a Joseph Schenck, 22 de agosto de 1930, Box 14, File 194 "Gambling", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Carta de Hunt Stromberg a Joseph Schenck, United Artists Studio, 7 de noviembre de 1932, Box 7, File 94 "Schenck, Joseph M. 1932-1940", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[279] Telegrama de Stromberg a Bill Koch, Hotel Agua Caliente, Tijuana, Mexico, donde Stromberg indica a Koch la apuesta que desea hacer a varios caballos, 31 de marzo de 1933, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[280] Ver cartas variadas en relación a reservaciones en el hotel, el hipódromo o el Jockey Club, pagos y estados de cuentas de Hunt Stromberg en Agua Caliente:
Carta de Hunt a Ernest Crofton, Hotel Agua Caliente, Tijuana, Mexico, 25 de febrero de 1930; y Carta de Hunt Stromberg a Walter Ratcliffe, 22 de febrero de 1930, Box 14, File 194 "Gambling", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
Carta de Jim Crofton a Hunt Stromberg, 13 de enero de 1932; Carta de Walter Ratcliffe a Hunt Stromberg, 7 de diciembre de 1932; Carta de Hunt Stromberg a Walter Ratcliffe, 7 de enero de 1933; Carta de Hunt Stromberg a W. A. Campbell del Hotel Agua Caliente, 14 de enero de 1933; Telegrama de Hunt Stromberg a

Incluso cuando abrió el club campestre de Agua Caliente, Stromberg envió cuarenta y un telegramas a diferentes personalidades de la industria cinematográfica invitándolas a que vinieran a conocerlo. Joseph Schenck pidió a James Arnold –manager del Agua Caliente Co. Inc. en la oficina de Los Ángeles– que se le reembolsara a Hunt el dinero gastado en enviar dichos telegramas. Arnold aseguró a Hunt que Lou Anger estaba agradecido por su ayuda y que recibiría el adecuado reembolso.[281] La respuesta positiva a las invitaciones de Hunt es verificable por la cantidad de personalidades que estuvieron presentes en el Caliente Handicap el 1 de abril de 1933.[282] Anger facilitaba a Hunt todos los pases que

Walter Ratcliffe, 10 de febrero de 1933; Carta de Hunt Stromberg a Walter Ratcliffe, 15 de febrero de 1933; Carta de Walter Ratcliffe a Hunt Stromberg, 17 de febrero de 1933; Carta de W. A. Campbell a Hunt Stromberg, 6 de mayo de 1933; Carta de W. A. Campbell a Irene Glynn, secretaria de Hunt Stromberg, 6 de junio de 1933; Carta de W. A. Campbell a Hunt Stromberg, 8 de febrero de 1934; Carta de Hunt Stromberg a Walter Ratcliffe, Hotel Agua Caliente, Tijuana, Mexico, 26 de febrero de 1934; Carta de W. A. Campbell a Hunt Stromberg, 23 de abril de 1934; Carta de Hunt Stromberg a W. A. Campbell, 16 de diciembre de 1934; Carta de James Arnold a Hunt Stromberg, 20 de diciembre de 1934; Carta de W. A. Campbell a Hunt Stromberg, 21 de diciembre de 1934; Carta de Hunt Stromberg a James Arnold, 9 de enero de 1935; Carta de Hunt Stromberg a James Arnold, 22 de enero de 1935; Telegrama de Hunt Stromberg a W. A. Campbell, 26 de enero de 1935; Reporte de Jerry Strayer enviado a Baron Long, 5 de febrero de 1935; Carta de James Arnold a Hunt Stromberg con un reporte hecho por Jerry Strayer en relación a la cuenta de la fiesta de fin de año de Hunt Stromberg en Agua Caliente, 25 de febrero de 1935; Telegrama de Hunt Stromberg a W. A. Campbell, 6 de abril de 1935; Telegrama de Hunt Stromberg a James Arnold, 27 de abril de 1935; Carta de W. A. Campbell a Hunt Stromberg, 13 de junio de 1935; Telegrama de Irene, secretaria de Hunt Stromberg, enviado a Agua Caliente para Hunt Stromberg, 15 de junio de 1935; Carta de James Arnold, Manager, Agua Caliente Co. Inc., Los Ángeles Office, a Hunt Stromberg, MGM Studios, 29 de julio de 1935; Carta de Hunt Stromberg a James Arnold, 24 de agosto de 1935; Carta de W. A. Campbell, Manager, Compañía Mexicana del Agua Caliente S.A. a Hunt Stromberg, 7 de septiembre de 1935; Telegrama de Hunt Stromberg a Gene Normaile, Agua Caliente Jockey Club, 7 de mayo de 1937; y Telegrama de Hunt Stromberg a Harry Divine, Agua Caliente Jockey Club, 29 de mayo de 1937, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[281] Carta de la secretaria de Joseph Schenck a Jimmie Arnold, Agua Caliente Co., 29 de marzo de 1933; y Carta de James Arnold a Hunt Stromberg, 31 de marzo de 1933, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[282] Se mencionan personalidades como: Richard Barthelmess, Buster Collier, Nancy Carroll, Cecil DeMille, Herbert Brenon, Walt Disney, Antonio Moreno, Raquel y Nancy Torres, Howard Hughes, Oliver Hardy, Jean Harlow, el Dr. Harry Martin y su esposa, el Dr. Herbert Kalmus y su esposa, Zasu Pitts, Robert Z. Leonard, Gene Markey, Joan Bennett, Eddie Mannix, Doug McLean, Townsend Netcher, Constance Talmadge, Princess Pignatelli, William Powell, Carole Lombard, Hunt Stromberg, Gary Cooper, Claire Windsor, Eddie Sutherland y su esposa, Bert Wheeler, Robert Woolsey, Hale Hamilton y Frank Lloyd. ["Caliente Handicap Draws Film Crowd," *The Hollywood Reporter*, 1 de abril, 1933, 2.]

necesitara para el Jockey Club, para él o sus amigos.[283] Hunt además presentó en varias ocasiones la ceremonia de apertura de la pista al inicio de la temporada de carreras a petición de Schenck.[284] En una carta a Lou Anger, Hunt le aseguraba: "Me encontrarás allí, Lou, con binoculares, cerveza y todo…"[285]

En 1934, Schenck solicitó apoyo a Hunt para que se uniera a la protesta que organizaba junto a la Cámara de Comercio estatal contra un incremento de los impuestos.[286] En 1935, Hunt tenía la misión de recibir y entretener a varios escritores de Nueva York, de modo que escribió a James Arnold, ejecutivo de la corporación Agua Caliente y le pidió que le reservara habitaciones en el *resort* y le eligiera caballos ganadores "para que esos neoyorquinos se llevaran un buen recuerdo de nuestro Caliente."[287] Es posible que Hunt fuera también accionista de la compañía. En sus cartas a los ejecutivos del *resort*, les enviaba recomendaciones para mejorar los servicios en las instalaciones.[288]

En enero de 1935, James Arnold le escribió a Hunt Stromberg desde las oficinas de la corporación Agua Caliente para pedirle un favor vinculado a otro *resort*, el Biltmore. Arnold supo que la AMPAS estaba decidiendo entre el Hotel Ambassador y el Biltmore para la

[283] Carta de Hunt Stromberg a Lou Anger, 14 de diciembre de 1933, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[284] Carta de Hunt Stromberg a Lou Anger, 14 de diciembre de 1933; y Carta de Hunt Stromberg a Walter Ratcliffe, sin fecha, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[285] Carta de Hunt Stromberg a Lou Anger, 14 de diciembre de 1933, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[286] Carta de Hunt Stromberg a Joseph Schenck, 18 de diciembre de 1934, Box 7, File 94 "Schenck, Joseph M. 1932-1940", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[287] Carta de Hunt Stomberg a Mr. James Arnold, Agua Caliente Co. Inc., 10 de julio de 1935; y Carta de W.A. Campbell a Hunt Stomberg, 14 de julio de 1935, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[288] Carta de Hunt a Lou Anger, 12 de marzo de 1934; y Carta de Hunt a James Arnold, 24 de enero de 1935, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

celebración de su baile anual, y que Tay Garnett y David Selznick eran los responsables de elegir. Arnold le dijo a Hunt "que significaría mucho para él si el Biltmore fuera elegido y que su gratitud hacia él si luchaba porque esto fuera posible, sería eterna." Hunt le respondió que había hablado con Selznick para inducirlo a elegir el Biltmore y que, además, podía presentárselo personalmente cuando quisiera. Agregó en su carta que Baron Long, dueño del Biltmore y uno de los dueños de Agua Caliente,[289] "era un príncipe".[290] Este es un ejemplo de cómo el Agua Caliente formaba parte de intereses capitalistas más amplios con vínculos muy cercanos con la industria del cine.

Es importante reconocer que eran intereses netamente lúdicos los que traían a la mayoría de los ejecutivos de Hollywood a este lado de la frontera y los dueños de Agua Caliente vieron la oportunidad de utilizar eso a su favor. Por ejemplo, el propio Hunt Stromberg era una especie de tesorero de un grupo de ejecutivos que solían organizar reuniones y fiestas en sus casas para jugar y apostar dinero entre 1929 y 1930, entre los que estaban Jack Warner, Eddie Mannix, Darryl Zanuck, Irving Thalberg, Samuel Goldwyn, Jack Conway y el mismo Joseph Schenck.[291] Para estas personas amantes del juego, la posibilidad de hacer apuestas amparados por la ley, con todas las comodidades, rodeados de conocidos o amigos, y con todas las garantías, bien valía un viaje a Agua Caliente. Si no existiera el *resort*, ellos jugarían de todos modos; así que lo más inteligente era capitalizar sus ansias. Poner a Joseph Schenck al frente del *resort*, fue una estrategia empresarial muy acertada

[289] "Hitting Hollywood On High," *Hollywood*, núm. 4, abril, 1937, 51.
[290] Memorándum desde las oficinas de Agua Caliente de Jimmie Arnold a Hunt Stromberg, 23 de enero de 1935; y Carta de Hunt a James Arnold, 24 de enero de 1935, Box 8, File 122 "Agua Caliente Company 1935-1937", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[291] Carta de Jack Warner a Hunt Stromberg, 29 de julio de 1929; Carta de Hunt Stromberg a Harold Franklin, 31 de julio de 1929; Carta de Darryl Zanuck a Hunt Stromberg, 6 de marzo de 1930; Telegrama de Hunt Stromberg a Joseph Schenck, 10 de marzo de 1930; Carta de Samuel Goldwyn a Hunt Stromberg, 16 de octubre de 1930; y Carta de Hunt Stromberg a la secretaria de Schenck, 26 de noviembre de 1930, Box 14, File 194 "Gambling", Hunt Stromberg papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

de los inversionistas de la compañía Agua Caliente, que tenía entre sus objetivos legitimar este complejo turístico ante los clientes potenciales de la industria cinematográfica.

En 1941, Schenck fue acusado de dar un soborno de $100,000 a Willie Bioff, líder del Sindicato de Empleados de Escenarios Teatrales. La investigación que abrieron las autoridades sobre esos hechos, condujo a una acusación más importante contra Joseph Schenck y Joseph H. Moskowitz, representante de 20th Century-Fox en el este. Schenck fue acusado de la evasión de $412,000 en pagos de impuestos por ganancias no declaradas durante los años 1935, 1936 y 1937, perjurio, conspiración para desfalcar al gobierno y declaraciones falsas a agentes federales. La evidencia contra Schenck para 1936, probaba que había ganado $15,000 en apuestas que habían sido compensadas por más del doble de su monto en pérdidas en las apuestas de ese año. Los intereses de Schenck en Agua Caliente estuvieron en el centro de la demanda. [292]

Luego de que las acciones del Hotel Agua Caliente disminuyeran considerablemente por la prohibición/regulación del juego en México, Schenck pagó $400,000 por 67.700 acciones que posteriormente vendió a Roland West en una transacción que el gobierno declaró no fue "bona fide". John B. Codd, contralor de 20th Century-Fox Film Corp., declaró que Schenck había dado dinero a Bioff por concepto de préstamo. Además, que a petición de Schenck, él arregló un préstamo de $15,000 para Roland West. West usó ese dinero justamente para comprar más acciones en la compañía hotelera de Schenck en Agua Caliente. El gobierno consideró que Schenck organizó dicha venta –y otra similar en 1935– para reclamar $275,000 en pérdidas de acciones. El abogado defensor aceptó que la venta tenía como propósito evadir impuestos, pero que fue sólo una estrategia financiera legal y

[292]"Schenck-Moskowitz Trial Resumes, Codd on the Stand," *The Film Daily*, 10 de marzo, 1941, 3; "Schenck, Moskowitz to Appeal. Ready to Carry Case to U.S. Supreme Court," *The Film Daily*, 25 de abril, 1941, 1 y 7; "Joseph Schenck. Hollywood Star Walk," *Los Angeles Times,* 23 de octubre, 1961, consultado 17 de mayo, 2017, http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/joseph-schenck/

en regla. Según Enrique Niedhart, gerente del Hotel y del Jockey Club, Schenck no ejerció ningún tipo de control sobre el hotel tras vender sus acciones a West. Uno de los testigos de la fiscalía, William Goetz, vicepresidente de 20th Fox, testificó además sobre la compra de 133.844 acciones del Agua Caliente Jockey Club de Schenck por un valor de $5,000 en un momento en el que dichas acciones no valían nada. Según el testigo, la compra se efectuó como una inversión que podía rendir frutos en un futuro si la situación política en México cambiaba y el hipódromo lograba pasar nuevamente a manos de sus dueños originales. La venta se realizó de forma legal, pero Schenck, consciente de que de momento el valor de las acciones era nulo, devolvió el dinero de la compra a Goetz con la condición de que debía pagarse si las acciones llegaban a valer. La declaración de Goetz buscaba reafirmar el argumento de Harold H. Corbin, abogado defensor de Schenck, de que las acciones vendidas carecían de valor inmediato. Además, la forma en la cual manejó la transacción con sus conocidos, mostraba que las ventas obviamente no implicaban bajeza moral o intención de estafarlos, lo cual le ganó a Schenck la simpatía del jurado. La fiscalía, por su parte, intentó también vincular a Schenck como accionista de un salón nocturno llamado Clover Club, pero no contó con la evidencia necesaria.[293]

Schenck fue declarado culpable por el juez federal Grover M. Moscowitz. El Tribunal Federal de Nueva York lo condenó, por dos cargos de evasión de impuesto, a tres años de prisión y una multa de $20,000. Sin embargo, dado que cooperó en el caso contra Willie Bioff, su sentencia de prisión fue suspendida el 1 de mayo de 1942. Sólo sirvió cuatro meses y cinco días en una correccional federal y salió en libertad condicional. Joseph Schenck, al igual

[293] "Government to Rest This Week in Schenck's Trial," *The Film Daily*, 18 de marzo, 1941, 2; "Schenck Tax Trial Seen Near Finish," *Box Office*, 22 de marzo, 1941, 40A; "Clashes by Counsel Mark Trial of Schenck Charges," *The Film Daily*, 20 de marzo, 1941, 2; "Gibney Cross-Examination in Schenck Case Continues," *The Film Daily*, 27 de marzo, 1941, 2; "Schenck, Moskowitz to Appeal. Ready to Carry Case to U.S. Supreme Court," *The Film Daily*, 25 de abril, 1941, 1 y 7; "Labor Leader, Film Magnate Dealings Told," *San Bernardino Sun*, 8 de marzo, 1941, 2.

que su hermano Nicholas, entre otros, admitieron que Loew's, Twentieth Century-Fox, Paramount y Warner Brothers habían sido extorsionadas por William Bioff y George E. Browne. Los líderes sindicales exigieron que se les hicieran cuantiosos pagos o provocarían huelgas de los empleados de los teatros y dañarían considerablemente a la industria cinematográfica.[294] Mary Pickford, que había sido socia de Schenck en United Artists, escribió a Arthur Wood, presidente de la Junta Estadounidense de Libertad Condicional, para intervenir a favor de Joseph.[295]

Podemos concluir que Agua Caliente estaba vinculado al mundo del cine no sólo como un espacio de recreo, sino como un espacio de oportunidad económica que formaba parte de estrategias de inversión de capital más amplias en la que participaban hombres de negocios que podían ser además cineastas o no.

Conclusiones

Las representaciones sociales de Tijuana y Agua Caliente en la cinematografía estuvieron determinadas por la vocación turística de ambos espacios y la relación con Hollywood que derivó de la misma. Tijuana fue empleada como locación cinematográfica por productores y directores estadounidenses antes y durante la década del veinte, y continuó siendo utilizada ampliamente durante la década del treinta. Tras fundarse, el complejo Agua Caliente se incorporó a los espacios cinematográficos que podían ser utilizados en la localidad. Los contactos frecuentes de personalidades del mundo del cine que venían al pueblo o al Agua Caliente en busca de esparcimiento dieron al pueblo una popularidad

[294] "Schenck, Moskowitz to Appeal. Ready to Carry Case to U.S. Supreme Court," *The Film Daily*, 25 de abril, 1941, 1 y 7; "Schenck Sentenced," *Madera Tribune*, núm. 121, 24 de abril, 1941, 1; "Destruction of Industry Said Feared," *San Bernardino Sun*, 10 de octubre, 1941, 2; "Joseph Schenck. Hollywood Star Walk," *Los Angeles Times*, 23 de octubre, 1961, consultado 17 de mayo, 2017, http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/joseph-schenck/

[295] Carta de Mary Pickford a Eddie Mannix, MGM Studios, 19 de agosto de 1942, Box 133, File 1947 "M—miscellaneous 1934-1976", Mary Pickford papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

significativa. Esas personas, con base en sus experiencias, crearon narrativas sobre el pueblo que llevaron a la gran pantalla y establecieron patrones temáticos de larga duración para los filmes donde Tijuana apareciera.

Tijuana y Agua Caliente fueron representados como espacios diferenciados tanto en la prensa como en el cine. Tijuana, como un americanizado pueblo fronterizo mexicano cuya vida giraba en torno al turístico distrito comercial; y el *resort* Agua Caliente como un espacio recreacional exclusivo con temática referente al Old Mexico. Mientras las representaciones de Tijuana en el cine fueron poco uniformes, las del Agua Caliente estuvieron hechas de acuerdo a un diseño de marca muy específico. En unas y otras influyeron productores estadounidenses con intereses económicos en la región fronteriza, siendo Joseph Schenck la figura más importante. Schenck y sus socios movilizaron sus influencias en la industria del cine para dar publicidad al complejo Agua Caliente y el hipódromo a través de películas como *Stepping Out* (1931), *Caliente Love* (1933) e *In Caliente* (1935).

Capítulo 4: Tijuana como frontera, intercambios y contenciones.

A lo largo de este capítulo veremos cómo los atributos que confiere a Tijuana su condición de frontera son elementos primordiales en las representaciones sociales del pueblo. En el imaginario estadounidense, la línea fronteriza sur tiene una especial connotación que viene de la mano con representaciones negativas de ese espacio. Las razones para esto son varias. Primero, estas representaciones están asociada con representaciones típicas del "salvaje oeste". Aún en 1931, el *Exhibitors Herald* aseveraba que en Tijuana "el Viejo Oeste estaba haciendo su último bastión".[1] Segundo, estas representaciones están vinculadas a las peores representaciones de México nacidas del movimiento revolucionario mexicano. A pesar de que la actividad revolucionaria en Baja California fue limitada.

Los ejecutivos de Agua Caliente, intentaron revertir ese imaginario para potenciar el turismo a través de sus campañas promocionales y su influencia en la industria del cine. En la película *Stepping Out* (1931), cuando Sally propone a su amiga Eve ir de vacaciones al Agua Caliente, esta se sobresalta: "¿Sobre la frontera? ¡Oh! Tom nunca lo consentirá (...) ¿No es peligroso?" A lo que Sally responde con espontaneidad y sin un ápice de preocupación: "¡Oh! Caliente es tan seguro como cualquier otro lugar. Todos van allí." E insiste en que irán con el chofer y que este las protegerá. A las palabras tranquilizadoras de Sally, se suma la experiencia de las mujeres en relación a "los peligros" que acechan en el Agua Caliente; que parecen condensarse sólo en uno muy poco morboso, el de perder su dinero en el juego o embaucadas por estafadores. Lo cual fortalece el planteamiento de que el espacio es seguro.[2]

[1] *Exhibitors Herald*, 15 de diciembre, 1931, 24.

[2] Que el cine estadounidense insistiera en las garantías de seguridad personal con las que podían contar los estadounidenses en México no era algo nuevo. Los estudios decidieron a través de algunas de sus

Sin embargo, era en Tijuana, y no en Agua Caliente, el primer lugar en el cuál la gente pensaba cuando se hablaba de la frontera californiana. Estar situado a las puertas de EUA significó que el pueblo se configurara como un espacio de contactos frecuentes entre ciudadanos estadounidenses y mexicanos. Contactos que respondieron a la geografía californiana, a la historia compartida de ambas Californias, a la vocación turística del pueblo –en especial con la promulgación de la Ley Seca–, y a las estrategias de inversionistas en un período de expansión capitalista en EUA. También significó la llegada de nacionales de otros países que buscaban llegar a EUA. Así como la proliferación de prácticas sociales criminalizadas como el tráfico de drogas y el tráfico de personas. ¿En qué medida esa realidad social quedó expuesta en las representaciones sociales del pueblo que se proyectaron en la cinematografía estadounidense de la década del treinta e inicios de la década del cuarenta? Es una pregunta a la que trataremos de responder.

Influencias negativas en la sociedad estadounidense

La condición de frontera constituye uno de los principales atributos de Tijuana, por lo cual el debate sobre las implicaciones binacionales de la existencia de una línea fronteriza tiene una presencia vigente en las representaciones que se construyen de Tijuana como pueblo o ciudad.

producciones apoyar las campañas de promoción turística del gobierno mexicano como recurso para garantizar el entendimiento mutuo y la cooperación. Seth Fein, en el artículo "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930", explica el caso de Viva Villa! (1934). La peculiaridad de esta producción radicó en que la campaña pro-turismo se expuso no en el material cinematográfico, sino en los dispositivos publicitarios que acompañaron la proyección del filme. En el libro de prensa diseñado para la producción, se ponían en boca del actor Wallace Beery las siguientes palabras que cita Fein: "Viajar por México hoy es totalmente seguro y bastante cómodo [...]. Los tiempos de los bandidos han pasado y todos los buenos mexicanos esperan que hayan pasado para siempre. El país es pacífico, bien vigilado y el alojamiento en las ciudades es tan bueno como en cualquier ciudad similar de Estados Unidos." [Wallace Beery Comments on Mexico, Viva Villa, Pressbook, p. 14, New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center, New York City, Press Books Collection, Film files; citado en Seth Fein, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930," Secuencia, núm. 34 (enero 1996): 164, consultado 15 de julio, 2018, http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/527/1302]

La idea del impacto negativo que tenía Tijuana en la sociedad estadounidense fue muy explotada en la prensa estadounidense. Desde la década del veinte y durante los primeros años de la década del treinta, creció la convicción de que las ofertas lúdicas legales en el pueblo fronterizo motivaban la comisión de delitos en Estados Unidos. Charles Evans Hughes, secretario de estado de ese país, aseguraba en 1924 que el pueblo de Tijuana constituía una "grave amenaza para la salud y el bienestar de las comunidades estadounidenses".[3]

En 1929, el *San Bernardino Sun* informaba sobre el juicio celebrado a un estadounidense que había asaltado a dos mujeres en Santa Mónica para intentar reponer un dinero que había robado en la tienda donde trabajaba. Dinero que había perdido en las mesas de juego de Tijuana.[4] Algo similar había hecho en 1926 Oscar Davis, un empleado del Grand Riviera Theatre que malversó $9,865 dólares de ese teatro y lo perdió casi todo en apuestas en Tijuana.[5] Las notas informativas que reportaban sucesos como estos, presentaban la legalidad del juego en Tijuana como detonante de acciones delictivas en territorio estadounidense.

Lo mismo pasaba con la oferta de bebidas alcohólicas, que se insistía, animaban la comisión de delitos[6] y la alteración del orden en EUA.[7] El columnista Herbert C. Cans, quien se quejaba de la actitud de los jóvenes que regresaban de Tijuana bajo el efecto del alcohol, comentó en el *Coronado Eagle and Journal*:

[3] Citado en Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 155.
[4] *San Bernardino Sun*, núm. 173, 20 de febrero, 1929, 13.
[5] "Embezzlements Stir Michigan; Three Arested," *Moving Picture World*, 17 de abril, 1926, 1.
[6] *Coronado Eagle and Journal*, núm. 26, 29 de junio 1932, 1.
[7] Jessie Henderson, "'Don't Talk', Advises San Diego County Jail to Americans Back from 'Souse Side' of U.S. Line," *San Bernardino Sun*, núm. 44, 13 de abril, 1930, 4.

> *No soy "seco" por herencia virtuosa, ni en virtud de mi posición, sino por convicción... Hasta ahora, todos los argumentos para el retorno de la bebida han chocado con la prueba práctica de la observación. Tome un pequeño viaje un domingo por la noche alrededor de las 6 y estacione en el suelo de una estación de servicio a lo largo de la carretera de Tijuana, preferiblemente cerca de National City. Luego vigile las acciones y escuche el lenguaje de los que regresan de México y traen su "carga" con ellos de una manera legal. Es tan repugnante y, si gusta, bestial, que algunos de los propietarios de las estaciones de servicio cierran temprano para evitar el desastre que implica.*[8]

Por otro lado, las noticias de desgracias ocurridas a residentes estadounidenses que visitaban el pueblo fronterizo contribuían a dar soporte a los reclamos sobre Tijuana que provenían de los sectores más conservadores de la sociedad estadounidense.

En línea con el sensacionalismo de moda en los medios, vemos que aparecían en la prensa historias que explotaban el aura negativa de Tijuana; tales como el suicidio de la esposa de un oficial de la marina por el frecuente abandono en el que la dejaba su esposo para venir a Tijuana;[9] el suicidio del gerente general de una compañía aérea, quien se envenenó en Tijuana tras ser retenido una noche en la cárcel por embriaguez;[10] la muerte accidental de un hombre que se incendió cuando la llama de una vela alcanzó el alcohol usado sobre su

[8] Herbert C. Cans, "Methodist Mention and Coronado Comment," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 22, 1 de junio de 1932, 5.
[9] "Despondent Navy Wife Commits Suicide Here," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 28, 15 de julio de 1931, 7.
[10] "Body of Lloyd Weeter To Be Returned To Utah," *The Ogden Standard-Examiner*, 3 de febrero, 1931, 2; "Inquest Reveals Man Died by Own Hand, Not from Liquor," *San Bernardino Sun*, núm. 157, 4 de febrero, 1931, 2.

cuerpo mientras recibía un masaje en un salón de Tijuana;[11] o el caso de un banquero cuya muerte después de regresar de un viaje a Tijuana se atribuyó a "alcoholismo agudo".[12]

El 13 de octubre de 1931, el *San Bernardino Sun* publicó una columna del neoyorquino O. O. McIntyre donde la reflexión sobre las influencias negativas de Tijuana –en especial para las mujeres– se sustenta en una dramática descripción de las experiencias –no violentas en este caso– de una esposa decente. En ella McIntyre comparte una carta de una tal "L", la cual afirma haberlo conocido en las carreras de perros del Agua Caliente hacía dos años. La remitente de dicha carta narraba cómo, a partir de ese día en México, iniciaron una serie de "incidentes desafortunados que cambiaron su vida drásticamente para mal en una forma que nadie que la conociese antes hubiese pensado que podría ocurrir." "Es como una pesadilla incluso ahora" agregaba, y todo había comenzado con un viaje de esparcimiento a Agua Caliente que había hecho la mujer con su esposo.[13]

En el *resort*, había conocido a otros estadounidenses y se había marchado con ellos a Tijuana a lo que ella denominó "una especie de slumming party".[14] Allí se emborrachó y perdió contacto con su esposo. Como resultado, cuatro días después, estaba en Chicago viviendo con un hombre que no era su marido y no volvería a ver de nuevo a sus hijos. La historia contenía una crítica muy fuerte al consumo del alcohol y sus efectos en la moral. En este caso, afectaba la vida familiar de esta mujer, y según ella expresa, era la causa de su perdición e infelicidad. Según ella, el alcohol que le fue provisto en Tijuana afectó su capacidad para tomar decisiones y la involucró en un estilo de vida reprochable.

[11] "Burns prove fatal as alcohol ignites," *San Bernardino Sun*, 5 de julio, 1931, 1.
[12] "Alcohol Blamed," *San Bernardino Sun*, núm. 179, 26 de febrero, 1930, 3.
[13] O. O. McIntyre, *San Bernardino Sun*, 14 de octubre, 1931, 20.
[14] Slumming party: visitar barrios marginales en busca de diversión era una opción que había inciado como una especie de moda a finales del siglo XIX en Londres, y se había extendido a New York. En la metrópilis estadounidense, los lugares que se visitaban para ir de fiesta eran los barrios de negros, el barrio chino, barrios gays o donde vivían las clases bajas trabajadoras. ["Slumming in this Town. A fashionable London Mania Reaches New York," *The New York Times*, 14 de septiembre, 1884.]

Esta historia resulta muy reveladora porque presenta, entre los peligros que se pueden experimentar en el pueblo fronterizo, más allá de la ruina consentida de los ludópatas en las máquinas de juegos, o de los asaltos, secuestros, violaciones u otros hechos violentos que podría sufrir una persona en contra de su voluntad, lo que podríamos denominar "el efecto Tijuana": la disposición circunstancial de personas sin antecedentes de mala conducta a tener comportamientos inapropiados e inesperados, inducidos por la relajación de la brújula moral que inspiran el ambiente y las ofertas lúdicas del pueblo fronterizo.

Tijuana y Agua Caliente eran mencionados muchas veces como causa de divorcios y, por lo tanto, de ruptura familiar; ya fuera porque uno de los cónyuges perdía los ahorros de toda la vida en las mesas de juego, "parrandeaba con gente baja en Tijuana"[15], o se iba a "frecuentes incursiones de playboy"[16] en Agua Caliente.[17]

Otro argumento empleado para señalar las influencias negativas de Tijuana en EUA era el del "drenaje económico". Según la opinión que se formula en varios medios de prensa, el dinero que los estadounidenses gastaban en Tijuana representaba una dañina pérdida para la economía californiana. El *Healdsburg Tribune* expresa en un editorial en diciembre de 1931:

> *… [Agua Caliente] al otro lado de la frontera mexicana no sirve en la práctica a ningún buen propósito. Su principal razón de ser se basa en la manipulación de los frívolos instintos de los jugadores; lo cual resulta en más miseria que bien. La cantidad de la carga financiera desperdiciada*

[15] "Agreement in divorce fight seen as near," *San Bernardino Sun*, 10 de abril, 1931, 10.
[16] *San Bernardino Sun*, 2 de marzo, 1932.
[17] "Wife Asks Divorce After Her Family Savings Go at Tijuana," *San Bernardino Sun*, núm. 90, 29 de noviembre, 1930, 7; *San Bernardino Sun*, 19 de marzo, 1931; "Charges Wife Went on Party to Tijuana," *San Bernardino Sun*, 15 de septiembre, 1931, 13; y *San Bernardino Sun,* núm. 40, 8 de septiembre, 1933.

en el Agua Caliente podría de otra suerte ser empleada para mayor provecho por la sociedad en general. [18]

Estos sentimientos se materializaron en una disputa económica que duró prácticamente toda la década entre los comerciantes y negociantes del sur de California y los del pueblo mexicano. La denominada por la prensa "Border Trade War" en 1937 fue un resultado directo de esto. Ese año, en una reunión del club Toastmasters, el orador principal, Neal Irvine, hablaba sobre la "Situación Fronteriza" en una disertación sobre Tijuana, sus orígenes y el efecto del pueblo en Coronado y el Sur de California.[19]

El cine de los años treinta que analizo en esta tesis, aunque con mucho tacto, se hizo eco de ese tipo de representaciones. En *True to the Navy* (1930), a la farmacia de Solomon en San Diego llega un hombre que dice haber cruzado la frontera para verlo, se llama Brady, y viene a cobrar un dinero que Solomon le debe por haber perdido una apuesta en Tijuana. Brady es estadounidense. Como es evidente, las apuestas que se hacen "*across the border*" trascienden el espacio mexicano, pues el hombre va a cobrarlas en EUA. Esta posibilidad crea una dinámica particular en las relaciones regionales, pues, aunque en California está prohibido el juego en este período, un hombre puede cruzar la frontera y traer su deuda a EUA. Dado que en este caso Solomon pierde dinero podemos considerar que es una representación negativa del impacto de la frontera en la vida de los estadounidenses. Solomon se queja de sus pérdidas y llama a Brady "un pulpo viviente".

En otros filmes como *The Racing Strain* (1932), *Going Hollywood* (1933), *The Marines Are Coming* (1934) y *Go Into Your Dance* (1935), se presentan personajes que ponen en riesgo

[18] "Editorial – Ramblings Of A Spectator," *The Healdsburg Tribune, Enterprise and Scimitar*, núm. 27, 31 de diciembre, 1931, 2.
[19] "Former Massachusetts Solon Speaks to Toastmasters," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 49, 9 de diciembre, 1937.

sus exitosas carreras profesionales en EUA al exponerse a situaciones de vulnerabilidad –asociadas con el alcohol y las apuestas– por visitar Tijuana.

En la filmografía que estudiamos aquí, la práctica del juego en el pueblo fronterizo se condenó de manera explícita. Aunque en las películas donde se representó el casino Agua Caliente, la condena se hizo con un tono más condescendiente; así como las apuestas en el hipódromo no se juzgan de forma tan negativa como aquellas que se hacen en las casas de juego.[20] Algo similar sucedió con el consumo de bebidas alcohólicas. Aunque el consumo en Tijuana, en general, se representa con un matiz negativo en todos los filmes, en Agua Caliente, es siempre moderado y sin connotaciones negativas, e incluso en *In Caliente* (1935) se representó como algo glamoroso.[21] En las representaciones del *resort*, no aparecen borrachos en actos desagradables como en Tijuana. No obstante, todos estos filmes coinciden en algo: hacen énfasis en la relación habitual de Tijuana y Agua Caliente con los juegos de azar, las apuestas y el consumo de alcohol, y la condena total o sutil de dichas prácticas.

En *Stepping Out* (1931), Eve y Sally se marchan con todo el capital de sus esposos a Agua Caliente. Los hombres no lo saben, así que al verlas partir uno de ellos las amenaza diciendo que si se arruinan en Caliente no manden un telegrama pidiendo dinero, pues no recibirán nada. Cuando los esposos Tom y Tubby descubren que ellas han vaciado sus cuentas bancarias deciden ir a buscarlas "antes de que se lo gasten todo". Eve y Sally pierden dinero en apuestas en el hipódromo, pero no le dan mayor importancia. Juegan a

[20] Por ejemplo, en *Sweepstakes* (1931) varios hombres compran un caballo confiando en la destreza de un jockey para que gane un premio. Su acción es más una inversión que una apuesta; a pesar de que otros harán apuestas con base en esa carrera.

[21] En *In Caliente* (1935), el consumo de alcohol se muestra como algo glamoroso con fines recreativos. Este filme fue tan lejos como para presentar el consumo desde un punto de vista divertido. En una escena musical, se ven los bármanes trabajando animados. En esta película la representación negativa en relación al consumo del alcohol se hace cuando se indica que el protagonista tiene problemas de alcoholismo. No obstante, contrasta con la hermosa Rita sosteniendo un coctel en la tarde en la ventana de su bungalow.

la ruleta y gastan dinero en fichas con desenfado. Al perder, Sally dice: “Lo que fácil viene, fácil se va”.[22] Otros personajes, Perkins y su amigo Hal, apuestan hasta el último dólar que tienen y lo pierden.

En *In Caliente* (1935), José Gómez, el tío de Rita, intenta todo el tiempo jugar a las cartas o hacer apuestas con otros huéspedes del *resort* para quitarles dinero. En una escena, José, sentado junto a su sobrina, saluda a un turista al que antes timó con una apuesta. El hombre lo mira con mala cara y le hace un gesto de desagrado. Rita sermonea a su tío: “Ves, eso es lo que obtienes cuando engañas a la gente.” Así, lo cuestiona moralmente.

En *The Champ* (1931), la condena del juego es total. Andy gana una que otra vez solo para luego perderlo todo y empezar de nuevo. Pone en riesgo a su hijo y, sin embargo, teme perderlo. Andy es capaz hasta de apostar el adorado caballo de su hijo Dink. Andy también pierde constantemente oportunidades por estar ebrio. Además, se mete en peleas e incluso por una de ellas termina preso. Cuando fracasa en una entrevista con unos promotores de boxeo por estar intoxicado, Andy le promete a su hijo que dejará de beber y apostar.

En *The Marines Are Coming* (1934), Rosita Hernández le dice a Wild Bill que el juego está amañado, que nunca lo dejarán ganar. Bill tiene grandes deudas de juego por causa de las cuales se involucra en una pelea y pierde la oportunidad de casarse con la mujer que ama. Además, sus deudas representan un riesgo para su carrera profesional como oficial de la marina estadounidense. En *Bordertown* (1935), vemos a un señor quejarse en inglés de

[22] La facilidad con la que los apostadores perdían dinero no dejaba de asombrar a los estadounidenses de la época. Un redactor del periódico *The SaMoJaC* comenta al rememorar un paseo a Agua Caliente: “La atracción siguiente era el Casino, donde los asistentes vieron dólares ir y venir como simples bagatelas desechadas.” [“Los Charritos Y Las Poblanas Go To Tijuana,” *The SaMoJaC*, 4 de febrero, 1930, núm. 8, 1.] El columnista O. O. McIntyre menciona: “Vi a un caballero perder $ 8,000 en un segundo, y se marchó con un zumbido indiferente (...) La persona más sensata que vi entre los rostros tensos alrededor de las mesas verdes fue un chófer de San Francisco que logró convertir un billete de $20 en $1.200. "Es suficiente" -gritó-. "Esto pagará la hipoteca, y si usted piensa que soy lo suficiente imbécil como para volver por más, siéntese a esperarme."” [O. O. McIntyre, “New York Day By Day,” *San Bernardino Sun*, núm. 160, 7 de agosto, 1929.]

haber perdido todo. En *Go Into Your Dance* (1935), Al está a punto de perder su carrera por, entre otras cosas, andar siguiendo las carreras de caballos para hacer apuestas.

En *True to the Navy* (1930), Ruby le pide a McCoy que no beba cerveza y ambos ordenan soda. Solomon le dice que ha hecho lo correcto y ordena también una soda. Pero luego McCoy, triste por el desengaño que sufrió con Ruby, acepta la invitación a tomar un trago de un corredor de apuestas. El objetivo del corredor es emborracharlo para que no llegue al concurso de tiro de la marina y así evitar que gane. El amigo de McCoy trata de impedir que beba recordándole que hace dos años que no toma alcohol. No tiene éxito. El chico busca a Ruby y le cuenta que si McCoy no llega al barco a tiempo le van a dar la baja de la Marina, que será despedido. Ruby le pide a McCoy que deje de tomar y se disculpa por no haber sido honesta con él desde el inicio. McCoy se resiste a entrar en razón y ella le tumba el vaso de alcohol que sostiene de un manotazo. Brady se molesta con la chica y se genera una gran pelea para lograr sacar a McCoy del bar. Es algo negativo que un marine incumpla con su trabajo por emborracharse y Brady sugiere que pasa con frecuencia: “No será el primer marine al que se le hace tarde para regresar a su barco”.

En *Sweepstakes* (1931) se muestra un local donde la mayoría de las personas están borrachas y se tambalean. El protagonista, sin embargo, no consume. En una escena en el bar donde trabaja como dependiente, Bud Doyle observa frente a él por unos segundos un vaso con tequila y lo aparta de su lado. En otra escena, su entrenador Sleepy Jones, para resaltar sus virtudes, le comenta a otro entrenador en el Agua Caliente: “el chico nunca bebe”.

En *The Racing Strain* (1932), el protagonista Kelly es un alcohólico en recuperación que es engañado para que vuelva a consumir en Tijuana, con el objetivo de que no se presente en una carrera en la cual es el favorito.

En *Going Hollywood* (1933), Bill Williams se emborracha cabizbajo en un salón de Tijuana. Lili lo acompaña e insiste en que beba y renuncie al musical que está filmando. Otras personas también beben en el salón. Aquí vemos el alcohol una vez más como destructor de carreras. Esta representación es recurrente. En *Go Into Your Dance* (1935) también aparece. Al está ebrio en Tijuana. Su hermana Molly va a buscarlo y lo reprende. Trata de quitarle la borrachera y le dice que huele como una cervecería. Lo tilda de egoísta y le recuerda que hay muchas personas sin trabajo como para que él desaproveche sus oportunidades. Al no se toma en serio sus reclamos. Molly le explica que no podrá trabajar para ningún productor de Broadway nunca más. La Asociación de Productores lo considera un alcohólico.

En *Bordertown* (1935), Johnny se niega a beber vino durante un brindis en su nombre. Un amigo también de origen mexicano insiste en que no brinde con agua sino con vino. Johnny se niega y su amigo le dice: “No solías ser así”. Johnny responde: “Tampoco solía ser abogado… esa cosa me metió ya en bastantes problemas”. Su amigo comenta: “Pues si no sabes controlar el licor…”. Johnny insiste: “Sí puedo controlarlo, pero dejándolo de lado”. Cuando Johnny trabaja en Tijuana se mantiene abstemio, sin embargo, debe lidiar frecuentemente con borrachos que buscan pleitos.

En *Hold Back the Dawn* (1941), cuando Anita presenta sus amigos a Iscovescu, los llama: “Aquellos borrachos de allá”. Uno de ellos, llamado Joe, cela a Anita y amenaza también con crear problemas. Esa noche, frente a un bar de Tijuana, una señora estadounidense discute con su esposo borracho e intenta subirlo a un auto para regresar a casa. En otra escena del filme, le recomiendan a la joven maestra Emmy que tenga cuidado con los conductores ebrios, que vienen de festejar en Tijuana el 4 de julio, cuando conduzca de vuelta a casa en EUA.

Debemos señalar que el consumo de bebidas alcohólicas en Tijuana se representó en el cine a lo largo de toda la década del treinta, y que primó un discurso crítico hacia esa práctica aún después de la derogación de la Ley Seca. La PCA intervino siempre para que esas representaciones fuesen en su mayoría poco gráficas y se enfocaran más en los efectos del consumo que en el acto de beber. Sin embargo, los juegos de azar y las apuestas no se mostraron más en la cinematografía sobre Tijuana después de 1935, año en que la prohibición de los juegos de azar estipulada por Cárdenas entró en vigencia en el pueblo y el casino Agua Caliente cerró sus puertas.

Como contraparte de las representaciones negativas asociadas con el consumo de bebidas alcohólicas y la pérdida de dinero en juegos de azar o apuestas, fueron comunes representaciones en las que la frontera aparece como un espacio de oportunidades económicas para los estadounidenses. En casi todas las películas, se indica que los propietarios de los bares y cafés en Tijuana son estadounidenses que reciben clientes estadounidenses, aunque no se abre una discusión sobre el tema. En *Bordertown* (1935), encontramos una excepción. Johnny, el protagonista, planea construir un establecimiento elegante, donde cobrará altos precios y atraerá a estadounidenses de nivel –jueces, banqueros, aristócratas–. Agrega: “Va a ser esa clase de pueblo fronterizo. Sabes, nunca tuvieron realmente un lugar así de agradable en esta parte del país.” La invitación para la inauguración del lugar reza: “Usted está respetuosamente invitado debajo de la frontera para asistir a la inauguración de LA RUEDA. El Monte Carlo del Desierto.” En este filme, La Rueda es una clara alegoría al Agua Caliente. La frontera representa para Johnny la posibilidad de contar en EUA con un público potencial de nivel y alto poder adquisitivo que es escaso en México. Sus aspiraciones pronto se ven realizadas. Alegre de que le vaya tan bien en los negocios, Johnny comenta: “Si no nos quedamos sin imbéciles y los imbéciles no se quedan sin dinero, pagaremos completa la hipoteca de la antigua hacienda.” No

obstante, no se debe pasar por alto que en este filme Johnny no se ve estrictamente como un estadounidense.

En general, las representaciones de Tijuana como una mala influencia sobre la sociedad estadounidenses están directamente relacionadas con la percepción de sectores conservadores de Tijuana como un lugar peligroso a causa de la legalidad del juego y la disponibilidad de bebidas alcohólicas –incluso después de derogada la Ley Seca–. Peligroso para los ciudadanos estadounidenses que la visitan y dada su condición de frontera, peligroso para la seguridad pública y la seguridad nacional estadounidense. Sin embargo, el cine se cuidó de señalar que esos peligros no provenían de ciudadanos mexicanos, sino de las actividades en el territorio fronterizo de los propios estadounidenses.

Control fronterizo y márgenes permeables

La opinión dominante de los reformistas anti vicio en Estados Unidos fue que, gracias a la "significación legal de la [porosa] línea divisoria", Tijuana constituía una amenaza al proyecto nacional fundado en los valores familiares tradicionales de origen puritano.[23] Por lo cual intentaron contener todas las aducidas influencias negativas de Tijuana en la sociedad estadounidense a través del control fronterizo. Rachel St. John señala que "...en la década de 1920, tanto estadounidenses como mexicanos, se habían dado cuenta de que el aparato de control fronterizo que los estados habían erigido en la frontera para la defensa nacional y la aplicación de la ley de aduanas también podía usarse para nuevas prerrogativas estatales, incluida la regulación de la moralidad." [24] No por gusto, el tema del horario de cierre de la frontera California-Baja California fue uno de los más debatidos en la prensa regional estadounidense entre 1929 y 1933.

[23] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 150-154.
[24] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 150.

A causa de los hechos ocurridos a la familia Peteet, el horario del cierre de la frontera se había cambiado a las 6 de la tarde a finales de la década del veinte,[25] así que cuando Manuel C. Téllez, embajador de México en EUA, hizo una petición para mantener la frontera abierta 24 horas, provocó la reacción de los sectores más conservadores de esa nación. El congresista Phil Swing, representante de California por el partido republicano, encabezó la oposición más acérrima contra la apertura de la frontera pasada las 6 de la tarde. En respuesta a la petición de Téllez, adujo que las decisiones en torno a la frontera californiana eran un tema ajeno a la competencia de un representante internacional y que sólo incumbían a las autoridades aduanales o migratorias locales.[26] Swing atacó a los capitalistas estadounidenses dueños de negocios en Tijuana de querer "mayor libertad para contaminar, corromper y robar al público", y acusó a las autoridades mexicanas de proteger sus intereses en aras de recolectar jugosos impuestos. Aseguró:

> *Las comunidades norteamericanas a lo largo de la frontera mexicana están unidas al exigir protección de las influencias malignas al otro lado de la línea fronteriza... si esas actividades que son prohibidas por Estados Unidos y California se eliminaran en Tijuana y Mexicali, no habría Tijuana ni Mexicali. Es posible que nuestro gobierno no tenga ninguna obligación de restringir las actividades inmorales en un país extranjero, pero también es cierto que no estamos obligados a alentarlas y facilitarlas manteniendo a los funcionarios gubernamentales uniformados en la frontera las 24 horas del día. (…) Todos los negocios legítimos se pueden hacer entre el amanecer y el atardecer.*[27]

[25] "Border Entries to Tijuana and Mexicali Will Be Open Until Midnight," *San Bernardino Sun*, 10 de julio, 1932, 2.
[26] "Reopening of border asked," *San Bernardino Sun*, núm. 99, 7 de junio, 1929, 1.
[27] "Plan to Scan Requests for ´Open´ Border. Says Present Movement Backed By Resort Owners Seeking To Pollute, Rob Public," *San Bernardino Sun*, núm. 100, 8 de junio, 1929, 1.

Esta disputa revela dos visiones estadounidenses encontradas del espacio fronterizo de Tijuana, mientras para uno representa un espacio de degradación moral y pérdida de capital, para otros representa un espacio de merecido esparcimiento u oportunidad económica. Sin embargo, tanto una visión como la otra concuerdan en algo, la razón de ser de ambos espacios. Tanto la degradación más o menos subjetiva que se alega, como las oportunidades económicas existentes, surgen de la industria del entretenimiento que la legalidad del juego y el consumo de alcohol hacen posible.

En *True to the Navy* (1930) a Ruby le parece buena idea ir: “Cruzando la frontera ... ¡sólo a un viaje de media hora de aquí!”. Insiste feliz en que es un lugar *swell* (estupendo, “suave”) al que ir. El atractivo de la frontera como un lugar cercano y original para visitar en una cita de enamorados es una representación positiva; sin embargo, pronto la mujer se verá envuelta en una serie de acontecimientos negativos vinculados con la legalidad del juego.

El *San Bernardino Sun*, medio que fue vocero de los partidarios del estricto cierre fronterizo, publicó varios artículos donde condenó los esfuerzos por abrir la frontera y denunció a los empresarios estadounidenses que estaban detrás de la petición impulsada por el gobierno mexicano. En un editorial de junio de 1929 planteó:

> *Los establecimientos con bebidas alcohólicas y juegos de azar de Tijuana y Mexicali, propiedad de americanos, tienen suficiente influencia política con el gobierno mexicano para inspirar una petición a través de los canales diplomáticos para la apertura completa de la frontera internacional... Confiamos en que el Departamento de Estado en Washington recordará el llamamiento del presidente Hoover a la obediencia de la ley cuando llegue a una decisión sobre este asunto fronterizo. No es ilegal para los estadounidenses ir a Tijuana y Mexicali a beber y jugar, pero tampoco es ilegal para los estadounidenses en casa*

> *beber licor de luz de luna [destilado ilegalmente] o incluso comprado de los contrabandistas, pero sin duda ambos son contrarios al espíritu de observancia de la ley. Ciertamente, el Departamento de Estado sabe por qué los dueños de complejos mexicanos quieren que la frontera permanezca abierta toda la noche. Tal apelación no está en función del interés del comercio interestatal legítimo sino en el interés de vender más alcohol a los americanos. Los turistas en Tijuana y Mexicali no pierden suficiente dinero hasta que estén más o menos intoxicados...*[28]

En agosto, en un amplio artículo titulado "Passports Would Stop Vice Trips", el *San Bernardino Sun* aseguraba que el periódico *Los Angeles Examiner* se sumaba a aquellos partidarios de mantener la frontera cerrada para todos aquellos que no tuvieran negocios "bona fide" en Tijuana o Mexicali. Según el medio de prensa, entre los negocios "bona fide" no estaban aquellos que promovían actividades que en suelo americano fueran consideradas violaciones de las leyes estatales o federales. El artículo anunciaba también que *The Examiner* estaba comprometido con hacer campaña para exponer las condiciones de vicio en Tijuana y Agua Caliente; y que apoyaba la labor del congresista Phil D. Swing y los senadores Hiram Johnson y Samuel Shortridge contra los empresarios estadounidenses de la región fronteriza. Tanto el *San Bernardino Sun* como *The Examiner* consideraban que la frontera no debería estar abierta a los ciudadanos estadounidenses que se dirigían a México con el único propósito de violar las leyes de su propio país, por ello abogaban por la implementación de un sistema de pasaportes que permitiera controlar el flujo de visitantes y las intenciones que los motivaban a cruzar la frontera. Según su visión, el estadounidense

[28] "Trying to open Mexican Border," *San Bernardino Sun*, núm. 100, 8 de junio, 1929, 28.

promedio no se molestaría con los trámites de un pasaporte sólo por el gusto de tomar algo y lanzar los dados.[29]

Las implicaciones jurídicas de semejante planteamiento son bien complejas, aunque comunes en las prácticas de política exterior estadounidenses. La pretensión de ejercer una soberanía extendida sobre sus ciudadanos en otros países del mundo, incluso una soberanía capaz de imponerse sobre la legislación de otros países, ha motivado históricamente intervenciones del gobierno estadounidense a nivel internacional. Dicho comportamiento se fundamenta en la creencia en la superioridad de sus leyes y en la capacidad militar que da poder disuasivo a sus demandas o permite se impongan por la fuerza. En estos años, la postura asumida en relación a la frontera bajacaliforniana, podría parecer motivada por intereses regionales; sin embargo, fue expresión de tendencias ideo-políticas de alcance nacional que fueron ganando espacio paulatinamente en Washington. El *San Bernardino Sun* continúa su artículo con la siguiente aseveración:

> *Los estadounidenses que van a México esperan que sus derechos sean protegidos por el gobierno de los Estados Unidos. Ciertamente el gobierno tiene el derecho de exigir a cambio que sus ciudadanos obedezcan las leyes de su propio gobierno donde quiera que vayan. Al permitir a los ciudadanos estadounidenses salir de este país sin pasaportes, el gobierno, en el caso de la frontera con México, está haciendo posible que esos ciudadanos hagan a través de la frontera lo que no pueden hacer en su propio país. Una línea fronteriza internacional no es excusa para que los estadounidenses desafíen sus propias leyes y los estándares de decencia de su propio país. (…) Y es oportuno que los*

[29] "Passports Would Stop Vice Trips," *San Bernardino Sun*, núm. 173, 20 de agosto, 1929, 20.

estadounidenses entiendan que los antros operadas en suelo mexicano para el mecenazgo de los americanos son en gran parte propiedad de estadounidenses y no de mexicanos. Los funcionarios locales del gobierno mexicano, sin embargo, participan en las ganancias mal habidas, y por lo tanto el gobierno mexicano no está particularmente preocupado por la moral de la gente de otro país, pero el gobierno de los Estados Unidos sí debe preocuparse.

Restauren un sistema de pasaportes en la frontera mexicana y habrá menos libertinaje de los estadounidenses en México y menos delitos en California para conseguir el dinero para pagar por el vicio en México.[30]

Muchas de las representaciones negativas de Tijuana en estos años estuvieron asociadas con la vigencia de leyes distintas a las estadounidenses. Como frontera o borde, Tijuana se convierte en un espacio visible de ruptura con un cuerpo legal y un sistema político específico, en este caso el estadounidense en lo nacional, y el californiano en el plano regional. Sin embargo, el punto de quiebre –o contención si se prefiere– legal y político que se hace visible en la existencia de una frontera artificial, no garantiza el hermetismo a las influencias sociales de un lado sobre el otro. Las preocupaciones de los conservadores partidarios de la implementación del sistema de pasaportes, encabezados por Swing, se basaron en esa realidad.

Desde ese punto de vista, que ambos países contaran con cuerpos legales diferentes ya se consideraba una dificultad, pero si se agrega una convicción de que el cuerpo legal además era inferior, el tema se torna más complejo. Como la ley y el orden van de la mano, si las leyes de un país se juzgan de manera negativa, de igual manera se juzgarán las

[30] "Passports Would Stop Vice Trips," *San Bernardino Sun*, núm. 173, 20 de agosto, 1929, 20.

fuerzas del orden que velan por su cumplimiento; por ellos fue común encontrar que en la prensa de los años treinta se hablara de las autoridades mexicana de manera despectiva.

Es evidente que el cierre de la frontera también significaba para los conservadores cortar la posibilidad de crecimiento económico de Tijuana. Las intenciones moralistas de la medida se matizaron con los objetivos económicos que subyacían tras ellas. El hecho de que el gobierno mexicano se beneficiara con los impuestos de los inversores estadounidenses, quienes además obtenían sus dividendos del bolsillo de ciudadanos estadounidenses en Tijuana, era motivo de gran descontento. La prensa no menciona nunca la existencia de inversores importantes de origen mexicano; la idea general que se divulgaba era que el pueblo funcionaba y tenía vida gracias a los capitalistas estadounidenses que estaban en contubernio con funcionarios gubernamentales mexicanos. En el contexto de depresión económica que vivía el país, no es extraña semejante reacción. El gasto de dinero estadounidense en territorio mexicano era inadmisible para parte de la sociedad. El *San Bernardino Sun*, como parte de su ofensiva contra Tijuana señalaba que "un complejo por debajo de la frontera de San Diego [propiedad de estadounidenses y casi exclusivamente patrocinados por los estadounidenses] paga una licencia al gobierno mexicano de $30.000 al mes, $1.000 por día por el privilegio de tomar el dinero de los americanos imbéciles."[31]

El reverendo John Wood, de la iglesia metodista de Highland, fue uno de los hombres que apoyó a Swing. El *San Bernardino* lo presenta como miembro e investigador de las condiciones fronterizas de la Liga Anti-Tijuana de San Diego. Wood ofreció conferencias en las cuáles hablaba de "las condiciones" del otro lado de la frontera y exhibía fotos "mostrando las condiciones inmorales existentes." Las fotografías habían sido tomadas por él en "viajes de observación" a Tijuana.[32] El reverendo Wood representó un sector de la

[31] R.C.H, "News and Views," *San Bernardino Sun*, núm. 170, 17 de agosto, 1929.
[32] "Church to ask closed border endorsement. Highland Minister to Urge Support for Swing's Fight Against Gambling Interests," *San Bernardino Sun*, núm. 120, 28 de junio, 1929, 7.

sociedad estadounidense que tuvo y difundió una imagen muy negativa de Tijuana. Según él, Tijuana, Agua Caliente y Mexicali representaban un desafío a la ley y el orden, pues atentaban contra la correcta aplicación de la ley en California y los EUA.[33]

En 1931, el congresista Swing utilizó el tema del cierre de la frontera para su campaña de reelección. Swing aseguraba que los inversionistas de los *resorts* en México destinaban grandes sumas de dinero para intentar influir en Washington, pero que él tenía la misión de contrarrestar sus actividades.[34] De hecho, poco más de una semana después de las declaraciones de Swing, se hacía una comida en honor a Seymour Lowman, subsecretario del Tesoro de EUA, en Agua Caliente.[35] Y un año después, Lowman decretaba una extensión del horario de cierre. [36]

No obstante, el horario de cierre no impidió que los estadounidenses encontraran formas de llegar a Tijuana. Según las leyes vigentes antes de 1932, los peatones estadounidenses que no trajeran bienes sujetos a impuestos podían entrar en cualquier momento a EUA. Bajo ese principio, los turistas que querían ir o regresar de México pasada la hora del cierre de las puertas, se arrastraban en la noche a través de agujeros en la cerca divisoria de alambre de púas, seguros de que los oficiales federales no tenían derecho a detenerlos.[37]

Sin embargo, en febrero de 1932, el fiscal general Mitchell dictaminó que los agentes federales de aduanas tenían autoridad para prohibir la entrada de peatones, automóviles u otros medios de transporte pasado el horario oficial de cierre de la frontera y arrestar a aquellos que violaran la disposición. A partir de ese momento, se ordenó a los guardias

[33] *San Bernardino Sun*, núm. 121, 29 de junio, 1929, 16.
[34] "Swing Will Oppose Later Closing Time," *San Bernardino Sun*, 18 de abril, 1931, 4.
[35] "City Solons Journey Across The Border," *Coronado Journal*, núm. 17, 29 de abril, 1931.
[36] "California News Review," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 31, 3 de agosto, 1932.
[37] "U.S. Moves to close Mexico border holes. Federal Customs Guards Given Power to Halt Individuals When Entry Posts Close," *San Bernardino Sun*, 10 de febrero, 1932, 1; "Border Closing to be strengthened," *San Bernardino Sun*, 16 de febrero, 1932, 20; "All Americans and Others Seeking to Enter After Line Closes to Be Detained," *San Bernardino Sun*, 18 de febrero, 1932, 3.

aduanales fronterizos tapar todos los agujeros en la cerca.[38] Swing consideró esto una victoria, pero es probable que las personas siguieran encontrando puntos desde donde pasar.

Esta práctica se menciona en el filme *Pursuit* (1935). El protagonista Mitch revela: "Bueno, eso es México al otro lado de la cerca. Me arrastré por allí una docena de veces en los viejos tiempos cuando la frontera se cerraba a las 6 debido a la prohibición." En uno de los primeros guiones de *The Champ (1931)*, el pequeño Dink también se arrastraba antes del amanecer bajo la cerca de alambre de púas en la frontera para regresar junto a su padre en Tijuana.[39]

Los esfuerzos por lograr abrir la frontera no se detuvieron. A partir de mayo de 1932, las iniciativas dirigidas a cambiar el horario de cierre de la frontera se enfocaron en presionar por la vía judicial y no solo por la política.[40] Finalmente, en julio del mismo año se logró que la frontera se mantuviera abierta hasta la media noche, aunque la medida sólo estuvo vigente unos meses. En septiembre, el departamento del Tesoro dictaminó que la frontera cerraría en lo adelante a las 9 p.m. [41]

Aún en mayo de 1933 el cierre de la frontera se debatía, cuando a mediados de año, William H. Ellison, colector en la aduana fronteriza, recibió la orden del secretario del Tesoro Woodin de mantener abierta las puertas de San Ysidro y Calexico las 24 horas. Después de años de luchas, los intereses empresariales de Tijuana lograron su cometido.[42] Pero no se trataba

[38] "U.S. Moves to close Mexico border holes. Federal Customs Guards Given Power to Halt Individuals When Entry Posts Close," *San Bernardino Sun*, 10 de febrero, 1932, 1; "Border Closing to be strengthened," *San Bernardino Sun*, 16 de febrero, 1932, 20; "All Americans and Others Seeking to Enter After Line Closes to Be Detained," *San Bernardino Sun*, 18 de febrero, 1932, 3.
[39] Frances Marion, The Champ, MGM, guión, 22 de julio de 1931, página 41, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[40] "Win Point in Border Fight," *Madera Tribune*, núm. 53, 2 de julio, 1932.
[41] *San Bernardino Sun,* núm 39, 14 de septiembre, 1932.
[42] "Woodin Opens Tijuana Gates," *San Bernardino Sun*, 28 de mayo, 1933, 1.

de una victoria de peso, ya a estas alturas, con el fin de la prohibición en EUA, se esperaba que el cruce de estadounidenses a Tijuana disminuyera por sí solo, sin necesidad de mantener en vigor medidas coercitivas.

En realidad, el cruce de personas y productos por la puerta fronteriza de Tijuana nunca fue libre, si bien comparado con la actualidad existe la convicción de que el procedimiento era menos complejo. La competencia entre Tijuana y las localidades fronterizas del sur de California por acaparar los consumidores regionales tuvo mucho que ver con eso.

En 1929, el columnista O. O. McIntyre contaba que "los funcionarios de aduana simplemente miraban con indiferencia hacia los automóviles" que regresaban a EUA desde Tijuana, a pesar de que la mayoría de los pasajeros solían llevar una botella de licor o más. Sin embargo, algunos estadounidenses eran retenidos en la línea hasta que hacían válidos los cheques para el pago de sus deudas de juego.[43] En 1932, un columnista del periódico *The SaMoJaC* comentaba: "Me gustaría ir a Tijuana, pero no me gustan los funcionarios de aduana estacionados en la frontera."[44] En general, las normas aduanales que regulaban el traspaso de productos de un lado a otro tendieron a que paulatinamente el control fronterizo se tornara más estricto en el cruce Tijuana-San Ysidro con el paso de los años, a pesar de que el horario de cierre de la frontera se eliminó.

Para 1941, la preocupación de los funcionarios de aduana por aspectos comerciales quedaba en segundo lugar, detrás de las concernientes a la seguridad. El recrudecimiento de los controles en la frontera debido a la guerra en Europa fue evidente, al punto que despertó inconformidades en algunos ciudadanos estadounidenses. En diciembre, Margaret O. Cannon, esposa de un alcalde de Washington D. C, presentó una demanda de $130,000 por daños contra tres funcionarios de la aduana estadounidense porque la habían

[43] O. O. McIntyre, "New York Day By Day," *San Bernardino Sun*, núm. 160, 7 de agosto, 1929.
[44] "Dear Bill," *The SaMoJaC*, núm. 35, 9 de junio, 1932, 3.

maltratado durante una inspección en la frontera de Tijuana. La mujer, miembro de una conocida familia, dijo que los hombres la golpearon y la encarcelaron injustamente a ella y a sus tres hijos. La demanda no se dirigió contra el gobierno federal estadounidense o el gobierno del Estado de California sino contra los oficiales que, según la consideración de la señora Cannon, habían excedido su autoridad.[45] Sin embargo, es muy posible que el contexto internacional influyera en un aumento en las exigencias hechas a los funcionarios aduanales y motivara su actuación.

A finales de año, el Servicio de Aduanas de EUA emitió una advertencia para los viajeros que desearan pasar la frontera hacia México. Les comunicó que no llevaran con ellos correspondencia si no querían demorar su cruce. Reportó que, por orden del Departamento del Tesoro, en aras de fortalecer el Acta de Comercio con el Enemigo, los viajeros serían revisados al entrar o salir de EUA en San Ysidro para ver si portaban cartas u otras formas similares de comunicación. Las cartas u otros documentos similares serían revisados para determinar si contaban con información de valor militar.[46] Es comprensible que en estos años el reforzamiento de la frontera se hiciera necesario y se representara en filmes como *Hold Back the Dawn* (1941).

La frontera: seguridad nacional, fugitivos y migrantes ilegales

La frontera fue uno de los espacios más representado de Tijuana en los filmes de mi período de estudio, y en general, se resaltó la importancia de su existencia. Los procedimientos de las autoridades migratorias para regular el paso de las personas se presentaron en distintas películas, si bien no se le dio demasiada importancia al control aduanal. En parte porque

[45] "Cannon's wife beaten at U.S. post, she says Mate of Former Private School Operator Sues for $130,000, Claims 'Rough Handling'," *San Bernardino Sun*, 5 de diciembre, 1941, 16.
[46] "Letters Will Halt Tourists," *San Bernardino Sun*, 27 de diciembre, 1941, 17.

iniciada la década de 1930 el control de la inmigración pasó a ser la prioridad de la política estadounidense a lo largo de la frontera sur.[47]

Tijuana, como pueblo fronterizo, se erigió para los estadounidenses en un espacio vital de fuga y contención. Un espacio en el que buscaban refugio los desplazados o marginados de la sociedad estadounidense; y un espacio donde encontraban una barrera elementos indeseables que pretendían infiltrarse en la "gran nación estadounidense". Por estas razones, Tijuana fue representada como un espacio de interés primordial para las agencias de la ley y el orden estadounidenses.

Justamente, al año siguiente de que se decidiera quitar la restricción del horario para el cruce fronterizo en Tijuana, se estrenó el filme *Murder in the Clouds* (1934), donde la frontera es representada como un espacio de riesgo para la seguridad nacional estadounidense. En este filme, la frontera aparece por primera vez en la década como un punto para el tráfico ilegal de materiales sensibles. En la trama, se planteaba que un grupo de delincuentes planeaban robar un arma militar de nuevo tipo y sacarla del país por la frontera tijuanense para venderla a enemigos de EUA.

El concepto que se manejó en esta producción no fue un caso aislado. Respondía, sin duda, a un imaginario específico de los estadounidenses sobre la frontera. En 1931, un escritor llamado Glen Colclasure intentaba vender un guion titulado "Conspirators All"; donde un joven estadounidense que buscaba huir del servicio militar, terminaba implicado con un agente de la inteligencia imperial alemana en Tijuana en un complot para asesinar a un hombre del Servicio Secreto estadounidense infiltrado en el pueblo.[48]

[47] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 173.
[48] Glen Colclasure, "Conspirators All," *Talking Picture Magazine*, agosto, 1931, 21.

Este imaginario, como es lógico, estaba relacionado con preocupaciones muy concretas. En mayo de 1933, *The Hollywood Reporter* hacía eco de un informe sobre la Baja California hecho para el gobierno mexicano por el general Arturo Campillo Seyde publicado por la revista *Time* donde se aseguraba:

> *"La principal industria de la Baja California", dijo el general, "es el espionaje militar extranjero, dividida esa actividad principal en partes iguales entre los agentes japoneses y los estadounidenses. Estos escurridizos detectives están acompañados por un enjambre de espías franceses y británicos que los siguen para descubrir detrás de qué están estos espías japoneses y estadounidenses". Y nosotros no podemos evitar obtener una imagen mental de los cuatro hermanos Marx acechándose unos a otros en Tijuana o en algún otro punto estratégico.*[49]

A pesar del sarcasmo con que trataba el tema *The Hollywood Reporter*, la preocupación de que en la frontera se llevaran a cabo actividades subversivas era real y este espacio era monitoreado por el gobierno estadounidense. A inicios de la década del cuarenta, el Buró Federal de Investigaciones (FBI) había identificado a varios residentes o visitantes de Tijuana asociados con actividades a favor de alemanes o japoneses, u etiquetados como fascistas, nazis, sinarquistas o falangistas.[50]

---

[49] Helen Gwynne, "Yesterday in New York," *The Hollywood Reporter*, 6 de mayo, 1933, 3.

[50] San Diego Field Division, informe con nombres y datos de sospechosos, 4 de abril de 1942, páginas 188-190, Alien Enemy Control Unit files, 1942-1945, Box 3, Federal Bureau of Investigation, National Archives and Records Service, Pedro Loureiro Collection, University of Southern California Digital Library, consultado 1 de agosto, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll12/id/16921/rec/40; Carta de remitente clasificado desde San Diego a Ed R. Hicke, jefe de la Sección de Quejas o Denuncias del Comité de Seguridad e Intercambios en Washington D.C., 14 de agosto de 1940, páginas 41-44, General Japanese Intelligence: Section 1, Box 5, Federal Bureau of Investigation, National Archives and Records Service, Pedro Loureiro Collection, University of Southern California Digital Library, consultado 1 de agosto, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll12/id/22673/rec/87;

No obstante, a partir del análisis de la producción cinematográfica donde se hace referencia a Tijuana en estos años, es justo reconocer que el pueblo es visto más como un centro de operaciones de bandidos comunes –más o menos organizados– que de conspiradores internacionales. Encontramos ejemplos al respecto en *True to the Navy* (1930), *The Racing Strain* (1932), *Bordertown* (1935) y *Forged Passport* (1939). Incluso están presentes en filmes cuyas tramas no pude a ciencia cierta ubicar en Tijuana, como *Air Police* (1931) y *The Sky Raiders* (1931), pero cuyas historias se sitúan en imaginarios pueblos fronterizos como Tijuana.

El caso de *Air Police* (1931) es digno de atención, porque insertó desde fecha temprana en la década, el tema del tráfico de indocumentados hacia EUA y la necesidad de cuidar la frontera para controlarlo. El primer filme donde explícitamente se situó Tijuana como sede de una red de traficantes de personas fue *Forged Passport* (1939). Aunque curiosamente, no fue el primer filme donde se representó el cruce ilegal de la frontera tijuanense.

Statistics of Japanese in Lower California Consular District, 14 de agosto de 1941, página 38-39, Navy Intelligence, Files relating to Japanese wartime espionage, Box 5, Federal Bureau of Investigation, National Archives and Records Service, Pedro Loureiro Collection, University of Southern California Digital Library, consultado 1 de agosto, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll12/id/25134/rec/6;
Carta de J. J. Flynn, Supervisor Agente de Aduanas, del Departamento del Tesoro de Boston, Massachussets, al Comisionado de Aduana, División de Investigaciones y Patrullaje, Departamento del Tesoro, Washington, 11th Naval District, 13 de diciembre 1941, páginas 21-23, Reports on individual suspect Japanese Americans, 1930s, Box 3, Federal Bureau of Investigation, National Archives and Records Service, Pedro Loureiro Collection, University of Southern California Digital Library, consultado 1 de agosto, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll12/id/27945/rec/63;
Falangistas en el distrito consular de Tijuana, Comunicación confidencial del cónsul americano Gerald A. M. al secretario de Estado, Consulado Americano en Tijuana, Baja California, 22 de octubre de 1942, con memorándum adjunto redactado por el vicecónsul americano A. F. Yepis, 21 de octubre de 1942, páginas 1-3, Spanish Falangist activities, 1940s, Box 3, Federal Bureau of Investigation, National Archives and Records Service, Pedro Loureiro Collection, University of Southern California Digital Library, consultado 1 de agosto, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll12/id/28002/rec/141;
Adjunto al despacho no. 10042 del 19 de febrero de 1940 de la Embajada Americana en Ciudad de Mexico, página 18, German Naval Intelligence activities in California, 1930s-1940s, Federal Bureau of Investigation, National Archives and Records Service, Pedro Loureiro Collection, University of Southern California Digital Library, consultado 1 de agosto, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll12/id/26700/rec/8

En *Pursuit* (1935) se representó por primera vez en los treinta, dentro de los filmes que estudio, la cerca que dividía ambos países y el cruce ilegal de la frontera. Estadounidenses intentan pasar ilegalmente a México y son detenidos por un oficial mexicano. La frontera representa en esta película un espacio de imposibilidad, aunque puede ser vulnerado. Una división que se impone sobre el libre tránsito de las personas. Representa además una distinción clara entre dos países cada uno de los cuáles ejerce su soberanía y su ley de manera diferenciada con cierto prejuicio para las personas y sus intereses individuales.

Los personajes que intentan llegar a México buscan vulnerar de cierta manera las leyes vigentes en EUA, lo cual se asocia con la representación de Tijuana como un espacio receptor de fugitivos estadounidenses. Como las causas de estos personajes para huir se presentan como justas, la representación es de signo positivo y aparece como crítica velada a instituciones estadounidenses.

En una secuencia del filme *Pursuit* (1935), Maxine y Mitch observan a cierta distancia el cruce fronterizo. Al ver que hay muchos policías estadounidenses, Mitch decide llevar a cabo su plan para realizar un cruce ilegal por un punto que sólo él conoce. Detiene el auto junto a una barda de unos dos metros de altura hecha con postes de madera y alambre. No tiene mucha seguridad y es fácil atravesar entre los alambres por su separación. A Maxine le sorprende que la cerca sea tan poca cosa. Un oficial mexicano los sorprende y les obliga a volver sobre sus pasos. El oficial les explica en inglés: “¿No sabes que esto es un límite internacional?” Ella finge sorpresa: “¿Qué? Esta es una pequeña cerca. ¿Es esto lo mejor que dos grandes países como México y Estados Unidos pueden hacer?”

El cuestionamiento puesto en boca de Maxine con un toque de humor en 1935 esconde una controversia que con los años no ha hecho más que incrementarse y que en la actualidad ocupa un puesto privilegiado en la agenda política de México y EUA. Aunque en

el contexto en que Maxine expresa la idea es ella la que intenta un cruce ilegal, pronto el cine se preocupará por los ilegales provenientes de Tijuana.

El tema de los migrantes hacia Estados Unidos adquiriría protagonismo en el cine a finales de la década, pero no debemos pensar que antes estuvo ausente, pues filmes como *Air Police* (1931) atestiguan lo contrario. Incluso en uno de los primeros guiones de *In Caliente* (1935), se encontraba entre los personajes principales un ruso llamado Maximillian Kapinoff descrito de la siguiente manera: "Un ruso, en Caliente, a la espera de su número de cuota estadounidense." En ese mismo guion, se decía que personas que esperaban su número de cuota para entrar a EUA eran parte de la heterogénea clientela típica del *resort* fronterizo.[51]

Sin embargo, debo aclarar que no es lo mismo representar Tijuana como un espacio de espera para inmigrantes que buscan el "sueño americano" y siguen los protocolos establecidos, que representar Tijuana como un espacio donde se efectúan cruces ilegales.

La prensa muestra que el control fronterizo para evitar la entrada de ilegales por Tijuana hacia los EUA fue una realidad durante la década del treinta. La idea de que el cruce de personas y bienes por la frontera tijuanense gozaba de cierta libertad no existe en las publicaciones de estos años. Si bien, comparado con la actualidad, puede parecer que las revisiones de las autoridades migratorias no eran tan estrictas, existían protocolos y regulaciones migratorias que frenaban los deseos de muchas personas de pisar tierra estadounidense. La revista *Motion Picture Magazine* en un reportaje de septiembre de 1920 explicaba de manera incidental que incluso para entrar a Tijuana los viajeros solían ser

[51] Caliente, esbozo general de la historia, File 1806B, C-87 "In Caliente Story – Story Outline", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

revisados por oficiales estadounidenses y luego por oficiales mexicanos;[52] el mismo rigor se aplicaba en el sentido inverso.[53]

Rachel St. John plantea que desde finales del siglo XIX y principios del XX, la expansión de la migración a nivel internacional provocó cambios en las leyes migratorias en la frontera estadounidense. Los estados de la Unión americana "recientemente empoderados con la intención de proteger el desarrollo capitalista y la salud pública" lanzaron sus propias iniciativas para frenar la inmigración y con ello regular la entrada de una fuerza laboral compuesta por individuos "que portaban gérmenes, comportamientos e ideas contra los cuales tenían que proteger a sus ciudadanos".[54] A partir de entonces, el Congreso de los Estados Unidos trabajó paulatinamente para restringir la inmigración extranjera proveniente de diferentes partes del mundo, en especial tras el fin de la Primera Guerra Mundial.[55]

Al promulgarse la Ley de Inmigración de 1921, el comisionado general de inmigración de EUA advertía sobre el incremento de cruces ilegales por las fronteras norte y sur perpetrados por migrantes que no clasificaban para la obtención de visas o que pretendían violar el sistema de cuotas. Para detenerlos, se creó a mediados de la década la Patrulla Fronteriza y los funcionarios de migración organizaron redadas frecuentes; como resultado, el número de migrantes detenidos y deportados se duplicó entre 1925 y 1931. Además, en marzo de 1929 el Congreso aprobó leyes que convertían en un delito grave el ingreso ilegal

[52] Hazel Simpson "Our Animated Monthly of News and Views," Naylor *Motion Picture Magazine*, núm. 8, septiembre, 1920, 82 y 84.
[53] En 1933, *The Hollywood Reporter* relata con humor un episodio que ejemplifica el control que llevaban a cabo las autoridades para autorizar la entrada a México: "…cuando la habitual procesión larga de autos se encontraba detenida en la frontera con México, esperando el salto a Caliente, el gendarme local, como es su costumbre, asomó la cabeza en un auto cargado de gente y preguntó: "Todos ¿Americanos?" y de todas las personas que podrían haber respondido, fue [el actor ruso] Gregory Ratoff quien gritó: "¡Por supuesto!"" ["The Low Down," *The Hollywood Reporter*, 12 de abril, 1933, 2.]
[54] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 177.
[55] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 177 y 181

al país de cualquier inmigrante que ya hubiese sido deportado, con lo cual se dio inicio a la práctica de criminalizar a los indocumentados.[56]

Con la llegada de la Gran Depresión, la posición frente a los migrantes se radicalizó aún más y el control fronterizo se reforzó a ambos lados de la frontera. Rachel St. John señala que "tanto estadounidenses como mexicanos tomaron medidas enérgicas… restringiendo la inmigración en un intento por reducir la competencia por los empleos y limitar el número de personas que pudiesen solicitar ayudas del gobierno." [57] En 1934, el gobierno mexicano instauró una fuerza de Defensa Fronteriza que en conjunto con los agentes de inmigración estadounidense vigilaba el cruce de personas en las garitas internacionales y alrededores.[58] Por lo cual vemos que no fue mera casualidad que en *Pursuit* (1935) se representara el trabajo de los oficiales fronterizos mexicanos.

En la comedia musical *Coronado* (1935), se muestra visualmente el control fronterizo para entrar a México en una escena donde oficiales mexicanos inspeccionan un vehículo en el punto de cruce. Uno sube a la altura de la cabina del camión y otro a la plataforma trasera donde vienen muchos hombres que parecen ser trabajadores agrícolas repatriados. La escena antes descrita respondía también a una realidad histórica relacionada con los migrantes mexicanos. En la década del treinta, México impulsó la política de repatriación de sus nacionales radicados en EUA y en los primeros años, un gran número de mexicanos regresaron a su país por la frontera bajacaliforniana.[59] La presencia de los trabajadores que regresan a su país en el camión, hace referencia a esos sucesos.

---

[56] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 185-186 y 190-191.
[57] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 176.
[58] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 192.
[59] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 192; Benny J. Andrés Jr., "Invisible Borders: Repatriation and Colonization of Mexican Migrant

Esta escena parecería contrastar un poco con una del filme *The Marines Are Coming* (1934), en la cual los protagonistas William 'Wild Bill' Traylor y Dorothy Manning tienen una conversación muy curiosa sobre la frontera tijuanense. Cuando ocurre una confusión en relación a un comentario sobre despedirse de EUA que Bill hace al llegar a un club en Tijuana, Dorothy le aclara: "Pero estamos en Tijuana, esto es México". A lo que Bill responde jocoso: "¿Qué es algo tan pequeño como una zona fronteriza? Sólo algo sobre lo que pasar." Ríen, y ella concluye: "No importa cuál sea el territorio." De cierta manera, ambas representaciones no son tan contrarias como uno pensaría. Las fuentes demuestran que existía el control fronterizo de ambos lados, pero todas coinciden en demostrar que el trámite para entrar o salir de México era muy sencillo para los estadounidenses, aunque no tanto para mexicanos o personas provenientes de otras naciones.

En 1929, el periódico *Vestkusten* alertaba a la comunidad sueca residente en EUA que corrían riesgo de deportación si decidían salir del país para visitar Tijuana sin tener sus documentos migratorios en regla.[60] En 1932, "una advertencia a los jóvenes nacidos en México que deseaban ver los paisajes de Tijuana" fue lanzada también por la policía de San Bernardino, recordándoles evitar cruzar si no contaban con la documentación requerida, ya que se habían dado varios casos de mexicanos residentes en California que habían tenido dificultades para regresar.[61]

Ese mismo año, un estudiante estadounidense de Santa Mónica relataba en *The SaMoJaC* las dificultades que había tenido para regresar a su país: "Regresar fue lo más divertido. Me confundieron con un extranjero y me mantuvieron en la frontera durante casi media hora en la que traté de convencer al oficial de aduanas de que yo era un ciudadano del Estados

Workers along theCalifornia Borderlands during the 1930s," *California History* 88, núm. 4 (2011): 5-21 y 63-65, consultado 2 de enero, 2018, http://www.jstor.org/stable/23052283

[60] *Vestkusten,* núm. 39, 26 de septiembre, 1929, 4.

[61] "Mexican Youth Held For Quiz at Border," *San Bernardino Sun*, 7 de octubre, 1932, 12; *San Bernardino Sun*, núm. 71, 10 de mayo, 1929, 20.

Unidos asolado por la depresión."[62] En ese mismo periódico, la columnista Carol Palmer contaba tiempo después, en 1941, que una joven llamada Frances Stevens "se parece tanto a una señorita latina que cada vez que cruza la frontera para ver la vida alegre en Tia Juana se le hace extremadamente difícil convencer a los chicos en la frontera de que ella… proviene de Missouri."[63]

En estos años, hemos visto que había una preocupación en California relacionada con la migración de mexicanos, y en el contexto nacional estadounidense se experimentó además un endurecimiento de las leyes de inmigración, lo cual explica el control fronterizo en la zona. En 1929, la convención de la American Legion incluyó el tema como prioritario en su agenda de discusiones y sus miembros alertaron con desagrado que "la inmigración mexicana era el más grande movimiento racial en la historia y que hasta el momento había provocado la llegada a Estados Unidos… de cerca de un quinto de la población de la república bajo el Río Grande".[64]

El debate sobre la migración fue en este sentido una constante entre ambos países. En el caso de Tijuana, la migración binacional implicaba movimientos de personas en ambas direcciones, dada la cantidad de estadounidenses que laboraban en establecimientos tijuanenses. Por esa razón, cuando el gobierno mexicano tomó medidas para limitar las oportunidades de empleo para ciudadanos extranjeros en México, prohibiendo contratar

[62] "Dear Bill," *The SaMoJaC*, núm. 26, 6 de abril, 1932, 3.
[63] Carol Palmer, "Blue Bloods Of Swingdom," *The SaMoJaC*, núm. 16, 10 de febrero, 1941.
[64] "County to Send Big Delegation to Annual Legionnaires Parley," *San Bernardino Sun*, núm. 148, 26 de julio, 1929, 27.

foráneos para trabajos que pudiesen ser realizados por mexicanos,[65] se hizo una excepción con el pueblo fronterizo[66]:

> *Hay una sonrisa, por supuesto, porque se ha hecho una exención para los bármanes y camareros en Tijuana. El motivo de la exención es que los bármanes y camareros deben hablar varios idiomas. Se declara que la acción del gobierno mexicano se debió al endurecimiento de las regulaciones estadounidenses sobre inmigración en la frontera.*[67]

Tijuana quedó en este caso como zona de excepción, y no fue la última vez que recibió un tratamiento distinto a otros territorios mexicanos, por una razón u otra. El propio inspector en jefe de inmigración de Tijuana, Jose M. Dávila, explicó la regulación a los medios de prensa. A pesar de la excepción, en California, aquellos opuestos a la inmigración mexicana, y que eran conscientes de la existencia de un "flujo no regulado" de trabajadores

[65] "Acuerdo de la Secretaría de Gobernación por el cual se prohíbe la inmigración de extranjeros que vengan al país para dedicarse a trabajos corporales mediante salario o jornal, 20 de abril de 1929," *Periódico Oficial del Distrito Norte de la Baja California*, núm. 13, 10 de mayo, 1929, 1 y 2; y "Aviso del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California relativo a Circular número 37 de la Secretaría de Gobernación fechada el 6 del mes en curso para la Delegación de Migración, 6 de junio de 1929" *Periódico Oficial del Distrito Norte de la Baja California*, 30 de junio, 1929, 14 y 15.

[66] Los estadounidenses se emplearon ampliamente en los locales nocturnos, casinos, salones y clubes de Tijuana, así como en el hipódromo. Esto generó inconformidades en los trabajadores mexicanos que eran discriminados por los empresarios estadounidenses a cargo de las contrataciones. [Denuncia contra la Empresa del Hipódromo de Tijuana S.A. por preferir contratar empleados extranjeros en lugar de mexicanos, 1922, Expediente 806-T-2/5 (Referencia 4.23), Fondo "Obregón-Calles"; Denuncia del Sindicato de Filarmónicos de Tijuana, en contra de la empresa Casino del Agua Caliente, S.A., por no contratar a músicos mexicanos, 1929, Caja 1707, Expediente 12 (Referencia 2.59), Fondo "Departamento del Trabajo"; Solicitud de la Confederación Regional Obrera Mexicana de protección ante la competencia extranjera para sus agremiados en Tijuana, 1930, Caja 1884, Expediente 77 (Referencia 2.68), Fondo "Departamento del Trabajo"; Demanda contra la Compañía del Casino del Agua Caliente, S.A., de Tijuana, por violar la Ley Federal del Trabajo, 1933, Caja 394, Expediente 1 (Referencia 4.6), Fondo "Departamento Autónomo del Trabajo"; Queja de Juan Rodríguez, a nombre de vecinos de Tijuana, contra los extranjeros que laboran en Agua Caliente y el Foreign Club, 1935, Expediente 546.6/17 (Referencia 14.7), Fondo "Lázaro Cárdenas"; y Demanda de la Cámara Local de Trabajo contra la Compañía del Ferrocarril de Tijuana y Tecate, S.A. por no contratar trabajadores mexicanos, 1937, Caja 389, Expediente 1 (Referencia 4.3), Fondo "Departamento Autónomo del Trabajo"; Archivo General de la Nación, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, B.C.]

[67] "Jobs in Mexico For the Mexicans," *San Bernardino Sun*, núm. 110, 18 de junio, 1929, 20.

que escapaban del control migratorio, vieron en la medida una excelente herramienta de presión para exigir algo similar de su gobierno:

> *En los Estados Unidos no existe tal restricción, excepto que, en el trabajo público realizado directamente por las agencias públicas, sólo se puede emplear a ciudadanos para hacer el trabajo. La mano de obra extranjera puede emplearse en trabajos públicos realizados por contrato y en todo trabajo privado. (...) México ha tomado estas medidas drásticas para proteger a sus ciudadanos desempleados y asegurarles toda la ayuda posible para encontrar trabajo. Si México puede tomar medidas tan inteligentes como para proteger los empleos para sus ciudadanos, es cada vez más difícil comprender por qué la nación progresista de los Estados Unidos no puede asegurar que los estadounidenses, en lugar de los extranjeros, tengan los empleos en este país.*[68]

Durante la primera mitad de la década del treinta, la discusión en los medios del sur de California sobre el control fronterizo en Tijuana se enfocó en la necesidad moral y económica de regular el cruce de los turistas estadounidenses hacia México, más que en la necesidad binacional de vigilar a los migrantes. De hecho, no se manifiesta en la prensa que las autoridades regionales expresaran una clara posición en relación al tema de los migrantes. Cuando en febrero de 1930 José María Tapia Freyding, gobernador del Distrito Norte de Baja California, fue invitado a un evento en California, existía en EUA un gran debate sobre la reforma migratoria. Sin embargo, Tapia, que habló sobre los planes agrícolas que tenía su administración y sobre el proyecto de la presa Rodríguez, prefirió no pronunciarse en relación al tema migratorio cuando le preguntaron.[69]

[68] "Jobs in Mexico For the Mexicans," *San Bernardino Sun*, núm. 110, 18 de junio, 1929, 20.
[69] "Tapia Visions Farm Country," *San Bernardino Sun*, núm. 167, 14 de febrero, 1930, 13 y 23.

Fue durante la segunda mitad de la década de los treinta cuando el tema de los migrantes ilegales por Tijuana adquirió más protagonismo en los medios. No obstante, del lado mexicano, la tendencia estuvo dirigida hacia una relajación del control fronterizo sobre turistas o posibles migrantes estadounidenses. En 1934, como parte del proceso de reajuste económico que significó el fin de la ley seca para Tijuana, se decidió eliminar los permisos que debían solicitar los turistas que iban a estar durante más de un día en el pueblo. Líderes cívicos de Tijuana solicitaron a los funcionarios de México el cambio. La oficina de inmigración mexicana en Tijuana indicó que el gobierno central había aprobado la petición y que a partir de ese momento los turistas podían permanecer en Baja California hasta ocho días sin necesidad de contar con un pasaporte u otro permiso.[70]

En 1937, un escrito en la revista *Silver Screen* explicaba: "Desde Hollywood es solo un viaje de tres horas hasta la frontera y no necesitas un pasaporte: sólo un dólar para un permiso de turista." En ese mismo escrito se cuenta que el luchador olímpico y actor Nat Pendleton había tenido problemas para cruzar la línea porque un oficial, al considerar su rostro familiar, "había hojeado salvajemente sus fotos de hombres buscados"[71] hasta recordar que en realidad lo había visto en el filme *The Great Ziegfeld* (1936).[72] Esto es una muestra del cuidado puesto por los funcionarios estadounidenses en el control del movimiento de personas por la frontera en ambas direcciones.

En 1938, el tiempo de estancia sin permisos especiales permitido por México se extendió a 15 días. Los automovilistas estadounidenses que visitaban Baja California, siempre que no pasaran de Ensenada, podían permanecer en el territorio mexicano hasta 15 días sin necesidad de un permiso especial. Si la estancia fuese a prolongarse más de ese tiempo,

[70] "Eight-Day Leeway In Baja California," *San Bernardino Sun*, 13 de septiembre, 1934, 4.
[71] Ben Maddox, "Fun in Mexico," *Silver Screen*, marzo, 1937, 22-23.
[72] *The Great Ziegfeld*, dirigido por Robert Z. Leonard, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1936.

era necesario obtener una tarjeta de turista en el Consulado de México que debía presentarse en las oficinas de aduana al cruzar la frontera.[73]

Casi diez años después y concluida la guerra, el proceso de entrada a México se aceleró aún más. El columnista Frank Scully comentaba en mayo de 1947 en *Variety*: “Lo primero que les gustará a los viajeros sobre el recorrido es que pasan por las aduanas estadounidenses y mexicanas tan rápido que los hará sentir como una carga caliente. Te hacen una pregunta: "¿dónde naciste?". Las personas que dicen "Brooklyn" son examinadas dos veces, pero no molestadas de ninguna otra manera.”[74]

En EUA, se puede ver que la tendencia fue inversa. No es casual que la atención puesta por los medios estadounidenses a la entrada de ilegales a su territorio por la frontera tijuanense aumentara paulatinamente, para tener su momento de clímax a finales de la década del treinta e inicios del cuarenta en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

El tema del cruce ilegal de la frontera por Tijuana fue noticia en 1934 cuando el artista y caricaturista mexicano Matías Santoya, fue acusado junto al ejecutivo cinematográfico estadounidense Clarence Bricker, de entrar de manera ilegal a los EUA a una bailarina mexicana.[75] Luego, en 1936, un hombre salvadoreño fue arrestado por agentes estadounidenses en la oficina de inmigración de Tijuana por intentar cruzar hacia EUA. El hombre había abandonado su país natal cuatro meses atrás para iniciar un recorrido a pie rumbo al norte. El *San Bernardino* señaló sobre su caso: “…un hombre viajero, se encontraba hoy en la cárcel del condado reflexionando sobre el hecho de que una franja de

[73] “No Permit Needed to Visit Mexico,” *Coronado Eagle and Journal*, núm. 51, 22 de diciembre, 1938, 13.
[74] Frank Scully, “Scully's Scrapbook,” *Variety*, 21 de mayo, 1947.
[75] “Jail Seen for Girl Smuggler,” *San Bernardino Sun*, 7 de octubre, 1934, 1.

diez pies de tierra de nadie a lo largo de la frontera con México es más difícil de cruzar que seis mil millas de desierto, junglas y cadenas montañosas."[76]

Ese mismo año, una "investigación realizada por oficiales federales que condujo a través de tortuosos canales criminales entre las dos naciones durante más de un año", concluyó con la captura por agentes de inmigración de Colton, de Luis Ortiz, residente de Azusa acusado de dirigir una red de tráfico de personas. Según se dijo, el grupo actuaba hacía unos años sobre el área de Tijuana e introducía ilegales en los EUA.[77]

El cruce ilegal hacia México era también un delito, pero no vemos en la prensa que existan demasiados casos al respecto. Una de las excepciones se dio cuando el fugitivo estadounidense William E. Boyd se abrió paso forzosamente hacia Tijuana en 1937.[78]

Todo lo antes expuesto demuestra que el estreno de *Forged Passport* (1939) a finales de la década del treinta trajo al público un tema con el que estaban familiarizados y al que cada vez se le daba más importancia. El filme narraba la historia de Dan Frazer (Paul Kelly), un oficial de inmigración estacionado nada más y nada menos que en la garita fronteriza de Tijuana. La historia de Dan parecía recordar en algunos puntos la operación llevada a cabo desde 1935 para el arresto de Luis Ortiz.

Al inicio del filme, se muestra a Dan en la rutina de su trabajo, controlando los vehículos que van de regreso a EUA. Pregunta a un auto que se detiene junto a él la nacionalidad de los pasajeros, un hombre y una mujer. El hombre dice que es americano y la mujer hace un

[76] "Walks 6,000 Miles, Is Stopped at Line," *San Bernardino Sun*, 4 de marzo, 1936, 4.
[77] "U.S. Officers Jail "Brain" Of Alien Ring. Long Investigation Ends With Capture of Azusa Man Said Planner of Smuggling," *San Bernardino Sun*, 25 de septiembre, 1936, 17.
[78] "Bandit Escapes Alcatraz Only To Receive Penalty Far Worse," *Madera Tribune*, núm. 126, 28 de septiembre, 1937, 1; "Kidnaping Suspect Blasted From Shack," *San Bernardino Sun*, 28 de septiembre, 1937, 1 y 2.

saludo militar y silba una canción.[79] Dan les permite continuar y atiende otros autos. En uno de ellos va un amigo suyo. El hombre se llama Jack Rogers (John Hamilton) y es un estadounidense miembro de la Cámara de Comercio de Tijuana. Dan le cuenta que hay rumores de la existencia de un grupo de traficantes de personas. En eso, llega un autobús con la inscripción Colegio de San Juan que transporta a varios mexicanos vestidos con uniformes deportivos. Un señor de traje que está a cargo del grupo le explica a Dan que se dirigen a San Diego para un juego de *fistball*. Cuando Dan inspecciona el autobús, descubre detrás de equipos deportivos a una chica rubia oculta en el maletero. Dan le pregunta con picardía al señor trajeado si ella es la mascota del equipo. El hombre dice que sí y Dan siente que trata de burlarse de él, así que pierde los estribos y lo golpea.

A pesar de haber tenido éxito en frustrar la entrada ilegal de la muchacha, el oficial al mando de Dan lo amonesta por su actitud. Le recuerda que el uso de la fuerza en las inspecciones está absolutamente prohibido y le reclama por haber golpeado a un ciudadano mexicano sin tener pruebas materiales de su complicidad o culpabilidad. Dan alega que estuvo seguro todo el tiempo de que el hombre intentaba engañarlo. El oficial le recuerda a Dan que tuvo problemas antes cuando trabajaba en la frontera de Montreal por su predisposición a las peleas. Asegura que sabe que él fue enviado ahí para evitar el tráfico ilegal de personas, pero que debe recordar que está bajo su mando. Como castigo, le asigna el turno nocturno, de 12 a 8 de la mañana.

En otra escena, en un salón del pueblo, se reúnen varios estadounidenses vestidos de traje y el hombre al que Dan golpeó. Discuten el fracaso de su plan para transportar ilegales a EUA. A partir de ese momento, queda expuesta la responsabilidad de ciudadanos estadounidenses en el negocio del tráfico de indocumentados. Los hombres hablan de la

[79] Curiosamente, en todo el filme no se muestra ni un solo pasaporte. No era necesario para cruzar la línea, bastaba con la confirmación verbal de la identidad al oficial de inmigración. Por esa razón, la elección del título de la película fue criticada en la prensa.

necesidad de deshacerse de Dan –pues ya les ha hecho fracasar con cinco cargamentos– y ponen en marcha un complot para asesinarlo. Por error asesinan a un compañero suyo, Kansas. En este momento, la violencia de las actividades de los tratantes de personas queda expuesta. En lo adelante, Dan, quien es despedido de su puesto a causa de su responsabilidad en la muerte de Kansas, decide desenmascarar al grupo de delincuentes por su cuenta.

El plan de Dan es convertirse él mismo en un tratante de personas, para así poder insertarse en el bajo mundo y descubrir a los verdaderos implicados en la red de tráfico responsable de la muerte de Kansas. Convence a un mexicano bonachón, Nick Mendoza, propietario de un local en Tijuana, de abrir un nuevo negocio juntos. Una gasolinera con una pequeña cafetería. En la pipa de gasolina que supuestamente abastece su nuevo negocio, Dan esconde unos quince ilegales. Una vez que cruza la frontera, deja a las personas en un área deshabitada. En realidad, los hombres que lleva en la pipa son empleados de su asociado, Nick, que fingen cada noche ser ilegales hasta que se corra la voz sobre sus servicios. Nick además le compra a Dan ropa nueva y un auto nuevo para aparentar que está haciendo mucho dinero.

Un hombre a cargo de la organización criminal contacta a Dan cuando sabe de su pequeño negocio y lo presiona para trabajar juntos. Le recuerda a Dan que él sólo cobra por dejarlos del otro lado, pero que esos hombres pueden ser descubiertos en cualquier momento y enviados de vuelta a México. Dan cobra 250 dólares a cada ilegal y transporta quince personas en cada viaje. El hombre le propone “hacer una inversión más segura”, cobrarles 500 a cada uno y llevarlos a una oficina en San Diego donde ilegalmente les harán papeles. Dan ganaría en este caso un cuarenta por ciento menos, pero el hombre amenaza su vida si no acepta. A partir de ese momento, los bandidos se hacen cargo de la pipa de Dan.

Nick está irritado por todo el dinero que Dan le hace gastar, pero Dan le asegura que el gobierno se lo devolverá cuando desenmascaren a la banda de contrabandistas. En una ocasión, Dan sigue el automóvil hasta la oficina en San Diego para descubrir cómo opera. Luego Dan hace un plan para atrapar a la banda la próxima noche. Piensa darle armas a los camareros que fingen ser ilegales para que lo ayuden a someter a los bandidos. Le explica a Nick que la pipa de gasolina será su caballo de Troya. Una vez más Nick financiará la operación, pagándole a los camareros. Nick confiesa que el suele protestar por su dinero, pero que, si es por una buena causa, no le molesta darlo; sin embargo, no tiene tanto. El personaje de Nick funciona como una compensación positiva para el público mexicano, que al inicio del filme ha visto a uno de sus compatriotas implicado en el tráfico.

Nick y Dan piensan en Rogers para pedirle dinero prestado para continuar la operación. Dan visita a Rogers y le confiesa que ha identificado una banda de tráfico de personas que opera en Tijuana. Es aquí la primera vez que mencionan el nombre del pueblo. Dan agrega que él se ha infiltrado en dicha banda y que los ha rastreado hasta un almacén en San Diego. Le explica que Jack Scott, el dueño del Café Americano dirige la operación pero que él es sólo el hombre que da la cara, pues es muy probable que haya alguien detrás de él, el verdadero jefe. Dan le pide a Rogers 15 000 dólares para infiltrar cinco de sus hombres dentro del grupo de quince ilegales que Scott va a transportar en la pipa. Dan le explica a Rogers que aún no puede acudir a la policía hasta que no sepa bien quiénes son los implicados. Rogers acepta hacerle el préstamo y le pide a Dan que lo visite más a menudo.

En realidad, Rogers es el jefe desconocido a cargo de la banda criminal y alerta a Jack de los planes de Dan. Además, ordena poner una bomba en la pipa que elimine a todos los hombres de Dan. Sin embargo, gracias a la astucia de su novia, Dan se entera que Rogers lo ha engañado.

La pipa como siempre pasa la inspección en el puesto fronterizo y sigue su camino hacia San Diego. Dan acude a ver al jefe de policía mexicano Miguel y le cuenta de sus sospechas. Miguel le facilita un arma y acepta seguir su plan para desenmascarar a Rogers. Gracias a una treta de Dan y al apoyo de la policía, Roger es apresado, así como otros miembros de su banda.

En esta película se presentó por primera vez la existencia de crimen organizado en Tijuana vinculado al tráfico de personas. La trama, no estaba alejada de la realidad. En 1940, el fiscal adjunto de EUA en San Diego, Edward H. Law, declaró en una corte federal que cientos de ilegales mexicanos entraban anualmente al país a través de una red de contrabando de personas con sede en Tijuana. Francisco Parma fue señalado como el jefe de la red. Parma había sido acusado 15 veces por un gran jurado federal en conexión con los arrestos de cómplices "incautos" que utilizaba para entrar mexicanos al país. Sin embargo, no había podido ser arrestado ya que se mantenía en México. Edward H. Law extrajo de los ilegales interrogados información sobre la manera de operar de la red de Parma. Juan Gómez fue identificado como su mano derecha o "lugarteniente". Explicó que Gómez se acercaba a "mexicanos desconocidos" y les explicaba que no podrían cruzar a través de los canales legales de inmigración, pero que él podía ayudarlos por otra vía. Según datos recopilados de los entrevistados, se supo que el cobro por los servicios de los contrabandistas variaba. Uno de los mexicanos pagó $60 y prometió dar $40 más cuando llegara a Los Ángeles, mientras otro pagó sólo $15, que era lo único que tenía. Los inmigrantes eran dejados en áreas poco frecuentadas del lado estadounidense de la barda fronteriza por cómplices de Parma.[80]

[80] "Smuggling of mexicans into U.S. Described. Assistant Federal Attorney at San Diego Says Hundreds Enter Each Year," *San Bernardino Sun*, 29 de marzo, 1940, 4.

La inmigración ilegal por Tijuana se daba también al margen de las actividades de los grupos criminales. Antes mencionamos algunos casos de personas que en los treinta usaron su inventiva para pasar del otro lado de la frontera solos o con la ayuda de conocidos. A inicios del cuarenta, se mantuvo esa tendencia. En la prensa se denunció a un japonés que no se supo cómo entró, pero alegó ser residente en Tijuana y acudir a Estados Unidos para realizar trabajos de jardinería,[81] a un hombre de Europa del este que dijo ser Alexei Romanov y engañó a las autoridades tijuanenses para que lo deportaran a EUA,[82] y a un mexicano residente en Tijuana que había intentado llegar a nado a San Diego.[83]

Del mundo real a la pantalla grande: el caso de *Hold Back the Dawn* (1941)

La guerra en Europa había provocado un aumento del control fronterizo de EUA, pero también repercutió en el incremento de la llegada de inmigrantes a Tijuana que buscaban cruzar la frontera. En ese contexto, Tijuana se convirtió en una especie de sala de espera.

Los judíos habían estado arribando a Tijuana y otras ciudades fronterizas de México para establecerse desde finales de la década del veinte;[84] y en 1939, durante su visita a Tijuana, Lázaro Cárdenas comunicó de manera oficial que daría la bienvenida a los refugiados judíos que quisieran venir a México, siempre que se asentaran en tierras no trabajadas por agricultores mexicanos.[85] Sin embargo, aunque la invitación tenía como propósito alentar

[81] "Japanese in Jail Until Deportation," *San Bernardino Sun*, 6 de marzo, 1941, 15.
[82] "Alleged Son of Czar Handcuffed at Border," *San Bernardino Sun*, 16 de marzo, 1941, 8; "Alleged Romanoff in American Custody," *San Bernardino Sun*, 21 de marzo, 1941, 21; "Self-Styled Son of Czar Found Guilty," *San Bernardino Sun*, 23 de mayo, 1941, 20.
[83] "Bay Swimmer Is Held By Immigration," *Coronado Eagle and Journal*, núm. 31, 31 de julio, 1941, 3.
[84] Jewish Telegraphic Agency, "Ukraine Has Jewish Population of 1,500,000," *Jewish Daily Bulletin*, 29 de mayo, 1928, 4, consultado 15 de agosto, 2017, http://www.jta.org/1928/05/29/archive/ukraine-has-jewish-population-of-1500000; y Jewish Telegraphic Agency, "Plead for Books for Jews in Tia Juana, Mexico City," *Jewish Daily Bulletin*, 11 de abril, 1930, 5, consultado 15 de agosto, 2017, http://www.jta.org/1930/04/11/archive/plead-for-books-for-jews-in-tia-juana-mexico-city)
[85] "Mexico To Pay All Investors for Property. Cardenas Welcomes Investments By American Capitalists If They Obey Mexican Law," *San Bernardino Sun*, 10 de julio, 1939, 2.

la colonización permanente, muchos judíos sólo vieron en el territorio un lugar de tránsito en su ruta hacia EUA, donde serían recibidos como refugiados. En especial después de que, en 1941, el Departamento de Estado anunciara que, para mejorar la situación de los refugiados, los números de cuotas para naciones controladas por los nazis se habían distribuido casi en su totalidad entre las oficinas consulares de EUA en ciudades fronterizas de México y Canadá como Tijuana.[86] Lo cual dotó a estas poblaciones de un nuevo rol social.

A los migrantes como los judíos que llegaron a Tijuana provenientes de tierras lejanas, se sumaron los casos de extranjeros residentes en EUA que no habían formalizado sus estatus migratorios a pesar de llevar tiempo viviendo allí y que, tras la promulgación de nuevas leyes migratorias debido a la guerra, se vieron obligados a salir del país por la frontera tijuanense para arreglar su situación legal. En esa situación se vieron incluso varias celebridades del mundo del cine, [87] lo cual contribuyó a que la prensa prestara más atención al tema.

Es en ese marco que se produjo un filme icónico dentro de la filmografía que muestra representaciones sociales de Tijuana: *Hold Back the Dawn* (1941). La condición de frontera de Tijuana situó al pueblo en la trama. Fue en este filme donde se presentó una discusión más seria sobre el significado de ese espacio. Como valor agregado, éste se inspiró en hechos y personajes reales muy concretos. Las condiciones impuestas por la guerra en Europa hicieron más difícil para los productores cinematográficos evadir la responsabilidad social de presentar un cine más crítico, que debatiera las condiciones del mundo en el cual

[86] "U.S. Redistributes Quota Numbers to Aid Refugees," *News by the Jewish Telegraphic Agency*, núm. 49, 5 de febrero, 1941, 1-2, consultado 15 de agosto, 2017, http://www.jta.org/1941/02/05/archive/u-s-redistributes-quota-numbers-to-aid-refugees

[87] Lucie Neville, "Cuties Cram by Citizenship," *San Bernardino Sun*, 8 de septiembre, 1940, 25.

se estaba viviendo. A pesar de los esfuerzos puestos por la industria en separarse de la realidad, ésta los alcanzó.

Cuando Katharine Hartley Frings envío en 1939 a Paramount el primer borrador de su guion, titulado "Memo to a Movie Producer", desde la siguiente dirección: "Casa #6, Colonia Dávila, Tijuana, Baja Califronia, Mexico", captó la atención del estudio. En ese lugar, rumbo a Caliente, Hartley aseguraba que vivían exiliados europeos, en bungalows rentados de bajo nivel.

La autora, era una mujer que estaba casada con un alemán llamado Kurt Frings que esperaba en Tijuana por un número de cuota para residir en EUA. Frings, era sobrino de un miembro del alto clero católico alemán que se había opuesto a la persecución de los judíos. Había sido boxeador y conoció a Hartley cuando trabajaba en Francia como instructor de esquí.[88] En él se basó el personaje protagónico de *Hold Back the Dawn* (1941), George Iscovescu. En la historia original, un personaje inspirado en Hartley aborda a un productor en Hollywood y le explica:

> *Estoy a horcajadas en la frontera, un pie en Hollywood, uno en Tijuana. Trabajo en Hollywood, pero vivo y amo en Tijuana. Mi esposo está aquí. Él es alemán. Él no puede entrar a Estados Unidos todavía.*[89]

Hartley en su texto describió Tijuana como un agujero miserable abandonado a su suerte; y el espacio fronterizo, como una zona de transición entre dos mundos opuestos, de la siguiente manera:

[88] "Kurt Frings," Wikipedia, consultado 10 de enero, 2017, https://de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Frings
[89] Katharine Hartley Frings, Guión "Memo to a Movie Producer", 5 de agosto de 1939, página 4, Box 443, File H-632 "Hold Back the Dawn-script 1939. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

"A la izquierda, mirando hacia el sur, un edificio agradable que enarbola la bandera estadounidense y la bandera del Servicio de Inmigración de los Estados Unidos. A la derecha, un edificio desagradable, la sede de inmigración de la frontera con México, y sin bandera en absoluto. Probablemente se deterioró hace algún tiempo y se han olvidado de obtener otra. "Mañana", por supuesto.

"Pasas por un espacio abierto a la derecha donde un letrero y un mexicano desarreglado, miserablemente uniformado y desgarbado te indica "Parar", Alto. Él hace un intento perezoso de mirar dentro de tu auto, y luego dice "Pase". Él no está realmente preocupado contigo porque eres americana y puedes ir y venir a tu antojo. Tampoco una está preocupada por cruzar la frontera. Con tu rostro estadounidense y tu nacimiento estadounidense, sabes que puedes dar la vuelta en cualquier momento que desees y pasar por la puerta de la izquierda, pasar al inspector de inmigración estadounidense, pasar al hombre de aduanas y dirigir alegremente tu auto a casa.[90]

Katharine Hartley –quien se hacía llamar Ketti Frings,[91] en honor a su esposo– planteaba en su primer guion, que las personas se componían de alma, cuerpo y papeles, y que mostraría la vida de personas con bellas almas y cuerpos, pero sin papeles. Personas con "hambre de libertad", "hambre de América", "hambre de papeles" que esperaban en Tijuana.

[90] Katharine Hartley Frings, Guión "Memo to a Movie Producer", 5 de agosto de 1939, páginas 1-4, Box 443, File H-632 "Hold Back the Dawn-script 1939. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[91] Joan Cook, "Obituaries. Ketti Frings, Stage and Film Writer," *The New York Times*, 13 de febrero, 1981, consultado 10 de enero, 2017, http://www.nytimes.com/1981/02/13/obituaries/ketti-frings-stage-and-film-writer.html

Según su visión, se volvían locos de tanto esperar. La espera les hacía sentir como en una cárcel.

Los migrantes que describía Frings con sobrado dramatismo, vivían en condiciones de pobreza tormentosas experiencias. Una mujer, moría al borde del río Tijuana dando a luz mientras intentaba llegar a un hospital en EUA. Otra, cuando finalmente obtenía sus papeles para entrar a EUA, perdía el permiso porque con una carta anónima informaban a los oficiales de inmigración que padecía sífilis. El autor de la carta era justamente el estadounidense que la había contagiado.

Hartley-Frings incluía también en su historia a una familia austriaca que solía vivir en Hollywood. La visa del padre, que era actor, había caducado, y se habían visto obligados a salir rumbo a Tijuana para arreglar sus papeles y volver a entrar. Todos eran seres tristes y cansados.[92] Su alter ego en ese guion decía:

> *Sr. Productor, esta no es una historia remota de exiliados vagando por Europa y Asia. Esta tampoco es una historia de inmigrantes iletrados y analfabetos. Esta es la historia del inmigrante de cuello blanco. Esto no es algo sobre lo que puedas leer en los periódicos, como la persecución y la matanza en el extranjero –esto no es fantástico como eso, algo que al leer al respecto sentimos que debe ser irreal. Esto es algo muy cercano y muy real, algo justo en las puertas de Estados Unidos, en nuestro expuesto suroeste. Oh, le digo que, si la frontera fuera una gran ventana de vidrio, estaría llena de manchas, manchas de nariz, allí donde ansiosas narices han presionado contra ella. ¡Al otro lado, en la parte*

[92] Katharine Hartley Frings, Guión "Memo to a Movie Producer", 5 de agosto de 1939, página 32, Box 443, File H-632 "Hold Back the Dawn-script 1939. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

estadounidense, qué golosinas encantadoras les atraen! Qué dulce olor. Qué bellos paisajes. Estas personas en el lado de Tijuana tienen hambre de ellos.[93]

Según la columnista Louella O. Parson, Hartley contaba "la verdadera experiencia de su esposo en un campo de refugiados en México donde los extranjeros son detenidos esperando que llegue un número de cuota a los Estados Unidos".[94] La referencia a un "campo de refugiados" de Louella parece ser más un problema de incomprensión de su parte que una realidad, pues la misma Hartley-Frings indica que vivían en bungalows rentados. En relación al resto de la historia, Joseph I. Breen, en una carta a otro funcionario de la MPPDA, informa que habló con personal de Paramount y que la historia que citaba Louella era "sustancialmente correcta".[95] Sin embargo, fuese esto cierto o no, el guion original fue reescrito y considerablemente modificado por Charles Brackett y Billy Wilder.

En un artículo del *New York Times*, se dijo que la trama de *Hold Back the Dawn* (1941) lo situaba fuera de los "materiales familiares" en el cine de los últimos años. El columnista Howard Barnes opinó:

La mayor parte de la acción ocurre en una ciudad fronteriza mexicana, donde los refugiados de los países europeos, dominados por los nazis,

[93] Katharine Hartley Frings, Guión "Memo to a Movie Producer", 5 de agosto de 1939, página 32, Box 443, File H-632 "Hold Back the Dawn-script 1939. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[94] Fragmento de texto publicado en la columna de Louella O. Parson en el Washington Post del 7 de octubre de 1940, citado en Carta de H. J. Anslinger, Commissioner of Narcotics, para Mr. Kenneth Clark, Motion Pictures Distributor and Producer, 11 de octubre de 1940, File "Hold Back the Dawn 1940-1946. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[95] Carta de Joseph I. Breen para Francis S. Harmon, MPPDA, New York City, 21 de octubre de 1940, File "Hold Back the Dawn 1940-1946. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

> *esperan con esperanza y desesperación la oportunidad de ingresar al país de la libertad y la oportunidad... En rápidos flashes "Hold Back the Dawn" es un comentario absorbente sobre el problema actual de los refugiados.*
>
> *Obviamente, esta correlación con los eventos contemporáneos es subsidiaria del negocio principal de mezclar el romance con el melodrama, pero agrega importancia a lo que podría haber sido un cuento muy común.*[96]

El tema de los refugiados al parecer alcanzó cierta difusión en Hollywood. Al punto que en 1940 el director de cine Clarence Brown visitó unas colonias de refugiados establecidas cerca de Tijuana y Ensenada para reunir "información de primera mano sobre la psicología y el trasfondo de estos desafortunados", que pensaba le sería útil para enfocar su labor de dirección en su próximo filme para Metro-Goldwyn-Mayer,[97] *Come Live With Me* (1941).[98] El filme era sobre una inmigrante vienesa que vivía en Nueva York, pero corría el riesgo de ser deportada porque sus papeles habían expirado. El filme presentaba, como *Hold Back the Dawn* (1941), un triángulo amoroso y migrantes en situación de vulnerabilidad, pero era muy diferente en todo lo demás, en especial en el escenario en el cual transcurría la historia.

En *Hold Back the Dawn* (1941), se inserta en la historia el interés de los estudios en Hollywood por la problemática migratoria. En el filme, la frontera tiene un rol especialmente significativo. Se representa gráfica y verbalmente. El protagonista George Iscovescu y otro

---

[96] Howard Barnes, "On the Screen: Hold Back the Dawn, Paramount," *Nuevo YorK Herald Tribune*, 2 de octubre de 1941, Box 2, File 24 "Hold Back the Dawn - clippings and reviews, Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Charles Brackett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[97] "Program Notes from the Studios," *Showmen's Trade Review*, 27 de julio, 1940, 22.

[98] *Come Live With Me*, dirigido por Clarence Brown, Metro-Goldwyn-Mayer. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1941.

grupo de emigrantes europeos ven en ella la dificultad de alcanzar su objetivo de ir a vivir a EUA. La verja por donde se realiza el cruce adquiere una dimensión mística a los ojos de estos migrantes. Estar en la frontera, tan cerca de lograr el sueño de cruzarla, es una experiencia particularmente difícil para estas personas, pero permite a algunos comenzar su esfuerzo por integrarse a una sociedad de la que aspiran formar parte.

En el filme, la voz en off de Georges Iscovescu describe el lugar mientras se muestran escenas de la zona. En la primera, se ve un hombre de espaldas con un gran sombrero mexicano que mira hacia el fondo de la pantalla una reja con un letrero en lo alto que dice "United States". En ese momento cruzan la verja en dirección al lado mexicano dos mujeres a pie vestidas a la moda occidental y un par de autos. Un guardia se acerca a los vehículos, habla con los conductores brevemente, y les indica que pasen de forma rutinaria. No hay mayor presencia de oficiales en el área. Georges Iscovescu explica:

> *Hay una valla de alambre. Puedes ver directamente hacia los Estados Unidos. Si eres estadounidense o si tienes una visa, simplemente entras. Sí, una valla de alambre. No dejes que te digan que solo mide doce pies de altura, ¡tiene mil millas de altura!*

En el filme se muestra con toda intencionalidad la facilidad con la que los estadounidenses entran a México y regresan a su país, y los sacrificios que deben hacer, por el contrario, quienes pretenden migrar a EUA. El Inspector de inmigración Hammock cruza frecuentemente de un lado a otro con toda libertad. En una ocasión dice que estará en el pueblo sólo unos días, pues vino a verificar que "la vieja compuerta siguiera ahí".

En las fiestas por el 4 de julio, muchos estadounidenses vienen a celebrar en México. Entre los que llegan está una maestra de primaria, Emmy Brown (Olivia de Havilland), que llega en un auto escolar con varios niños. Uno de ellos, disfrazado de cowboy, lanza un petardo

a Iscovescu a los pies para asustarlo. La profesora que conduce el auto lo amonesta. Llama a Iscovescu para que el niño le pida perdón. El niño irreverente le lanza otro petardo cuando Iscovescu se acerca a la ventanilla del auto. La profesora le explica que los americanos esperan todo el año para celebrar ese día, intentando justificar la excitación del niño. Iscovescu le dice molesto: "Creo que sería mejor si hubieran dejado su espíritu excitado en Estados Unidos y a los pies de los estadounidenses." Emmy le responde que no hay necesidad de crear un conflicto internacional por eso. A lo que Iscovescu replica: "Pues ves que hay una valla por allí. Ustedes, los americanos, han hecho de ella un punto muy definitivo."

En el guion original en el que se basó el filme, Katti Fringer comenta que los americanos no tienen que preocuparse por su situación migratoria –"sus papeles"– cuando viajan, porque los agentes de viajes les gestionan los documentos necesarios y porque "todos los quieren". De modo que van a dónde desean. Sin embargo, aclara que en su filme va a hablar de personas que nadie quiere. Explica que no todos judíos, y que ojalá lo fueran, para que pudieran entrar antes al país. Se queja que hasta las huellas digitales les toman para poder llegar a EUA. Personas que ansían que termine "su exilio" y que son pobres, pues ahorran cada centavo.[99]

La frontera en este filme se convierte en una obsesión para los migrantes, que ven en ella un futuro posible y a la vez un futuro negado con cada minuto que están del lado mexicano de la valla. Billy Wilder, uno de los guionistas del filme, narró en una entrevista una polémica escena que escribieron para la película en la cual se ponía de manifiesto la frustración que representaba para Iscovescu el no poder cruzar la frontera. En esa escena, Iscovescu divisaba una cucaracha que subía por la pared de su habitación rumbo a un espejo. Dado

[99] Katharine Hartley Frings, Guión "Memo to a Movie Producer", 5 de agosto de 1939, página 32, Box 443, File H-632 "Hold Back the Dawn-script 1939. Mitchell Leisen; 1941 (Paramount Pictures, 1941)", Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

el estado de desesperación en el que se encontraba, se acercaba al animal y con un palito le bloqueaba el camino. Iscovescu le preguntaba entonces a la cucaracha si tenía visa para llegar a su destino y no la dejaba pasar. Esta escena resumía la situación por la que pasaban estos migrantes y cómo se sentían. Sin embargo, Charles Boyer, el actor que interpretaba a Iscovescu, la consideró "estúpida" y se negó a representarla, lo cual causó un gran disgusto a Wilder.[100] El hecho de que el propio Wilder fuera un inmigrante judío ucraniano, nacido en lo que era el Imperio Austrohúngaro, que llegó a EUA huyendo de Hitler, refuerza la carga simbólica de esta escena.

En el filme, las ansias de cruzar al otro lado llevan a algunos personajes a recurrir a infracciones tales como los matrimonios por interés, y el cruce ilegal de la frontera. En la película, Anita, una caza fortunas de padre polaco y madre australiana, le cuenta a su viejo amante George Iscovescu que ella no esperó mucho tiempo en México como exigía el sistema de cuotas imperante, porque se casó con un americano. Enseña a Iscovescu su anillo de bodas y le explica que si se casa con un ciudadano americano sus papeles tendrán preferencia y estarán listos en cuatro semanas, y que además a los tres años podrá solicitar la ciudadanía aún si se divorcia. Ella le cuenta del esposo que eligió: "O'Shaughnessy era un jockey de Caliente. Medía uno sesenta de estatura. Una vez que crucé la frontera, fui a ver un juez. Le dije: ¡Una mujer quiere un hombre, no una tapa de radiador! Divorcio otorgado, cincuenta dólares." Iscovescu decide seducir a una mujer americana para realizar la misma maniobra. Piensa:

> *Tú sólo te casas con una estadounidense. Es tan fácil como eso. De cinco a ocho años para idiotas, tal vez. Consigue un anillo de bodas y podrás columpiarte sobre la cerca. Sólo ponte una buena ropa, aféitate, continúa,*

[100] Billy Wilder, *Portrait d'un homme 'à 60% parfait': Billy Wilder,* dirigido por Annie Tresgot y Michel Ciment. Francia/Finlandia: Action Films, 1982.

adelante, ¿cómo lo llaman? ¿La búsqueda de la felicidad? Este es el día; el pueblo está lleno de americanos.

Iscovescu logra seducir a la joven maestra de primaria Emmy Brown y apenas al otro día de conocerla se casa con ella. Poco tiempo después, el inspector de inmigración Hammock ve a Anita e Iscovescu besándose en un bar. Se les acerca y comenta: “Sabes, es una sorpresa verte por este lado de la cerca, señorita O'Shaughnessy. Una chica que no podía esperar para abrazar cada raya y besar cada estrella. Cada una de las 48.” Hammock dice a Iscovescu que Anita y él son viejos amigos, pues “tuvo el honor” de estar ahí cuando ella pudo cruzar. Interroga a Anita sobre su esposo O'Shaughnessy y ella confiesa no saber ya nada de él. Le explica que se divorciaron un año atrás. Hammock le dice mordazmente que le sorprende que tan gran amor terminase. Anita insiste que en aquel entonces lo amaba en verdad. Hammock replica:

Claro, claro. Sólo que una vez que cruzaste la frontera, descubriste que no te gustaba el corte de su nariz... No estoy diciendo nada, señorita O'Shaughnessy. Usted lo hizo a lo grande. ¡Dentro es dentro! Sólo que últimamente ha habido una terrible epidemia de casamientos de arriba a abajo de la frontera. Finalmente tenemos nuestros ojos bien abiertos. Ya no bromeamos más. El Departamento tiene una nueva canción temática "¿Es amor o es inmigración?".

En este filme, el primer cruce ilegal lo lleva a cabo la austriaca embarazada Berta Kurz, con el objetivo de lograr que su hijo nazca en EUA;[101] y el segundo, el rumano Georges

[101] En una de las escenas del filme, Berta Kurz camina junto a puestos de venta de artesanías y mira al final de la acera una pequeña reja abierta que permite el cruce a pie hacia EUA Los puestos de artesanía llegan casi justo hasta la reja, que tiene una altura de dos metros y unos centímetros de alambre de púa más arriba. Del otro lado un cartel dice “United States – Customs – Immigration” y una bandera estadounidense ondea de un mástil sobre un edificio de mampostería. Hammock cruza la reja con toda naturalidad en dirección a Berta, que mira ilusionada. No hay guardias del lado mexicano, pero del lado estadounidense sí.

Iscovescu para poder llegar a un hospital en Los Ángeles y ver a su esposa Emmy, que ha sufrido un accidente por el cual él se siente responsable. A pesar de estar casado con una estadounidense, sus papeles con la visa aún no llegaban cuando ocurre la tragedia. Por ello, Iscovescu cruza la frontera ilegalmente en un auto. Hammock lo persigue con audacia y lo apresa. Cuando le preguntan si lo llevará a prisión, responde: "¿Y tener comidas del gobierno por un par de meses? Lo devolveré de vuelta de donde vino, para siempre." Iscovescu es deportado a Tijuana. Este sea probablemente el primer filme donde se representa de forma explícita el caso de un deportado a Tijuana y la política del departamento de inmigración hacia ellos.

En *Hold Back the Dawn* (1941) Tijuana es menos que un premio de consuelo, es un lugar de espera necesario para llegar a EUA, en el que los migrantes viven una especie de purgatorio. A los migrantes europeos se les presenta EUA como la tierra prometida. Su estancia en Tijuana y las vicisitudes que deben enfrentar para alcanzar esa promesa tienen una connotación religiosa. Se presenta como un período necesario de redención. A lo largo del filme, Iscovescu, que se presenta al inicio como un personaje deleznable, sufre un proceso de transformación que lo hace digno de entrar –finalmente de manera legal– a tierra estadounidense. El inspector de inmigración Hammock encarna una especie de San Pedro que abre o cierra las puertas del cielo. Sin embargo, el mensaje principal del filme es que existe la posibilidad real de que se abran esas puertas para ellos, si hacen los movimientos correctos y están dispuestos a integrarse al sistema de valores estadounidense. Así se muestra en el siguiente diálogo de los protagonistas:

> *Emmy: Mamá es una tonta. Cree que debíamos cambiar el apellido por Ingasoll o Ives ¿Por qué? Por el bien de los niños dice. "Nadie iría a una*

Una señalización junto a la verja reza "Alto Aduana -Stop Customs". Berta Kurtz engaña a un policía que cuida el cruce peatonal para llegar a la oficina del inspector Hammock en el lado estadounidense de la frontera y logra dar a luz a su bebé. Lo cual constituye un triunfo para ella.

tienda llamada Iscovescu. Ni a un notario llamado así." Le dije que era una tontería, habrá un doctor Iscovescu, un abogado, un juez y un gobernador Iscovescu. ¡Esto es América! Para los Rockefeller y los Jones, para los MacDonald y los Frankfurter, para los Jefferson y los Slavinsky. ¿Lo ves? Es como... como un lago, fresco y cristalino, que no se estancará mientras desemboquen arroyos nuevos.

Iscovescu: Pero tu gente está levantando presas bien altas para contener esos arroyos.

Emmy: Sólo para que no entre la escoria. ¿Lo comprendes? En Azusa, cuando supieron que me había casado con un extranjero sólo hubo una persona que habló mal de ti. La Sra. Bigelow, la de la vieja tienda de Té. Me dijo: "Será de esos extranjeros que vienen con las manos vacías para llevarse lo que puedan. Pero el Sr. MacAdams le respondió: "Supongo que su tatarabuelo era Pocahonta, Sra. Bigelow". ¡Qué gracioso!

En *Bordertown* (1935), la estancia de Johnny en Tijuana representa también la preparación de un regreso añorado a EUA. Aquí Tijuana se prefigura como un espacio de pruebas psicológicas y redescubrimiento de sí mismo para el personaje principal. Si bien Johnny es ciudadano estadounidense, su origen mexicano lo sitúa en los márgenes de esa "gran nación" sin comprender cuál será su rol en ella.

La función de Tijuana como espacio marginal receptor de desplazados de la sociedad estadounidense –aunque no por cuestiones étnicas–, se ve también en filmes como *The Champ* (1931), *Sweepstakes* (1931), *One Way Passage* (1932) y *Pursuit* (1935). Similar a como ocurre con *Bordertown* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941), en *The Champ* (1931) y

Sweepstakes (1931), Tijuana se presenta como un espacio donde los protagonistas tienen la oportunidad de redimirse. Sobre eso hablaremos más adelante.

Al retomar, de manera superficial, los planteamientos del antropólogo Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*, podríamos considerar que –simbólicamente– en esos filmes Tijuana queda inserta en las narraciones como un punto obligado del "periplo del héroe". Según esto, la condición real de frontera del pueblo se resignifica en las tramas como frontera simbólica. Tijuana es el espacio donde el protagonista, obligado a abandonar su mundo conocido, debe enfrentar lo extraño y superar retos que asegurarán su regreso.[102]

En *Hold Back the Dawn* (1941), el devenir de los acontecimientos tiene un desenlace positivo, distinto al de *Bordertown* (1935). En ambos filmes, los protagonistas masculinos pretenden a una mujer estadounidense, y el deseo de casarse con ellas responde a la aspiración de cada uno de integrarse a la sociedad que ellas representan.

En *Hold Back the Dawn* (1941), filme que buscaba favorecer una imagen positiva de EUA necesaria en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, se nos ofrece el final de "vivieron felices para siempre". En *Bordertown* (1935), producido cinco años antes, se ofrecía una fórmula para encontrar la resignación en los márgenes del sueño americano. El hombre que logra integrarse de manera positiva en la sociedad estadounidense y casarse con la típica "girl-next-door"[103] es un europeo, mientras el hombre que es despreciado, es de origen mexicano. La connotación racista de estos desenlaces es evidente.[104] El fracaso de Johnny Ramírez contrasta con el éxito de George Iscovescu. Así como contrasta el pobre

[102] Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press, 1949).
[103] En la cultura estadounidense la "girl-next-door" o "chica de la casa de al lado" representa la típica joven estadounidense de los suburbios con la que los chicos del barrio juegan de niños pero que tras la infancia se prefigura como la esposa ideal. Ella suele ser también el amor platónico de sus jóvenes vecinos por ser hermosa de forma natural, sencilla, educada modesta, gentil y la encarnación de otras virtudes.
[104] En *Bordertown* (1935), el estereotipo racial acerca del mexicano se expresa a través de abundantes discursos ideológicos cuidadosamente elaborados. El peso que esto tiene en la historia amerita una reflexión profunda que supera el objetivo de este trabajo.

camionero Manuel Diego –incapaz de comprender el sistema legal de su país– en *Bordertown* (1935), con el digno profesor Van Den Luecken –que conoce la Declaración de Independencia y la historia estadounidense– en *Hold Back the Dawn* (1941). Iscovescu abandona Tijuana victorioso, Ramírez derrotado.

Bordertown (1935), se ajustó a la tradición del cine estadounidense que discursivamente se ha dado a la tarea de crear "narrativas dirigidas a hacer un juicio que determine el lugar apropiado para el personaje mexicano-estadounidense"[105] dentro de una sociedad blanca, puritana y anglosajona superior[106] que debate las posibilidades reales de su asimilación.

Hold Back the Dawn (1941), producido en el contexto de auge de la política de la Buena Vecindad, en el plano ideológico contenía un mensaje para los inmigrantes (qué se espera de ellos), un mensaje para el mundo (somos los buenos), y un mensaje para México (somos amigos).

Tijuana, por su parte, fue desprovista de muchos atributos negativos, pero no pudo evitarse que se representara como un espacio despersonalizado, subordinado a los intereses estadounidenses en su condición de frontera.

La realidad negada: el tráfico de drogas en *Midnight Taxi* (1937)

He mencionado en el texto que Tijuana fue representada como un espacio peligroso para la seguridad pública estadounidense. Sin embargo, estas representaciones en el cine se asociaron casi siempre con la visita de estadounidenses al pueblo mexicano. Aquellos que se ponían en riesgo al venir a Tijuana podían esperar afectaciones a su persona. La idea de que las condiciones de vida en el pueblo podían dañar de manera incidental a aquellos

[105] Chon A. Noriega, "Internal 'Others': Hollywood Narratives 'about' Mexican-Americans," en *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, ed. John King, Ana M. Lopez y Manuel Alvarado (London: British Film Institute, 1993), 56.
[106] Ver Reginald Horsman, *La raza y el destino manifiesto: orígenes del anglosajonismo racial norteamericano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

que no cruzaban la frontera sólo fue explotada en aquellas representaciones que aludían a una preocupación sobre la seguridad nacional. No obstante, entre las actividades criminales que se desarrollaron en Tijuana, dada su condición de frontera, estuvo el tráfico de drogas; que puede catalogarse una práctica de riesgo para la seguridad pública estadounidense.

El tráfico de drogas hacia EUA en la frontera tijuanense no fue una práctica criminal extraña en los años treinta. Si bien hubo una escasa aparición en la prensa de noticias donde se tocase el tema, es claro que era una preocupación para las autoridades de ambos países.

El estatus legal de la producción, comercialización y consumo de drogas en México tuvo importantes variaciones en estos años. Durante el porfiriato, se había legalizado el consumo con fines médico de marihuana y opio. A inicios del veinte, el gobierno revolucionario modifica estas disposiciones y prohíbe la siembra y venta de marihuana; sin embargo, el cultivo de la amapola real, así como el procesamiento y comercio de sus derivados, se admitió bajo regulaciones específicas hasta 1925. El tráfico de drogas y crímenes asociados a esta, se convirtieron en 1931 en delitos federales, aunque las penas condenatorias eran leves. En 1940, a causa de la Segunda Guerra Mundial, por un decreto se elimina la prohibición del cultivo y comercio de drogas. Medida que se mantiene vigente hasta que finaliza el conflicto.[107] Así, migrando entre la legalidad y la ilegalidad formal, fue inevitable que la producción de drogas se convirtiera en una actividad económica rentable en México y que en EUA se articulara un mercado potencial.

En 1929, el *San Bernardino Sun* publicó la historia de un vendedor de automóviles de San Bernardino, C. R. Summerson, que fue víctima de un fraude al tratar de involucrarse en un negocio de tráfico de drogas. Tom Steele, un estafador profesional, dijo a Summerson que

[107] Yolanda Mercader, "Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico," *Tramas*, núm. 36 (2012): 209-237, consultado 13 de abril, 2017, http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf; Luis Astorga, *El siglo de las drogas: el narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio* (México, D.F.: Plaza y Janés, 2005).

él pertenecía a una banda de Chicago y que tenía drogas por un valor de veinte mil dólares en Tijuana empeñadas a un conocido. Steele le explicó a Summerson que necesitaba quinientos dólares para poder tener de vuelta los narcóticos y que si le hacía el préstamo le daría a cambio la mitad de sus ganancias en la venta. Ambos fueron a Tijuana con los quinientos de Summerson y Steele recogió una bolsa negra que llevaron a Los Ángeles. Cuando Steele salió para buscar un supuesto cliente nunca volvió y Summerson descubrió que la bolsa contenía arena.[108]

En 1931, la actriz Alma Rubens, con un historial de adicción a la cocaína, es descubierta en posesión de narcóticos un día después de regresar de Agua Caliente. Aunque la estrella alegó haber sido incriminada por su doncella, su pasado y su reciente visita México se manejaron en su contra en la prensa.[109] El abuso de drogas en Hollywood no era algo extraño en esta época.[110]

En 1932, se publicó la noticia de que Bibiano Ybarra, ex alcalde de Tijuana; José Monroyx, antiguo colector del pueblo; dos ex jefes de policía de Tijuana, Pablo Mendoza Torres y José Ricardi; y otros dos ex agentes federales, pertenecían a una red de tráfico de drogas. Los hombres fueron implicados por los dos antiguos oficiales, Ramon Santoya y Manuel Gabuslo. El juez federal Jose Clothier ordenó el arresto. Este suceso contribuyó a dar una imagen negativa de las autoridades tijuanenses. De acuerdo con la acusación, los narcóticos confiscados por los agentes eran vendidos a adictos y traficantes en confabulación con las autoridades gubernamentales locales. Ybarra se declaró inocente y alegó ser víctima de un complot orquestado por traficantes que buscaban inculparlo a causa

[108] "Automobile Salesman Defrauded Out of $500 by Bunco Artist," *San Bernardino Sun*, núm. 20, 20 de septiembre, 1929, 7.
[109] *San Bernardino Sun*, núm. 128, 6 de enero, 1931.
[110] Dr. Abbuh Randlaw, "The 'dope" on Hollywood," *Broadway and Hollywood "Movies"*, julio, 1931, 23 y 48.

de “su esfuerzo por limpiar la ciudad de vendedores de narcóticos” mientras duró su mandato.[111]

Unos pocos años después, en marzo de 1935, oficiales aduanales estadounidenses recibieron el reporte de que un alijo de drogas valorado en unos $250,000 dólares estaba listo y a resguardo en Tijuana para ser introducido en EUA. Como consecuencia, los oficiales inspeccionaron cada auto que se disponía a cruzar la frontera cuidadosamente. Aunque no se especifica en la prensa si encontraron algo durante sus pesquisas.[112] Seis meses después, durante una redada en un club de Tijuana, la policía mexicana incautó dos baúles que contenían miles de dólares de opio y arrestó a diez chinos en conexión con la mercancía.[113] Estas pocas noticias en relación al tema evidencian que en las actividades de tráfico ilícito de narcóticos estaban involucrados mexicanos, estadounidenses, y chinos.

En 1941, un inspector de aduanas de apellido Cupp descubrió un paquete con 16 libras de narcóticos valuados en $5,000 en un auto que regresaba de Tijuana pasada la media noche. Cupp notó un paquete envuelto en papel debajo del asiento trasero del sedán. Al preguntarle al conductor qué contenía el paquete, este huyó. El auto estaba registrado a nombre de J. R. Phelps, residente de San Bernardino, quien fue posteriormente arrestado.[114]

A pesar de las operaciones de tráfico de drogas que se reportaron en la prensa, en estos años no se estrenó ningún filme estadounidense donde se viera el tráfico de drogas por Tijuana. En 1932 se estrenó el filme mexicano *Contrabando* (1932),[115] que trataba sobre el tráfico de drogas hacia EUA justamente por la frontera tijuanense. Incluso, se dijo que

[111] “Former Officials of Tijuana in Dope Case,” *San Bernardino Sun*, 23 de abril, 1932, 2.
[112] “Border Officers in Close Inspection,” *San Bernardino Sun*, 14 de marzo, 1935, 11.
[113] “Opium Seized, 10 Chinese Arrested,” *San Bernardino Sun*, 15 de septiembre, 1935, 5.
[114] “Suspect Held on Dope Count,” *San Bernardino Sun*, 13 de mayo, 1941, 7.
[115] *Contrabando*, dirigido por Alberto Mendez Bernal, Fox Film Corporation. México: 1932.

oficiales fronterizos mexicanos y soldados de la guarnición de Tijuana habían cooperado con el rodaje. La película se proyectó en EUA, [116] pero la PCA evitó que los estudios estadounidenses hicieran un filme similar cuando censuraron los guiones originales de *Bordertown* (1935) y *Midnight Taxi* (1937).

En *Bordertown* (1935), Johnny Ramírez hacía una fortuna traficando drogas en Mexicali, y luego la invertía en la creación de un casino y club nocturno. Johnny se aliaba a un traficante de drogas y adicto conocido suyo llamado Benny Kaplan; y utilizaba su amistad con un sheriff del pueblo fronterizo –que lo admiraba por su desempeño en el ejército– para pasar narcóticos en su auto sin levantar sospechas. Sin embargo, con el tiempo se convierte en un sujeto de interés para los oficiales de narcóticos. Alertas en la frontera, los oficiales revisan su auto cuando cruza la línea, pero no encuentran nada. Johnny había puesto la droga en el auto de una pareja de estadounidenses inocentes cuya dirección había obtenido de manera secreta.[117] Esa historia pronto fue censurada por el funcionario de la PCA Joseph Breen, quien en una carta escrita a Jack Warner precisó que "todas las referencias al tráfico de drogas eran una violación del Código".[118]

En la práctica, la PCA no permitía representar el tráfico de drogas ilícitas, pero toleraba la representación del consumo. Las normas de representación aceptadas en la industria cinematográfica, distinguían bien a aquellos que "propiciaban" el vicio de aquellos que lo "sufrían". Parecía ser más pasable a nivel social la presencia de un drogadicto, que la de un traficante. Quizás por ello, la cantidad de filmes estadounidenses hechos entre 1913 y

[116] "Mexican Film Madera," *Madera Tribune*, núm. 59, 12 de enero, 1933, 3.
[117] Sinopsis de la novela de Carroll Graham, Border Town, por Dorothea Cartwright, 21 de septiembre de 1933, File 1734 A, B-29 "Bordertown Story-Synopsis", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[118] Carta de J. Breen a Jack L. Warner y Mr. Hal Wallis, 10 de julio de 1934; y extractos de la carta de Breen, 11 de julio de 1934, File 1734 "Bordertown. Story, Memos and Correspondence", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

1949 donde aparecen traficantes es mucho menor que aquellos donde aparecen adictos –según revela una revisión del catálogo del AFI–. (Ver Anexo 4.)

Desde que la industria cinematográfica surgió, se interesó por representar el uso y abuso de sustancias ilícitas como los narcóticos.[119] Y desde esa fecha también, se alzaron las voces de protesta contra ese tipo de filme.[120] La autora Susan Boyd, asegura en un artículo suyo, que en los años veinte, las Juntas de Censura estatales comenzaron a prohibir los filmes donde se representaba la venta de drogas o formas de consumo.[121]

Aunque los límites de lo permisible variaban entre los Estados y la propia PCA en la década de 1930, la tendencia estaba dirigida a evitar el tema de las drogas. Sin embargo, los productores independientes no se limitaron de la misma manera, y –con mayores o menores dificultades para proyectarse– durante la década del treinta vieron la luz varios filmes donde se mostraba el tráfico o el consumo de drogas. Boyd comenta que las alusiones a la marihuana, por ejemplo, fueron un recurso humorístico hasta la creación del *Código de Producción*.[122] Pero esto no fue algo absoluto. En el filme *Bordertown* (1935), vemos a una familia de migrantes mexicanos cantar "La Cucaracha", canción donde se

[119] Los títulos de algunos de los filmes que se produjeron sobre el tema hablan por sí mismos: *Cocaine Traffic; Or, The Drug Terror* (1914), *Dope* (1914), *The Spirit of the Poppy* (1914), *The Devil's Needle* (1916), *Hop, the Devil's Brew* (1916), *The Sign of the Poppy* (1916), *Warning! the S.O.S. Call of Humanity* (1916), *The Serpent's Tooth* (1917), *Her Body in Bond* (1918), *The Victim* (1920), *The Drug Traffic* (1923), *Marihuana* (1936), *Assassin Of Youth* (1937).

[120] Por ejemplo, el estreno de *Cocaine Traffic; Or, The Drug Terror* (1914), motivó protestas a pesar de que el filme se había hecho con la asistencia y aprobación del Director de Seguridad Pública de Filadelfia y el Departamento de Policía de Filadelfia. Se cuestionó el valor educativo real de filmes como ese y se dijo que más que advertir sobre los peligros del vicio, lanzaban a él "nuevos reclutas ganados por la curiosidad". ["Cocaine Traffic Or, The Drug Terror," *Variety*, núm. 13, 27 de febrero, 1914, 23; "*Cocaine Traffic; Or, The Drug Terror*," AFI Catalog, consultado 20 de septiembre, 2017, https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/13613]

[121] Susan Boyd, "Reefer Madness and Beyond," en *Popular Culture, Crime and Social Control*, ed. Mathieu Deflem (Bingley, UK: Emerald Group Publishing, 2010), 3-24.

[122] Por ejemplo: *Harlem After Midnight* (1934) de Micheaux Pictures Corp., *Marihuana* (1936) producido por Road Show Attractions, Inc. y Dwain Esper, *Assassin of Youth* (1937) de BCM Productions, *The Pace That Kills* (1935) y *What Price Ignorance* (1937) de Willis Kent Productions, y *Tell Your Children* (1938) de G and H Productions.

menciona de manera graciosa el uso de la marihuana. No obstante, en general, las referencias a las drogas en el cine eran negativas y "demonizaban" tanto el consumo como el tráfico, que se podía mostrar de manera más o menos explícita. En algunos casos, los productores convencían a los censores de que sus filmes tenían fines educativos,[123] y que era importante tratar el tema crudamente para alertar a la juventud. [124] En otros, se hacía porque asociaciones religiosas u otras instituciones colaboraban en la realización del filme.[125]

Importantes estudios como RKO Productions, Inc., Universal Pictures Corp., Fox Film Corp., Paramount Publix Corp., First National Pictures, Inc., Warner Bros. Pictures, Inc. y Metro-Goldwyn-Mayer, Corp. (Loew's, Inc.) estrenaron filmes donde, de una forma u otra, se hacía alusión al problema de las drogas.[126] Sin embargo, la representación debía cumplir con los estándares de la PCA y por lo general era incidental. Por ejemplo, en el filme *Modern Times* (1936)[127] de Charles Chaplin, el protagonista, víctima de una confusión, consume en prisión una gran cantidad de cocaína. El *Hollywood Reporter* dijo que esa escena había sido una de las más destacadas del filme;[128] pero la PCA, antes de dar a la película el sello de

[123] En México, se hicieron también filmes con fines educativos que formalmente buscaban alertar sobre los males que conllevaban las drogodependencias y el narcotráfico, tales como *El puño de hierro* (1927) y *Opio, la droga maldita* (1949).
[124] "Trials of the Star-Makers," *The New Movie Magazine*, noviembre, 1933, 36-37 y 79.
[125] Susan Boyd, "Reefer Madness and Beyond," en *Popular Culture, Crime and Social Control*, ed. Mathieu Deflem (Bingley, UK: Emerald Group Publishing, 2010), 3-24.
[126] Por ejemplo: *The Fall Guy* (1930), *Kick In* (1931), *The Man Who Came Back* (1931), *The Hatchet Man* (1932), *The Solitaire Man* (1933), *Heroes for Sale* (1933), *Return of The Terror* (1934), *Bedside* (1934), *Mystery of Edwin Drood* (1935), o *Murder by An Aristocrat* (1936).
[127] *Modern Times*, dirigido por Charles Chaplin, Charles Chaplin Productions. USA: United Artists Corp., 1936.
[128] Recorte de periódico con el artículo "Chaplin 'Modern Times' Two Hour Gale of Laughter," *The Hollywood Reporter*, 6 de febrero de 1936, página 21, File "Modern Times, 1936", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 9 de agosto, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9722/rec/20

aprobación, indicó que debían eliminar la palabra “dope” (droga) de los subtítulos explicativos.[129]

Midnight Taxi (1937) es un caso muy esclarecedor para el estudio de las representaciones de Tijuana en los años treinta; dado que la información de valor que podemos extraer del filme consiste precisamente en la ausencia de estas representaciones. El filme está inspirado en la novela homónima de Borden Chase, cuya trama ocurría estrictamente en Tijuana.

En 1935, Fox Corporation envió a la Motion Picture Association of America, para su evaluación, una primera sinopsis de la obra, hecha por Henry Klinger. En el resumen se narra cómo un agente encubierto del Servicio Secreto estadounidense, Smooth, siguiendo las orientaciones de sus superiores en Washington, se infiltra en una organización de la mafia que controla una red de tráfico de drogas que se extiende desde Nueva York hasta Los Ángeles. Smooth identifica lo que parecen ser dos bandas paralelas con vínculos y conflictos entre ellas, una bajo el liderazgo de un hombre que el FBI identifica como Big Spanish y otra a cargo de un hombre llamado Rudd. Smooth trabaja para Rudd pero pronto logra conectar con Big Spanish. Rudd desea eliminar la competencia que Spanish representa, así que da su anuencia a Smooth y le permite irse como espía suyo. Big Spanish le propone a Smooth ir a la costa oeste con su compañera Gilda. Al llegar, le indican a Smooth que él y Gilda se encargarán de una tienda de curiosidades en Tijuana. Todos los días un auto con chofer los llevará al otro lado de la frontera en las mañanas y

[129] Informe con sinopsis y comentarios sobre el filme Modern Times de Charlie Chaplin, realizado por Charles R. Metzger, PCA, 6 de enero de 1936, páginas 1-3; Carta de Joseph Breen, PCA, a Alfred E. Reeves, Charles Chaplin Film Corp., 6 de enero de 1936, páginas 5-6; y Carta de Joseph Breen, PCA, a Alfred E. Reeves, Charles Chaplin Film Corp., otorgando el sello de aprobación de la PCA, 13 de enero de 1936, página 8, File “Modern Times, 1936”, Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 9 de agosto, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9722/rec/20

los traerá de vuelta en las noches. Aunque el negocio parece legítimo, Smooth sospecha pronto que la tienda está vinculada con el tráfico de sustancias ilícitas. Cree que Big Spanish tiene negocios similares en diferentes puntos a lo largo de la frontera, ya que el cruce cotidiano de personas como él, ciudadano estadounidense y aparente hombre de negocios, en un auto de lujo, es la fachada ideal para pasar droga. Presiente también que hay alguien importante detrás de Big Spanish que es el verdadero jefe. Smooth asesina al chofer del auto para poder buscar dónde esconden la droga. El auto es un Cadillacs de dieciséis cilindros. Smooth descubre que ocho cilindros están huecos y rellenos con cocaína.[130] De esta forma, Tijuana en su condición fronteriza queda vinculada a EUA a partir de los intereses de un sindicato criminal de alcance internacional.

Los estadounidenses que vienen a Tijuana son representados como delincuentes con fachadas de hombres de negocios. Personas que buscan dinero fácil. Aunque realmente Smooth sea un hombre de la ley, no es ese atributo el que hace que lo sitúen en el poblado fronterizo. No obstante, se debe señalar que el tráfico no se hace de forma descarada. La tienda está legalmente establecida y la droga se oculta de las autoridades, e incluso de él. Lo cual lo sitúa como un hombre con vínculos con la mafia que en la práctica no es invitado a hacer en Tijuana nada ilegal. Smooth viene a ser una especie de "mula ciega". El chofer del auto, por su parte, si está al tanto de la operación de tráfico. En territorio estadounidense, vemos actos de violencia y actividades consideradas en el momento inmorales. Esta historia no logrará salir a la luz pública.

[130] Henry Klinger, Sinopsis de la novela Midnight Taxi de Borden Chase, 16 de julio de 1935, páginas 4-20, File "Midnight Taxi, 1937", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 12 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9631/rec/1

El 1ro de agosto de 1935, Joseph I. Breen, censor de la MPPDA, notifica al coronel Jason S. Joy, ejecutivo de Fox, que la película que proponen nunca será aprobada con esa trama:

> *A nuestro juicio, esta historia tal como está ahora es una violación definitiva de las disposiciones de nuestro Código de producción (...) el código prohíbe específicamente las imágenes relacionadas con el tráfico ilegal de drogas. Además, en los últimos días, hemos dado garantías al Departamento de Estado de que nuestro propósito es mantenernos al margen de todas esas historias... [por] el bienestar nacional.*[131]

A este impedimento se sumó una resolución aprobada poco antes por la MPPDA que prohibió se produjera cualquier tema que empleara "la vieja fórmula de [historias de] gánsteres."[132] Así, inició un largo proceso de negociaciones entre Breen y el estudio Fox orientadas a la producción de una película que cumpliera con los requisitos de la PCA y pudiese ser distribuida sin dificultades.

A finales de 1936, Joseph I. Breen recibe una nueva sinopsis redactada por Lou Breslow y John Patrick. En esta versión intentan exponer con más fuerza el impacto negativo de las drogas –el "dope evil"– en la sociedad. Se muestra al Buró Federal de Narcóticos preocupado por la amenaza creciente que representa el tráfico de narcóticos. El personaje original Peter Kyle, alias "Smooth", cambia su nombre a Chick Gardner, y es descrito como

[131] Carta de Joseph I. Breen para Jason S. Joy, Fox Film Corporation, Hollywood, California, 1 de agosto de 1935, página 21, File "Midnight Taxi, 1937", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 12 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9631/rec/1

[132] Carta de Jason S. Joy, Fox Film Corporation, para Joseph I. Breen, Association of Motion Picture Producers, Inc., 5504 Hollywood Boulevard, Hollywood, California, 25 de septiembre de 1935, página 28, File "Midnight Taxi, 1937", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 12 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9631/rec/1

un agente encubierto de narcóticos. También a otros personajes se les cambia el nombre o el rol en la historia, que sufre transformaciones. Sin embargo, el tráfico de estupefacientes sigue siendo la actividad criminal que articula la narración y Tijuana se mantiene como el punto de entrada de la droga al país. Incluso, el chofer del auto utilizado para transportar el contrabando, –antes un tal Black– se describe ahora como un "big Latin". Esta versión implicaba, como la primera, incursiones a Tijuana.[133] Sustituir a Black por un latino respondía quizás a la censura que existía en relación a la representación de estadounidenses involucrados en el tráfico de drogas. Aunque ninguno de esos cambios logró convencer a la PCA. Varias de las escenas propuestas se utilizaron en el filme final, pero el tráfico de drogas se sustituyó por el contrabando de billetes falsos. Breen fue intransigente con el tema de la droga. Era inaceptable: "el tráfico de drogas ilegales nunca debe ser presentado" y tampoco las prácticas gansteriles explícitas.[134]

Mientras la PCA peloteaba *Midnight Taxi* (1937), en México José Bohr estrenaba *Marihuana (El monstruo verde)* (1936).[135] *Midnight Taxi* (1937) no recibió el "Certificado de Aprobación del Código de Producción No. 3123" hasta el 5 de marzo de 1937, tras hacer el estudio más cambios.[136] Tijuana quedó fuera de la película una vez que se eliminó el tráfico de drogas. La frontera como origen del contrabando fue sustituida por el mar. Un mar ambiguo que no

[133] Lou Breslow y John Patrick, breve sinopsis de Midnight Taxi, 20 de diciembre de 1936, páginas 35-45, File "Midnight Taxi, 1937", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 12 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9631/rec/1

[134] Carta de Joseph I. Breen para Jason S. Joy, 20th Century Fox Film Corp., Hollywood, California, 22 de diciembre de 1936, página 46, File "Midnight Taxi, 1937", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 12 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9631/rec/1

[135] *Marihuana (El monstruo verde)*, dirigido por José Bohr, Producciones Duquesa Olga. México: 1936.

[136] Carta de Joseph I. Breen para Jason S. Joy, 20th Century Fox, Box 900, Beverly Hills, California, 5 de marzo de 1937, página 56, File "Midnight Taxi, 1937", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 12 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/9631/rec/1

necesitaba ser explicado. Desde sus lanchas, los criminales recogían pacas con dinero falso ocultas en una boya que no necesitamos saber de dónde vienen.

Tomó varios años transformar una historia donde se explicaba como cortar la droga con azúcar, en un producto acorde a la PCA, y al final, Tijuana no tuvo nada que ofrecer a la trama. No sería hasta 1950, más de una década después, que un filme estadounidense con una trama relativa al tráfico de drogas a través de la línea internacional por Tijuana vería la luz: *Borderline* (1950)[137].

Prostitución y trata de personas por la frontera tijuanense

Al igual que el tráfico de drogas, el tema del tráfico de personas para ejercer la prostitución en Tijuana no fue representado en el cine. Las referencias al ejercicio de la prostitución en esta localidad en la década del treinta no abundan en la prensa estadounidense, pero hay suficientes para atestiguar la existencia de dicha práctica, la cual se asociaba a redes de trata de blancas en EUA. En 1929, el conocido columnista neoyorquino O. O. McIntyre escribía en relación al pueblo fronterizo: "TODOS deben cruzar la línea antes de las 6 de la tarde. Una sanguinaria pelea y una sensación de esclavitud blanca hace unos años alzó las verjas y así privó a los resorts de mucho botín."[138] Un año después, McIntyre aludía nuevamente a la existencia de la prostitución en Tijuana en una publicación crítica sobre la situación de la zona negra de Harlem. Comentaba:

> *...hay escondites donde las ruedas de la fortuna zumban y donde las dosis de cocaína se venden tan abiertamente como la limonada rosada en el circo. No todas las chicas son de color. Algunas son españolas y*

[137] *Borderline*, dirigido por William A. Seiter, Milton H. Bren and William A. Seiter Productions y Borderline Productions. USA: Universal Pictures, 1950.
[138] O. O. McIntyre, "New York Day By Day," *San Bernardino Sun*, núm. 160, 7 de agosto, 1929.

mexicanas descartadas de los shows de panochas[139] de la Old Tijuana. Ellas terminan sus giros con un flashazo en el que posan por un momento desnudas.[140]

En 1931, Blayney Matthews, investigador principal de la oficina del fiscal del distrito de Los Ángeles, siguiendo el rastro de dos chicas desaparecidas, recopiló información en Tijuana sobre la presencia de una red de prostitución que actuaba en el área con base en Los Ángeles. Como resultado, Willlam H. Joblemann y Olive Clarks Day fueron señalados como los operadores de un "negocio de citas" que presentaba muchachas jóvenes a hombres adinerados.[141]

En julio de 1934, una niña de 14 años de nombre Florence May Curtis, hija de un rico fabricante de dulces, "fue rescatada de una guarida de esclavas blancas en Tijuana" por autoridades estadounidenses tras haber sido retenida contra su voluntad y prostituida. Un estadounidense y dieciocho filipinos fueron detenidos en relación con el crimen, que desenmascaró una red de trata de blancas en California.[142]

El caso de la chica Curtis fue similar al de Mildred Hoehle, de 16 años, hija de unos rancheros adinerados de San Fernando. Cuando los padres de Hoehle denunciaron su desaparición, las autoridades supusieron que los hombres que la instaron a huir de su hogar, bajo promesas de introducirla en el mundo del cine, iban rumbo a Tijuana con la menor o la tenían cautiva allá. Autoridades fronterizas fueron puestas en alerta para detener

[139] La frase original es "cooch shows". Traducciones alternativas serían: "shows de puchas", "shows de papayas", "shows de panochas", "shows de chochos" o "shows de conchas"; pues "cooch" es una referencia a los genitales femeninos.
[140] O. O. Mclntyre, "New York Day By Day," *San Bernardino Sun*, núm. 34, 3 de abril, 1930, 24.
[141] "Possibilily That Love Marvel Operations May Have Extended to Mexican Resort Under Investigation," *San Bernardino Sun*, 10 de marzo, 1931, 3.
[142] "White Slaver Charges Filed," *San Bernardino Sun*, 22 de julio, 1934, 1; "Nineteen Seized for White Slave Probe," *San Bernardino Sun*, 28 de julio, 1934, 2; y "Seven Filipinos Held at Inglewood," *Madera Tribune*, núm. 68, 21 de julio, 1934, 6.

a los captores que se creían formaban parte de una banda de tratantes de personas. A pesar de todas las similitudes, este caso se distanciaba del de Curtis por más de una década; pues se dio a conocer en *Los Angeles Evening Herald* el 31 de marzo de 1920.[143] Lo cual demuestra que el problema de la trata y los procedimientos de los tratantes no eran nuevos en la región, y que Tijuana se veía involucrada con ese fenómeno de manera negativa.[144]

En 1926, reformadores religiosos denunciaron en sus ataques a la moral de la industria del cine, que figuras vinculadas al mundo del Hollywood se dedicaban a la trata de mujeres que eran llevadas a Tijuana para ser prostituidas, y vincularon con esto lo ocurrido a la familia Peteet. La revista *Variety*, en un esfuerzo por revindicar la imagen de la industria fílmica, aducía:

> *El elemento de la reforma alega que las chicas que han salido de la colonia cinematográfica han sido atraídas a través de la línea al hoyo del infierno mexicano por los parásitos de los estudios. Tia Juana, dicen los maniáticos, fue cubierta con un manto de "respetabilidad" por parte de las estrellas de cine y directores que asistían a la pista de carreras y las casas de juego allí, y debido a esto, fue fácil para los tratantes de personas inducir a las chicas que trabajaban de "extras" para cruzar la línea. (…) No hay duda de que una ciudad inundada de chicas lindas que no han podido obtener trabajo en los estudios o fuera de ellos crea una situación que el tipo de buitre de Tia Juana sabe aprovechar, pero esto no se debe a la industria cinematográfica, sino más bien que sucede a pesar de ella. (…) Sin duda hay algunas cabezas más frías entre los miembros de la*

[143] "16-Years-Old Girl Is Kidnaped By 2 Men," *Los Angeles Herald*, núm. 129, 31 de marzo, 1920.
[144] Por ello, impedir el cruce de menores de edad sin autorización de sus padres hacia Tijuana no era una tarea de importancia menor, y fue tenido en cuenta en los debates sobre el control fronterizo en esos años.

> *organización eclesiástica que reconocen algunos de los hechos, y también que, si los filmes son culpados por lo que pasa en Tía Juana, la cruzada actuaría inmediatamente como un boomerang, porque Tía Juana es una creación en México resultante de la prohibición en los Estados Unidos. Fueron los reformadores de la iglesia los responsables de la prohibición, por lo que Tía Juana debe yacer en sus propias consciencias.*[145]

El libro *Sodom and Gomorrah. The Story of Hollywood* –cuyo propio título es una declaración religiosa y moral– incluye la historia –dada por verdadera– de una actriz menor de edad que encontró el colofón de su paso por la industria fílmica en un viaje frustrado a Tijuana junto a tratantes de mujeres tras ser "abandonada por sus amantes" y recurrir a la prostitución. Según el texto: "El acto final de esta tragedia tuvo su lugar en la frontera de México, donde funcionarios de los Estados Unidos atraparon a un par de traficantes de esclavos blancos tratando de contrabandear a esa niña al otro lado de la frontera."[146]

Otro caso, en 1938, reafirmó las implicaciones binacionales del negocio de la prostitución en la zona fronteriza. Un hombre buscó apoyo de las autoridades en San Diego para rescatar a su exesposa, la que, según él, estaba retenida contra su voluntad en una casa de prostitución en San Diego y era forzada a hacer viajes a través de la frontera para trabajar en burdeles de Tijuana.[147]

---

[145] "Mexican Border's Hell Hole Created From Prohibition," *Variety*, 17 de febrero, 1926, 1 y 15.
[146] Max Knepper, *Sodom And Gomorrah. The Story of Hollywood* (USA: End Poverty League, 1935), 98.
[147] "Vice Quiz Turned Toward Claim Woman Held Captive in House Prostitution," *Madera Tribune*, núm. 92, 19 de febrero, 1938, 1; "State Inquisitors Hunt Slave Victim," *San Bernardino Sun*, 20 de febrero, 1938, 1.

Un artículo del *San Bernardino* publicado ese mismo año refería la existencia de "chicas de compañía" en la frontera México-EUA. Es debatible si estas mujeres se consideraban prostitutas o no. Según la descripción:

> *…una chica "B" es a veces conocida como una "anfitriona", y a lo largo de la frontera mexicana en los días pre-derogación [de la Ley Seca] se conocía como una "chica de porcentaje" (...) Las señoritas están en las tabernas para entretener a los hombres solitarios y tomar una copa con ellos, incitando a los hombres a comprar. La chica "B" (o chica de porcentaje) se lleva la mitad del precio de su orden. (...) La bebida de la chica "B" proviene de una botella especial. De Agua Caliente a Juárez, a lo largo de la frontera, la mezcla favorita [de ellas] solía ser el té frío.*[148]

A pesar de divulgarse en la prensa noticias como éstas, en los filmes estudiados la prostitución en Tijuana no se muestra de manera explícita, lo cual responde a los estándares de la censura de la época. Las referencias al ejercicio del meretricio en las historias son siempre sutiles; y la trata de blancas no se toca.

[148] "What Is A 'B' Girl? They Cure Loneliness in Bars," *San Bernardino Sun,* 31 de enero, 1938, 2.

Las películas donde identificamos alegorías a la prostitución en Tijuana son *True to the Navy* (1930),[149] *Sweepstakes* (1931),[150] *Going Hollywood* (1933),[151] *Bordertown* (1935),[152] *Go Into Your Dance* (1935)[153] y *Hold Back the Dawn* (1941). Excepto en el caso de *Hold Back the Dawn*, son sólo eso, alegorías, no representaciones explícitas. En general, no se puede extraer de estos filmes mucha información sobre la práctica de la prostitución en Tijuana. La nacionalidad de las mujeres implicadas, por ejemplo, a excepción del caso de *Hold Back the Dawn* (1941), no puede ser definida. Pudieran ser mexicanas e incluso estadounidenses.

[149] En *True to the Navy* (1930), un marine parece estar romanceando o hablando íntimamente con una mujer –quizás negociando– en una esquina de Tijuana. Sólo se ve la mano de la mujer que sobresale detrás de una pared y toma la del hombre para evitar que se marche cuando a lo lejos lo llaman sus amigos. El marine se libra con desprecio de la mano de la mujer y sale corriendo para responder al llamado. Esa escena indica una relación que podría ser dudosa, ya que el marine obviamente no siente respeto por la mujer y su interacción se produce en una esquina en plena calle. ¿Es la mujer una prostituta? No podemos afirmarlo.

[150] En *Sweepstakes* (1931), varias mujeres en el casino donde trabaja el protagonista parecen de vida alegre por la forma en la que establecen contacto con hombres que están en el local. Casi todas son blancas de pelo negro y parecen estar tomadas.

[151] En *Going Hollywood* (1933), vemos en la esquina de un lúgubre local nocturno a una mujer rubia platino que se maquilla con las piernas expuestas. Otra, de pelo negro, está sentada sobre la barra mostrando también las piernas. Ambas tienen una pose algo impúdica para la época. La actitud de las mujeres y el hecho de que no estén acompañadas en ese lugar indica que se trata de prostitutas. En otra escena con un ángulo más abierto se ven otras mujeres a lo lejos en una actitud similar. En un fotograma de pocos segundos se identifican dos mujeres rubias que bailan pegadas una con otra. En el libro *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, se considera que esta escena es una referencia intencional a la homosexualidad. [Richard Barrios, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall* (New York & London: Routledge, Psychology Press, 2003), 71.]

[152] En *Bordertown* (1935), un estadounidense borracho amenaza con iniciar una pelea en el bar Silver Slipper. Johnny, a cargo del local, lo saca con sutileza recomendándole que se dirija a otro sitio donde puede tener "la diversión que él busca". Johnny le sugiere discretamente un tugurio llamado "The Blue Mill". ¿Es el Blue Mill (Molino azul) una alusión al Molino Rojo? El Molino Rojo era un local que de hecho existía en Tijuana, propiedad del japonés So Yasuhara. [Carta del comandante F.T. Chew, Onceno Distrito Naval en San Diego, para el director de la Inteligencia Naval, 28 de marzo de 1932, página 51, Files on Japanese suspected of espionage, 1930s-1940s, Box 3, Federal Bureau of Investigation, National Archives and Records Service, Pedro Loureiro Collection, University of Southern California Digital Library, consultado 1 de agosto, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll12/id/18947/rec/2]

[153] En *Go Into Your Dance* (1935), un grupo de caballeros observan a una bailarina con cierto descaro. La mujer anima un bar, pero la forma en la que la miran los hombres es llamativa. Luego ella se acerca a un hombre y le ofrece besos u otros favores si ataca a un estadounidense que se burló de ella. No queda claro cuáles son esos otros favores.

En *Hold Back the Dawn* (1941), Anita e Iscovescu están claramente en el negocio del sexo. Son lo que hoy en día llamamos "acompañantes o escorts" de lujo. Ellos conformaban un dúo de baile en el Riviera de París. Anita llega a Tijuana acompañando a un hombre llamado Joe y se encuentra de sorpresa con Iscovescu, del cual está aún enamorada.[154] Anita le dice suavemente: "Todos esos años con todos los demás, cerré los ojos y pensé en ti. Quiero mantenerlos abiertos una vez más, George." Esa noche, cuando Iscovescu entra a su habitación encuentra a Anita esperándolo. Ella le dice: "He estado pensando en ti todo el día ... En esos ojos tuyos de gigoló." Estas escenas son bastante explícitas acerca de las actividades sexuales de Anita y George. La crítica Judy Geater comenta en su blog *Movie Classics*:

> *También me sorprendió ver cómo, en una película hecha bajo el Código, está bastante claro que Georges y Anita están durmiendo juntos, y también que ambos se ganan la vida vendiéndose a sí mismos.*[155]

Aunque este filme tiene como peculiaridad representar la prostitución masculina, Iscovescu no ejerce estrictamente su profesión en Tijuana. En los meses que está en el pueblo, ni siquiera lo intenta, quizás porque no hay clientela a la altura de sus servicios, léase mujeres adineradas. Luego decide seducir a una mujer que se case con él, pero no practica sexo con ella. Anita, sin embargo, atrae a un holandés rico que la contrata como "secretaria". El

[154] La escena del encuentro entre Anita e Iscovescu es muy atrevida. Iscovescu se alegra de verla y ella está emocionada. Se toman de las manos y luego Iscovescu la atrae hacia él rodeándola con los brazos. Anita viste con un conjunto osado que enseña el área de su torso que va de la cintura –sobre el ombligo– hasta los bajos de su busto. Ambos se hablan sensualmente. Iscovescu le dice que reconoce su perfume. Anita le recuerda la última vez que se vieron en Cannes. En aquella ocasión, Iscovescu le dio una bofetada. Anita acompañaba a un barón rico y él a una señora mayor también adinerada. Pero Anita se puso celosa y arruinó las posibilidades de Iscovescu para sacarle dinero a la mujer. Se van juntos a una mesa para seguir conversando. Ella le acaricia las manos. Ambos aseguran no ser ya los mismos.

[155] Judy Geater, "Hold Back the Dawn (Mitchell Leisen, 1941)," *Movie Classics*, 2 de julio, 2016, consultado 25 de marzo, 2017, https://movieclassics.wordpress.com/2016/07/02/hold-back-the-dawn-mitchell-leisen-1941/

tipo de prostitución que se representa en este filme puede ser considerado atípico en el contexto de Tijuana, pues se trata de ciudadanos europeos con clientela selecta.

Las representaciones del sexo en esos años estaban fuertemente condenadas en el cine. Incluso cualquier alegoría al "sexo ilícito" o extramarital era mal vista. Esto podría ser un factor importante para evitar el tema de la prostitución en Tijuana en los filmes estadounidenses. No obstante, las referencias sexuales no eran censuradas de manera uniforme. Los distintos criterios de censura entre los estados estaban definidos, en general, por las opiniones personales de los miembros de las juntas de censura locales. Debido a esa lógica de funcionamiento, a veces los criterios con los que juzgaban una producción se contradecían entre una región y otra. Un artículo de la revista *Cine Mundial* aseguraba en 1933: "Los censores norteamericanos son desconcertantes. Como son distintos y autónomos en los diferentes Estados, cada uno interpreta la moralidad a su manera y lo que para unos puede parecer pecado, ¡para otros puede parecer virtud!".[156]

En el libro *Censored. The Private Life of The Movie*, publicado en 1930, los autores Morris L. Ernst y Pare Lorentz demuestran que incluso dentro de un mismo Estado los criterios de censura variaban; y cómo, la subjetividad con la que se trataba el tema del sexo podía dar mensajes contradictorios al público. Ernst y Lorentz comparan las decisiones de la junta censora de Maryland en relación a dos filmes, *Fighting the White Slave Traffic* (1926)[157] y *Sunrise* (1927),[158] para probar su argumento. Curiosamente, utilizan referencias a la práctica de la prostitución en Tijuana para desarrollar sus criterios.

[156] "Alrededor de la moral," *Cine Mundial*, noviembre, 1933, 625.
[157] *Fighting the White Slave Traffic*, dirigido por Jaap Speyer, Bertard Pictures. Alemania: 1926.
[158] *Sunrise*, dirigido por F.W. Murnau, Fox Film Corporation. USA: Fox Film Corporation, 1927.

Fighting the White Slave Traffic (1926) fue aprobada después de que se le hicieran numerosas modificaciones al título. Según la IMDb,[159] la película fue hecha por la compañía alemana Bertard Pictures. La protagonista era una mujer de Berlín a la que ofrecían un empleo en un club nocturno de Budapest, desde donde la raptan y la envían a un burdel en Atenas. Según Ernst y Lorentz, el filme trataba sobre los riesgos que corrían las bailarinas de vodevil que con ansias de alcanzar la fama firmaban dudosos contratos. La siguiente descripción daba una idea general de la escenografía que se podía esperar ver:

> *Por las calles caminan las mujeres escarlatas, una vez inocentes, que fueron forzadas a una vida vergonzosa por los sutiles artilugios y los métodos astutos de los esclavistas blancos; en los cabarets de Tía Juana hay muchas chicas de todas las nacionalidades que fueron atraídas a sus lugares viciados por falsos contratos de vodevil...*[160]

La junta de Maryland aprobó esta película, descrita en *Censored…* como "pequeña meretriciosa porción de mojigata pornografía"; sin embargo, recortó escenas bastante inocentes de *Sunrise* (1927). Sobre la decisión Ernst y Lorentz opinan:

> *Ahora bien, si tuvieras que tomar la palabra de tus correligionarios, la descripción "la mujer retorciéndose y bailando y el hombre abrazándola" naturalmente te haría visualizar a un par de "pequeñas Evas" del vodevil tratando de abrirse paso con sus meneos desde un burdel de Tia Juana. (…) Sin embargo, "Sunrise" es una película por la que vale la pena luchar. El hombre o la mujer que podría ver esta película y encontrar incluso una*

[159] "Fighting the White Slave Traffic (1926)", IMDb, consultado 14 de marzo, 2017, https://www.imdb.com/title/tt0019880/

[160] Morris L. Ernst y Pare Lorentz, *Censored. The Private Life of The Movie* (New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930), 37.

escena sucia o sugestiva es un hombre o una mujer que ha sido excitado demasiado por dramas como "Fighting the White Slave Traffic".[161]

Las mismas referencias a Tijuana en este libro evidencian la distancia entre la visión del pueblo presente en la prensa o en la literatura y la que observamos en el cine. Los mensajes morales en relación al sexo están presentes en la trama de los filmes sobre el pueblo, pero se presentan desde el discurso implícito sobre la virtud. Mientras la prensa y la literatura más conservadora asocia Tijuana con la trata de mujeres destinadas a la prostitución.

The Film Spectator publicó en 1928 una carta enviada a su editor, Welford Beaton, por James Brant, un escritor que cooperaba con cierta frecuencia con la revista. En la misma, Brant criticaba fuertemente aquellos filmes que recurrían a "la representación licenciosa del cuerpo y el sexo" y aseguraba que "tales productores y tales filmes pertenecían al otro lado de la frontera", a Tijuana. Para este hombre, escenas típicamente tijuanenses o de inspiración similar –todas deplorables– degradaban a las mujeres y no eran dignas de ser proyectadas en los cines estadounidenses. Brant se refiere así al pueblo fronterizo: "¡Tia Juana! / Robo legalizado y chicas blancas en venta. / Tía Juana, la dueña del burdel."[162]

Conclusiones

En la filmografía de los treinta que nos ocupa, la frontera tijuanense se representó como un espacio permeable –para bien y para mal–, compartido entre mexicanos, estadounidenses y otros nacionales, sobre el que existen algunos mitos y miedos más o menos fundamentados. Un espacio de tránsito –fácil sobre todo para los estadounidenses–, pero a la vez un espacio de imposibilidad para personas de ambos lados. Esto respondió al

[161] Morris L. Ernst y Pare Lorentz, *Censored. The Private Life of The Movie* (New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930), 38.
[162] James Brant, "Long Odds (Across the border, Tia Juana, Mexico)," *The Film Spectator*, 15 de septiembre, 1928, 16 y 17.

contexto histórico en el cual se produjeron los filmes, el cual estuvo marcado por "la emergencia del moderno aparato de control de las fronteras".[163] Rachel St. John explica:

> *En la década de 1930, el control estatal...se había convertido en la característica definitoria de la organización espacial a lo largo de la frontera...Entonces, la frontera fue moldeada principalmente no por aquellos que vivían a lo largo y se movían a través de ella, sino más bien por políticos lejanos e ideas nacionalistas de diferencias raciales y nacionales. Las comunidades y empresas fronterizas tuvieron que vivir y trabajar dentro de los límites de estos espacios estatales y continuar una existencia transfronteriza que se vería eclipsada cada vez más por las preocupaciones de los controles de las fronteras nacionales.*[164]

Las representaciones que aparecieron en el cine estadounidense sobre Tijuana, si bien estuvieron basadas en situaciones reales tales como la llegada de fugitivos, el arribo de inmigrantes al pueblo que buscaban radicarse en EUA, y el tráfico de indocumentados; por otro lado, ignoraron prácticas criminales asociadas con Tijuana, tales como el tráfico de drogas y de mujeres destinadas a la prostitución. Estas representaciones se alinearon con el debate en boga en otros medios de difusión sobre la imposibilidad de contener las influencias negativas de Tijuana sobre la sociedad estadounidense –en especial aquellas relacionadas con los juegos de azar– e insistieron en un discurso sobre las diferencias entre ambos países.

Las representaciones se enfocaron además en discutir la relevancia de la existencia de un límite físico entre México y EUA; así como en la necesidad de que se ejerciera un control

[163] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 5.
[164] Rachel St. John, *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border* (USA: Princeton University Press, 2011), 197.

fronterizo eficaz. En especial desde mediados de la década del treinta, cuando la frontera como espacio cinematográfico adquirió protagonismo, así como el discurso relacionado con su rol político y social.

En términos económicos, se representó la frontera tijuanense como un espacio de oportunidades de inversión y empleo, pero no se tocaron los conflictos de intereses que conllevaron al reforzamiento de los controles fronterizos. La competencia económica existente entre Tijuana y el sur de California, pasó desapercibida para los productores cinematográficos. Quizás por esa razón, existe la percepción general de que ciertos sectores de la población estadounidense repudiaban Tijuana sólo por la existencia de cierto relajamiento moral, sin considerarse la rivalidad comercial.

Las representaciones no fueron uniformes como se puede ver. Mientras en filmes como *Stepping Out* (1931) se buscó combatir el imaginario negativo sobre la frontera, afirmándose que era un espacio seguro; en *Forged Passport* (1939) se presentó el asesinato de un agente de inmigración a manos del crimen organizado en un bar local, y la necesidad de controlar el cruce. Las variaciones en las representaciones respondían no tanto a la imaginación creativa de los cineastas, como al contexto de producción. Detrás de las imágenes que vemos en el filme *Stepping Out* (1931) estaban los ejecutivos de Agua Caliente, detrás de *Forged Passport* (1939), una preocupación ascendente en el imaginario estadounidense por reforzar las fronteras para garantizar la seguridad nacional.

Capítulo 5: Tijuana como espacio habitado por mexicanos y estadounidenses.

Explicaré en este capítulo por qué las representaciones de Tijuana como espacio habitado se articularon en el cine estadounidense a partir de las prácticas de uso y ocupación del espacio desarrolladas por los ciudadanos estadounidenses cuya presencia en el pueblo se consideró habitual, mientras las experiencias de los residentes mexicanos del pueblo fueron ignoradas, relegadas a un segundo plano y en general estereotipadas.

En el cine de los años treinta, Tijuana fue representada mayoritariamente como un pueblo turístico frecuentado por estadounidenses que buscaban diversión en salones de baile, casas de juego y bares. El complejo Agua Caliente, se presentó como el espacio más exclusivo de la localidad, y el hipódromo, como el más popular.

La industria turística del pueblo se asoció con la proliferación de estafadores que buscaban dinero fácil con la manipulación de apuestas, pero también se reconoce que en esa industria se involucraron ciudadanos estadounidenses que tuvieron la oportunidad de invertir capital o encontrar un empleo.

La condición de frontera de Tijuana fue utilizada también para representar al pueblo, en este sentido, como un espacio donde tenían cabida personajes marginados de la sociedad estadounidense, un espacio de interés para los guardianes de la seguridad pública y nacional en ese país, y un espacio de contención para inmigrantes.

La existencia en Tijuana de una comunidad mexicana fue prácticamente ignorada, así como lo fueron las experiencias de vida y las preocupaciones sociales de los residentes mexicanos. La Tijuana que interesó a los estadounidenses fue aquella que impactaba sobre sus prácticas de uso y ocupación del espacio. Por ello los espacios más representados fueron los turísticos, como espacios abiertos a sus necesidades y aspiraciones; y en

contraposición, instalaciones administrativas o gubernamentales, como espacios reguladores de sus deseos o prácticas de apropiación. Los residentes tijuanenses que se solían representar eran parte del personal de servicio, vendedores ambulantes o autoridades locales. Su presencia en las representaciones fue muy escasa a inicios de la década, pero paulatinamente fueron incorporados.

Es notable que, en la mayoría de los filmes, podemos constatar cómo las prácticas de uso y apropiación del espacio están relacionadas con la existencia en el pueblo de un marco jurídico o legal distinto al estadounidense que, a inicios del treinta, permitía la venta de alcohol cuando en EUA estaba prohibido, y que a lo largo de la década permitió que se realizaran en Tijuana juegos de azar y apuestas reguladas en EUA.

Prácticas de uso y apropiación del espacio por parte de los estadounidenses

En la filmografía que analizamos en esta tesis, los estadounidenses encuentran en Tijuana un espacio de oportunidades económicas donde emprender distintos negocios[1] o encontrar un empleo en la industria del entretenimiento.[2] Algunos, buscan explotar esas oportunidades al margen de la ley con negocios ilegítimos o recurriendo a pequeños ardides. Otros, esperan tener un golpe de suerte en las apuestas.

[1] En los filmes *True to the Navy* (1930), *Winner Take All* (1932) y *Bordertown* (1935) se representan ciudadanos estadounidenses que tienen negocios en Tijuana. Uno es corredor de apuestas, otro promotor deportivo que organiza peleas de boxeo y otros dos se asocian como dueños de un local nocturno. Uno de estos últimos funda luego un casino. Además, en la mayoría de los filmes se infiere que hay negocios propiedad de estadounidenses. Por ejemplo, en *True to the Navy* (1930) hay un salón de baile llamado Davey's que es administrado por un estadounidense.

[2] En filmes como *True to the Navy* (1930), *Sweepstakes* (1931), *The Champ* (1931), *One Way Passage* (1932), *Bordertown* (1935) e *In Caliente* (1935) tenemos la oportunidad de ver estadounidenses empleados en Tijuana o Agua Caliente como dealers, bármanes, músicos y cantantes o entretenedores. Vemos también a uno que es conserje u ordenanza, a un manager de un salón de baile, otro que se dedica a cuidar la seguridad de un local nocturno, y hasta se habla de un arquitecto que es traído para la construcción de un club.

Tijuana es también el lugar de residencia de algunos de esos personajes,[3] aunque en general, queda claro que la mayoría de ellos ha terminado aquí justo por estar pasando un mal momento en sus vidas, y que su estancia sólo será pasajera. Los estadounidenses que viven en Tijuana pueden ser divididos en dos grupos no necesariamente excluyentes, aquellos que son dueños de negocios en la industria del entretenimiento y por lo tanto tienen intereses en el pueblo, y aquellos que enfrentan algún tipo de marginación en los EUA. Jack Rogers, personaje de *Forged Passport* (1939), sería una figura representativa del primer grupo. Reside en Tijuana, tiene negocios, y es un miembro influyente de la Cámara de Comercio local. No obstante, también es el líder de una organización criminal con operaciones binacionales. Desde ese punto de vista, Tijuana queda definida como un margen en el que encuentran refugio los desplazados estadounidenses y también como un destino para infractores de la ley.

Sin embargo, todos coincidiremos que en la cinematografía Tijuana es más que nada un espacio para la diversión y el entretenimiento de estadounidenses de distintos estratos sociales.[4] La industria del entretenimiento en Tijuana, aunada con la cercanía a California

[3] El hecho de que un estadounidense tuviera un negocio en Tijuana o trabajara en Tijuana no indica directamente que viviera en Tijuana. Los filmes que representan estadounidenses específicamente viviendo en Tijuana son *Sweepstakes* (1931), *The Racing Strain* (1932), *The Champ* (1931), *Bordertown* (1935) y *Forged Passport* (1939).

[4] En los filmes *True to the Navy* (1930), *Stepping Out* (1931), *Sweepstakes* (1931), *The Champ* (1931), *One Way Passage* (1932), *Murder in the Clouds* (1934), *The Marines Are Coming* (1934), *Bordertown* (1935), *Go Into Your Dance* (1935), *In Caliente* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941) se muestran estadounidenses que vienen a Tijuana o Agua Caliente con motivos recreativos, buscando diversión pasajera o un retiro vacacional. La diversión pasajera incluye tener una cita, celebrar el fin de año u otra fecha destacada, asistir a una fiesta de despedida, ir a un bar o casa de juegos, conocer el pueblo, pasar el fin de semana o ir al hipódromo. En *Going Hollywood* (1933), se nos presenta otro tipo de motivación. El deseo de esparcimiento del protagonista al venir a Tijuana está asociado con una intención de olvidar. En este caso, el protagonista busca dispersión, pero no como diversión. En el local donde se encuentra, hay más tristeza que alegría. Es un espacio deprimente que parece ser reflejo de su estado de ánimo. La atmósfera es decadente. En este filme, el "espacio recreativo" es muy diferente al del resto. Tijuana se trataba de manera similar en un relato de ficción publicado en la revista *Talking Screen* en 1930, titulado "I Have Flung Roses", de Lurton Blassingame. La protagonista femenina, despechada por el abandono de un amor, le dice a su amigo que la lleva a Tijuana a ver las carreras. Insiste: "Wallie, llévame a Tia Juana. ¡No me dejes pensar!". [Lurton Blassingame, "I Have Flung Roses," *Talking Screen*, agosto, 1930, 42 y 77.]

–que tenía en vigencia “gin laws”– curiosamente alentó el desarrollo de un tipo de negocio muy singular: la celebración de bodas y divorcios exprés de ciudadanos estadounidenses. Esto fue representado con bastante frecuencia en el cine.[5]

Todas estas actividades que vemos en la cinematografía desarrollar a estadounidenses en Tijuana, concordaban con prácticas reales de uso y ocupación del espacio fronterizo por parte de ciudadanos de EUA. A partir de sus experiencias, Tijuana fue significada en el imaginario estadounidense como un espacio de tránsito, disipación, oportunidades y peligros, vinculado –en términos de infraestructura[6] y economía– a EUA.

Hubo un filme que destacó sobre todos los producidos en la década del treinta por representar de manera más completa las prácticas de uso y ocupación del espacio de los estadounidenses en Tijuana: *The Champ* (1931). El Comité por Mejores Filmes de Atlanta,[7] tras una proyección en el teatro Fox, clasificó *The Champ* (1931) de “excepcional” por su valor para el entretenimiento, la actuación, la trama, la fotografía, su valor educacional y sus efectos morales.[8]

---

[5] La popularidad de las bodas en Tijuana se representó en los filmes *True to the Navy* (1930), *The Marines Are Coming* (1934), *In Caliente* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941). En el filme *Hold Back the Dawn* (1941) esta práctica adquiere un significado aún más relevante, ya que es empleada por migrantes europeos que para entrar a EUA rápidamente se casan con ciudadanos estadounidenses. Según se indica en el filme, el auge de bodas de este tipo, se convirtió en una preocupación para el Departamento de Inmigración estadounidense. El tema de los divorcios se menciona en Coronado (1935). Dos marineros se dirigen a Tijuana para atrapar el anillo de bodas que alguna mujer arroje cuando se divorcie, porque según dicen: “Todo el mundo va a México para obtener un divorcio rápido.”

[6] Tijuana se representa en el cine como un espacio conectado sobre todo con San Diego, Los Ángeles y Nueva York. El automóvil era el medio de transporte más usado para venir a Tijuana o al Agua Caliente desde EUA y viceversa; ya fuera un vehículo privado o un taxi. También se podía llegar en avión o en ferrocarril. En los filmes estudiados se representan detalles asociados al empleo de esos medios de transporte y su importancia para la comunicación entre los dos países.

[7] Atlanta Better Films Committee.

[8] Informe del revisor de The Atlanta Better Films Committee, 30 de noviembre de 1931, página 12, File “The Champ, 1931”, Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 5 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/2423/rec/9

En *The Champ* (1931), aparecen varios estadounidenses viviendo en Tijuana. La trama se centra en las experiencias de uno de ellos, Andy. Un excampeón de boxeo, alcohólico y ludópata, que adora a su hijo Dink. Ambos viven juntos en Tijuana, en los altos de "la taberna griega". En una sinopsis del guion, su morada se describe como "una habitación estrecha y ruidosa sobre uno de los muchos salones de Tia Juana".[9]

Andy, se pasa la vida entre los salones de juego y la bebida. Busca rehacer su carrera como boxeador, pero a causa de sus vicios arruina siempre sus oportunidades y se mete en líos. Dink lleva siempre ropa raída y anda acompañada de otros niños estadounidenses que al parecer también residen en el pueblo. Su mejor amigo dentro del grupo es Jonah, un afroamericano. Dos amigos estadounidenses de Andy, Tim y Sponge, viven también en Tijuana. Sponge comenta que a su padre lo ahorcaron cuando él era niño.

Dink, Andy, y sus amigos, se pasean con familiaridad por las calles de Tijuana y parecen estar a gusto con el ambiente animado del pueblo. Dink, como su padre, es rudo y algo grosero. Cuenta con total naturalidad a su madre Linda sucesos de su cotidianeidad que ella valora como horrorosas experiencias para un niño. Entre ellos el tener que hacerse cargo de su padre cuando se emborracha, o quedarse solo en la casa cuando este se va de parranda. Dink parece ser feliz en Tijuana andando siempre en las calles con sus amigos, pero no va a la escuela y se preocupa por su padre. En el filme *Racetrack* (1933), se presenta un personaje similar a Dink, Jackie. Un niño estadounidense abandonado que frecuenta el hipódromo de Tijuana.

Todos estos personajes son personas pobres y marginales que viven al día. ¿Acaso existiría otra razón para que residieran en Tijuana? También los protagonistas de

[9] The Champ, sinopsis corta del guión, 14 de agosto de 1931, página 2, File "The Champ, 1931", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 5 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/2423/rec/9

Sweepstakes (1931) y *Bordertown* (1935), buscan instalarse en el pueblo porque sufren marginación en EUA. Una excepción podría pensarse que es Charlie Roark, otro personaje de *Bordertown* (1935). Roark y su esposa Marie tienen una buena casa en Tijuana. Se han establecido en el pueblo porque Roark es dueño de un local nocturno. No obstante, el hecho de que Roark opere un bar y tenga un problema de bebida, así como el comportamiento de su esposa a lo largo del filme, indican que no son precisamente modelos de comportamiento.

La casa del matrimonio Roark es uno de los dos espacios domésticos del pueblo que de manera excepcional pueden verse en las películas elegidas. Es una casa moderna y bien amueblada. Sin embargo, es fría y dista de ser un hogar familiar. La casa de Rogers en *Forged Passport* (1939) da esa misma impresión. Igual sucede con el cuarto de Andy en *The Champ* (1931), más apto para un hombre soltero que para un padre de familia.

Tijuana no aparece en ninguno de estos filmes como un espacio apto para la vida familiar, quizás por eso los pocos niños que allí se representan están en situaciones de vulnerabilidad. *Hold Back the Dawn* (1941) constituye una vez más la excepción en este panorama. Este filme se distingue no sólo por mostrar un espacio doméstico desde una perspectiva intimista –aunque el tiempo en pantalla que se le asigna es de apenas unos segundos–, sino porque ese espacio pertenece a una familia mexicana.[10] En consonancia con la aparición de ese espacio privado en *Hold Back the Dawn* (1941), vemos también un par de niños que juegan en la calle como en cualquier vecindad. En este filme, la presencia de menores en Tijuana cobra un matiz totalmente diferente al de *The Champ* (1935), el espacio es apto para niños.[11]

[10] En *Hold Back the Dawn* (1941) vemos a dos mujeres sentadas en un portal de lo que parece ser su casa. La actitud y vestuario de las mujeres indica que se trata de un espacio doméstico.
[11] En *Hold Back the Dawn* (1941), a la vista de dos mujeres mexicanas sentadas en un portal, dos niños corren por el medio de la calle, uno va con su perro y el otro hace rodar una goma de auto con sus manos.

En *The Champ* (1931), Dink anda las calles con otros niños pobres que asemejan al pequeño Gavroche en *Los Miserables*.[12] A pesar de ser menores, nadie les impide pasar a los bares y casas de juego. La escena del niño Dink dormido en la noche sobre una mesa de un local de juegos en pleno funcionamiento porque su padre prefiere seguir apostando que regresar a casa es muy dramática. Linda, la madre de Dink, quiere llevarse al niño con ella y sacarlo de Tijuana. Le dice a Tony, su esposo: "No podemos dejar a ese bebé permanecer en esa atmósfera ni un minuto más ahora que lo encontramos. Nunca me lo perdonaría."

En contrapartida, Linda tiene una hija que trae con ella al Agua Caliente. El *resort* vacacional sí es apto para niños. Dink le dice a su hermana que la puede llevar a conocer Tijuana, pero eso no ocurre. Más adelante, Tony llega a una casa de juego donde está Andy para hablar con él. Le pide que los deje a Linda y a él llevarse al niño por seis meses, para llevarlo a la escuela y mostrarle "otro ambiente". Andy dice con hosquedad que ahí tiene ya ambiente suficiente. Tony insiste en que le dé una oportunidad al muchacho, pues considera que no lleva buena vida en lugares como ese. Andy se molesta y dice que él será quien lo vista y lo lleve a la escuela. Tony amenaza con emprender una acción legal para quitarle al niño.

Linda insiste de nuevo a Andy con que ella puede darle un buen hogar al niño, una buena escuela, un ambiente decente, amigos. Una noche, al saber que arrestaron a alguien en un bar del pueblo, corre a la cárcel a ver de quién se trata. Dink descubre que el detenido es su padre. En su celda, Andy decide que lo correcto es enviar a Dink con su madre. Le dice al niño que ya no lo quiere y que está cansado de cuidarlo. En realidad, Andy miente, pero

---

La calle está vacía y tranquila. Los niños juegan cómodos familiarizados con el espacio. En adición, la profesora estadounidense Emmy trae a sus alumnos a Tijuana en una excursión escolar por el 4 de julio. Emmy considera que es un lugar agradable para que los niños conozcan otra cultura y pasen un buen día de fiesta. Durante el filme los menores no corren ningún riesgo, a pesar de que a veces Emmy los deja solos al cuidado de un mecánico mexicano. Emmy no está preocupada de que algo les suceda. Los niños se divierten y hacen maldades a adultos en Tijuana.

[12] Víctor Hugo, *Los Miserables* (La Habana: Editorial Arte y Liteartura, Huracán, 1970).

esa es la única forma que encuentra de hacer que el niño se marche. Dink llora y le dice Andy que no quiere ir con ella, que no le causará problemas a él, que irá a la escuela ahí en Tijuana, que los curas lo han invitado a ir varias veces, que puede estudiar y ser alguien, alguien como él. En este filme se menciona la existencia de escuelas a cargo de religiosos para niños como Dink, sin embargo, el menor no asiste. La situación de Dink puede atribuirse más a las características de su padre que a la ausencia de espacios adecuados para menores –como son los colegios–. Sin embargo, la imagen que se presenta del pueblo no es apta para la vida familiar. Al final Dink se marcha con su madre tras la muerte de Andy.

En *The Racing Strain* (1932), Kelly, el protagonista, conversa en el American Bar –o Barra Americana– con una mujer que afirma ser la madre de su protegido Bill. La mujer dice querer que el adolescente se vaya a vivir con ella. Kelly responde: “No puedes traerlo a un lugar como este…”. La mujer, de apariencia alcohólica, en realidad no es la madre del joven, miente. Bill vive con Kelly en Los Ángeles. El menor nunca viene a vivir a Tijuana, pero la posibilidad se presenta de manera negativa.

En *Pursuit* (1935), se da el caso de una mujer estadounidense que busca llevar a su hijo a Tijuana para escapar con él. En este filme, la presencia del menor en Tijuana tiene un significado positivo; sin embargo, probablemente se trate de una estancia temporal, ya que en principio la mujer no tiene como objetivo vivir ahí, sino salir de EUA.

La ausencia de espacios domésticos en Tijuana está directamente relacionada con la representación de Tijuana sólo como un sitio de paso. Por ello no aparecen en las representaciones espacios típicos asociados con la vida familiar o cotidiana tales como las iglesias. En Tijuana no hay iglesias y las referencias a la religiosidad mexicana son escasas.

En *Sweepstakes* (1931), si bien el protagonista Bud parece bastante conforme con su vida en Tijuana, sus amigos y su enamorada intervienen para que salga de ahí. Cuando Bud asegura que está bien en Tijuana, su novia le interroga llorosa: "¿Todo bien? ¿En este lugar? ¡Oh, Buddy!".

En *The Champ* (1931), Andy comenta que quizás se vaya de Tijuana si hace dinero. O sea, no está seguro de que su futuro está ahí. Incluso, comprende que su hijo merece irse con su madre a EUA si quiere tener una buena vida.

En *Hold Back the Dawn* (1941), Tijuana es sólo el lugar que elige el protagonista para realizar el trámite migratorio que le permitirá entrar a EUA a residir de manera permanente. No obstante, al visitar el consulado estadounidense le notifican que según el sistema de cuotas vigente deberá esperar entre 5 y 8 años para obtener su visa. El hombre exclama: "¡Ocho veces trescientos sesenta y cinco días con estas moscas y este calor, y ocho veces trescientos sesenta y cinco días en este lugar!" Pronto conoce a otros inmigrantes europeos que están en la misma situación que él. De hecho, se infiere que todo el hotel donde se renta está ocupado por migrantes que están en su misma situación. Todos venidos a Tijuana con el único objetivo de llegar a EUA. Entre los migrantes hospedados están el profesor alemán Van Den Luecken con sus dos hijas adultas, el matrimonio austriaco Kurz y el francés Bonbois. La familia Van Den Luecken aprovecha la espera aprendiendo las tradiciones y costumbres estadounidenses. Se están preparando para integrarse de manera positiva en un futuro a la sociedad que les espera. Bonbois, que es peluquero, parece que ha hecho algunos clientes en Tijuana mientras espera –menciona que le arregló el pelo a la mujer del juez–, pero su objetivo no es vivir ahí.

Es peculiar que individuos que podríamos identificar como originarios de naciones asiáticas por su fisonomía y vestuario ya habían sido representados antes en el cine como inmigrantes radicados en Tijuana, pero sin merecer cualquier tipo de protagonismo. Los

asiáticos, fueron representados en los filmes *Sweepstakes* (1931), *Going Hollywood* (1933) y *Bordertown* (1935).[13] En uno de los primeros guiones de *The Champ* (1931), un personaje aseguraba: "No hay más de trescientos chinks[14] en Tía Juana".[15] Esto sin dudas nos habla de lo relevante que era su presencia en el contexto regional. Sin embargo, se dice muy poco de esos personajes, por lo cual es imposible saber si su estancia es temporal o definitiva. Si Tijuana es para ellos, como para Iscovescu, un punto de paso, o un hogar definitivo.

En la mayoría de los filmes, el paso por Tijuana es siempre de una manera u otra temporal. La temporalidad está vinculada con Tijuana como un espacio concebido para la dispersión o la búsqueda de objetivos muy específicos, pero nunca un espacio propicio para la vida doméstica. Por el lado positivo, los objetivos que sitúan a cada personaje en esta localidad están asociados con una representación de Tijuana como un espacio de oportunidades. Lo que son oportunidades que de lograrse implicarían la salida de los personajes del territorio. Es decir, Tijuana no se representa como un espacio para alcanzar la realización personal sino como un espacio instrumental mediador que puede servir (desde un punto de vista utilitario) para alcanzar objetivos proyectados más allá de él.

En *Sweepstakes* (1931) y *Bordertown* (1935), los protagonistas tienen conflictos con instituciones u organizaciones estadounidenses que han revocado sus licencias para

[13] En *Sweepstakes* (1931), uno de los bármanes que coopera con la compra del caballo para el protagonista es asiático. En una escena incluso muestra un reloj con caracteres asiáticos. El hombre tiene el mismo puesto y nivel que los otros dos bármanes, uno estadounidense y otro mexicano. Viste a veces lo que parece una camisa negra tradicional, pero también una gabardina y un sombrero a la moda occidental. Habla inglés con acento. Está interpretado por George Kuwa. En *Going Hollywood* (1933), en el Joe's Bar de Tijuana sale sentado en la barra un asiático con camisón negro y sombrero. En *Bordertown* (1935), la Sra. Roark tiene un sirviente asiático en su casa llamado Wong al que grita con frecuencia. Wong habla en inglés con acento y no entiende del todo las palabras de su patrona Marie Roark, de modo que la malinterpreta. Marie le grita con frecuencia. Wong viste con un camisón blanco tradicional chino y lleva un gorro chino negro también tradicional con una trenza.

[14] Chinks es un término despectivo utilizado para referirse a los chinos.

[15] Frances Marion, The Champ, MGM, guión, 22 de julio de 1931, página 35, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

ejercer sus profesiones; de modo que no les queda más remedio que buscar una segunda oportunidad para reiniciar sus vidas en los márgenes. Esa decisión, los trae a Tijuana.[16]

A Tijuana llegan también buscando la oportunidad de hacer dinero fácil caza-fortunas e individuos de dudosa moral.[17] La representación de Tijuana como un lugar atractivo para estas personas está asociada a la legalidad del juego y las apuestas.

En *Winner Take All* (1932), el boxeador Jim 'Jimmy' Kane viene a Tijuana para participar en una pelea y reunir un dinero para ayudar a una amiga. En *In Caliente* (1935), José Gómez, el tío de la protagonista Rita Gómez, es un estafador de vocación que, a pesar de tener un medio de vida legítimo como representante y manager de Rita, no deja pasar nunca la oportunidad de hacer dinero extra con artimañas. Un turista comenta sobre él: "Él se hace llamar Gómez, probablemente sea Jesse James en mexicano."

En *Coronado* (1935), Chuck Hornbostel ha intentado con la ayuda de su amigo Pinky Falls distintas formas para ganar dinero y comprar un anillo de compromiso a su nueva esposa Violet. El padre de Violet pone distancia entre ellos por considerarlo indigno de ella, ya que por ser pobre fue incapaz de comprarle un anillo de boda. Como último recurso, Chuck y

[16] En *Sweepstakes* (1931), Bub Doyle es un jockey que perdió su licencia acusado injustamente de manipular una carrera. Intenta salir adelante por distintas vías en su país, pero sólo encuentra rechazo. Él dice que se siente como "un convicto". Intenta competir nuevamente usando un nombre falso, pero es descubierto por un hombre que lo chantajea para que pierda a propósito. Bud se resiste. Tras una pelea se marcha del país rumbo a Tijuana y se emplea como camarero en un club casino. Ahí se gana la vida honestamente. Sin embargo, esa nueva vida está proyectada en un primer momento con base en la resignación.
En *Bordertown* (1935), el chicano Johnny tras un importante fracaso personal se marcha de Los Ángeles. Su licencia para ejercer como abogado ha sido revocada por la Bar Association. Para él lo más importante es alejarse de ese lugar donde ha vivido siempre y abrirse un nuevo camino. Su madre sufre por su decisión. Le dice que ese es su sitio, que ahí están los que lo conocen y lo aman. Johnny le dice a su madre que los que lo aman son todos pobres y sucios, como él, y que no pueden darle lo que él desea, que ya no quiere ser sucio nunca más, que ha descubierto que un hombre tiene derecho a todo aquello que toma por sí mismo, y que él va a tomar a partir de ahora. Johnny sale al camino, y pide aventones por una carretera. Un camión que lo recoge le dice que va rumbo al sur. Él le dice que también va rumbo al sur y se monta. Así llega a Tijuana, y en el pueblo se abre camino.

[17] En los filmes *True to the Navy* (1930), *Stepping Out* (1931), *The Champ* (1931), *Winner Take All* (1932), *In Caliente* (1935), *Coronado* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941) vemos distintos personajes que pueden ser definidos como caza-fortunas.

Pinky terminan camino a Tijuana a probar suerte. De pie frente a una gasolinera de nombre "Border Garage" donde hacen auto-stop, Chuck le pregunta a Pinky: "¿Cuál es la idea al ir a Tijuana?". Pinky le explica que en Tijuana se realizan divorcios exprés, y que lo primero que hace una mujer al divorciarse es tirar su anillo de bodas, de modo que pueden obtener docena de anillos en Tijuana.

En *Hold Back the Dawn* (1941), Iscovescu y Anita son dos caza-fortunas europeos. Vienen a Tijuana con el único objetivo de entrar a EUA. Cuando encuentran dificultades para lograr esto, aprovechan las oportunidades que les ofrece la región para poner en práctica sus habilidades como embaucadores. Lo que mejor queda establecido dentro de esas representaciones, es que los estadounidenses deben tener cuidado al venir a Tijuana, pues son víctimas potenciales de estafadores o de las injusticias del juego.

La visión de Tijuana como un espacio peligroso se identifica en aquellos filmes donde los protagonistas o los personajes segundarios sufren experiencias negativas asociadas con vicios como el alcoholismo o la adicción al juego, el crimen, la traición o la violencia. El balance realizado en este trabajo revela que ese peligro está asociado, casi en su totalidad, con la acción de ciudadanos estadounidenses a los que ciertas tendencias e intereses ubican en Tijuana. El peligro extremo, que sería el de perder la vida, se representó en *Caliente Love* (1933), *Go Into Your Dance* (1935), *Bordertown* (1935) y *Forged Passport* (1939).

En una versión del guion del corto *Caliente Love* (1933), un estadounidense llamado Harrison aconseja a sus amigos y a una "chica hispana" con la que va al hipódromo que apuesten mucho dinero a un caballo que él considera será el ganador. Cuando el animal pierde, tanto los amigos estadounidenses de Harrison como los amigos mexicanos de la muchacha manifiestan su deseo de matarlo. Los mexicanos lo amenazan con un cuchillo y lo persiguen por todo el pueblo, sus amigos, por el contrario, acceden a ayudarlo a escapar

y lo llevan en su auto cuando cruzan la frontera de regreso a Estados Unidos. Toda la situación es tratada con humor.[18] Un guion posterior indica que esas escenas pudieron ser modificadas,[19] pero como no pude ver el filme, me es imposible afirmar o negar esto.

En *Go Into Your Dance* (1935), no pasa tampoco de ser una amenaza.[20] Curiosamente, mientras esa situación crea cierta percepción de que estamos en un lugar violento, vemos a Molly, un personaje femenino del filme, caminar las calles del pueblo en la noche, sin ser molestada.[21] En *Bordertown* (1935), ocurre el asesinato real de una persona, Charles Roark; sin embargo, dado que es cometido por su esposa en la propiedad donde residen, está asociado más con la relación personal de la pareja que con el contexto de Tijuana. *Forged Passport* (1939), fue el único caso directo donde se representó la pérdida de vida de una persona a causa de actividades criminales desarrolladas en Tijuana. Por regla general, el peligro más común para los estadounidenses representado en los filmes, fue el de ser víctimas de una trampa.

En varios filmes, se presentan delitos cometidos por estadounidenses en Tijuana, siendo uno de los más comunes la alteración del orden público con peleas. En casi la totalidad de

[18] Caliente Love (First Rough Draft), Picture No. 466, 28 de diciembre de 1932, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[19] Caliente Love, Picture No. 466, guión, 16 de enero de 1933, File 78, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[20] En este filme, el protagonista Al, ofende con una broma a una bailarina mexicana en un club nocturno. La mujer, disgustada, se acerca a un mexicano corpulento y le ofrece un beso si le rompe un brazo a Al. El mexicano le pregunta a la muchacha qué le dará si le rompe el cuello. Ella le promete dos besos. Entonces el mexicano toma un cuchillo del bolsillo de un hombre sentado a sus espaldas en una mesa y le pregunta a la muchacha qué le dará entonces si lo mata. La muchacha le da un beso largo, sensual y sugerente. El mexicano se marcha decidido a matar a Al. El mexicano se acerca a la barra y toca a Al con violencia para que se voltee. Al le pregunta qué quiere y el mexicano le responde: "tu sangre". Al no se lo toma en serio y en tono jocoso le dice que no obtendrá nada porque él está anémico. El mexicano y él comienzan a reír a carcajadas. Luego siguen conversando y nada ocurre. Toda la situación es tratada con humor y Al no sufre ningún daño real.
[21] Por contraste, el protagonista Al se vinculará en EUA con la mafia de Chicago y su pareja Dot sufrirá un disparo que pondrá en riesgo su vida.

los casos, no hay mexicanos involucrados en esos altercados.[22] En *True to the Navy* (1930), durante una pelea tumultuaria en un bar de Tijuana, un grupo de estadounidenses, entre los que se incluyen marines[23] y una chica –Ruby–, realizan actos vandálicos y causan destrozos. La policía no aparece, así que se asume que el suceso no tiene repercusiones legales. El intento de un ciudadano estadounidense de retener contra su voluntad a un marine en Tijuana es lo que desencadena la riña.[24] En *The Champ* (1931), Andy, borracho con su amigo Sponge, inicia una pelea tras perder en un juego el dinero para recuperar el caballo de su hijo Dink. Songe y él van a parar a prisión. En *The Racing Strain* (1932), dos estadounidenses, un hombre y una mujer, intentan retener contra su voluntad a otro estadounidense, Kelly, en un bar de Tijuana. Se produce también una breve pelea. En *The Marines Are Coming* (1934), otro grupo de marines terminan implicados en una pelea. En *Hold Back the Dawn* (1941), un estadounidense busca pelear con el rumano Iscovescu y le increpa: "Nadie me quitará a mi chica"; pero no pasa nada. En *Forged Passport* (1939) también se presentan altercados. La totalidad de las broncas ocurren en el pueblo de

[22] El único caso de una pelea entre estadounidenses y mexicanos ocurre en *The Marines Are Coming* (1934). Un marine estadounidense que debe dinero a un casino se involucra en una pelea contra el personal del local, empleados mexicanos. Otros marines participan en la riña para apoyar a su compañero. El hombre termina en la cárcel y su superior debe intervenir para que sea puesto en libertad por los mexicanos. En *Go Into Your Dance* (1935) se crea también una situación entre una bailarina mexicana que se disgusta con un estadounidense y provoca a otro mexicano para que lo agreda, pero no llega a pasar nada.

[23] El grupo de marines forma parte de una gran pelea tumultuaria que se produce cuando intentan rescatar a su amigo para que llegue a tiempo a la competencia. Sin embargo, el disturbio en Tijuana no es el único que provocan, ya que al inicio del filme provocan un disturbio similar en un comercio en San Diego. Por lo cual no se puede decir que se comporten diferente a uno y otro lado de la frontera.

[24] La causa de la pelea es el intento de un corredor de apuestas llamado Brady de retener contra su voluntad en el local a un marine estadounidense. Ruby discute con McCoy. Le insiste en que debe marcharse del bar y regresar a su barco a tiempo para una competencia. Ella crea un alboroto y rompe botellas en la barra. Brady la interrumpe, agarra a Ruby de un brazo y la ofende. McCoy se ofende por el tono que usó Brady con Ruby y lo golpea. Brady y Sharpie hacen que un grupo de bravucones que están en el bar los rodeen para evitar que salgan del local. Visten con trajes, aunque unos con corbata y otros sin corbata, unos llevan sombrero y otros, boinas. Son blancos y al parecer estadounidenses. Ruby se lanza contra ellos para romper el cerco que le hacen y salir a la calle. Pide ayuda a otros marines para rescatar a McCoy. Estos, sin embargo, la ignoran, pues no creen en ella. Ruby rompe un ventanal de cristal del bar para que vean lo que ocurre. Cuando los marines ven a McCoy en apuros todos van en su ayuda. Se produce una gran bronca en el bar y rescatan a McCoy.

Tijuana. No vemos ninguna en Agua Caliente.[25] Las riñas de los estadounidenses en los locales de Tijuana y la encarcelación de éstos se convertiría en algo icónico del pueblo, así que sería extraño que no se usara en la cinematografía. Se representaron en el cine otros crímenes realizados por estadounidenses en el pueblo, pero ya hemos hablado de una forma u otra sobre ellos.

Es relevante que en ninguno de los filmes vemos a mexicanos directamente cometer delitos. Solo en dos se sugiere su participación en actos delictivos. El primer caso es *The Marines Are Coming* (1934), donde el casino Club Madrid, dirigido por mexicanos, es acusado de corrupto por una cantante que trabaja ahí. Ella le confiesa a su amante estadounidense que los juegos están amañados y que, por lo tanto, él nunca podrá ganar. El segundo caso es *Go Into Your Dance* (1935), donde se representa una amenaza potencial contra la vida de un estadounidense a instancias de una mexicana.

El crimen suele estar asociado al vicio. Ahora, no todo vicio está relacionado con una actividad criminal. Hay una línea, trazada por las instituciones legales, que separa a uno del otro. En los años que abarca este estudio, la distribución de bebidas alcohólicas se consideraba una incitación al vicio y un crimen mientras la Ley Seca estuvo vigente en EUA, sin embargo, con sólo cruzar una línea, esta vez fronteriza, los estadounidenses podían disfrutar de su vicio sin romper las leyes. Uso la palabra vicio con toda intención. En el contexto moral de inicios de los años treinta, el consumo recreativo ocasional del alcohol era muy poco representado en el cine. Las representaciones del consumo de bebidas alcohólicas solían estar asociadas por lo general con casos de alcoholismo agudo o

[25] A pesar de que en *Stepping Out* (1931) dos esposos estadounidenses amenazan con alarde atacar con un cuchillo a cualquier hombre que se propase con sus mujeres. Los hombres están a punto de descubrir ocultos en el baño de la habitación de sus mujeres a dos amigos estadounidenses de estas, pero nada ocurre. En *In Caliente* (1935), el protagonista Larry sugiere que creará problemas, pero no hace nada. En otra ocasión, un estadounidense manifiesta su deseo de golpear al mañoso José, y el propio José manifiesta luego deseos de golpear a Larry, pero en ningún caso materializan sus palabras.

espacios donde los estándares morales eran mínimos; lo cual convertía dicho consumo en un vicio condenable –primero legalmente y luego éticamente–. El hecho de que en Tijuana se pudiese acceder libremente al alcohol, hacía que la ciudad se viese automáticamente como un centro de vicio. Lo cual la convertía en un lugar peligroso para los estadounidenses y en el blanco de un sinnúmero de representaciones negativas asociadas con el consumo de alcohol y las apuestas, o crímenes derivados de estas prácticas.

Las representaciones negativas de Tijuana asociadas con el juego y el alcohol tienen algo en común, y es la idea de que los ciudadanos estadounidenses suelen sucumbir a las tentaciones que ofrece el pueblo fronterizo a pesar del impacto nocivo que tienen en sus vidas. Los debates en torno a la responsabilidad primaria de autoridades mexicanas o turistas estadounidenses en torno al auge de estas prácticas en el pueblo son como la pregunta ¿quién nació el primero, el huevo o la gallina? En mayo de 1929, cuando el gobernador Abelardo L. Rodríguez anunció nuevas disposiciones para aplicar en la entidad, en un esfuerzo –o al menos pronunciamiento– por secundar la campaña persuasiva del gobierno federal para restringir el consumo de bebidas alcohólicas a nivel nacional por vías no represivas; aseguró:

> *Y cabe aclarar que, si en el Distrito se observa un número aparentemente crecido de expendios de licores, esta circunstancia obedece a la proximidad del territorio norteamericano, de donde proviene, casi en su totalidad, la clientela de dichos establecimientos.*[26]

La llegada de estadounidenses a Tijuana en busca de un trago o de una ruleta, fue ampliamente representada en el cine, obviamente, porque ocurría de manera cotidiana; pero también porque permitía a guionistas y directores contar historias que hubiese sido

[26] *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno del Distrito Norte de la Baja California*, 20 de mayo, 1929, 10-11.

delicado situar en EUA. Cuando el filme *One Way Passage* (1932) estaba en producción, la PCA llamó la atención sobre escenas donde se mostraba el consumo de alcohol de estadounidenses en Hong Kong y Agua Caliente; sin embargo, consideraron que no eran un problema dado que no ocurrían en América:

> *Hay una considerable combinación y consumo de cócteles, pero como esto ocurre fuera de los Estados Unidos, es de esperar que no haya ningún cuestionamiento al respecto…*[27]

Esta declaración nos revela una directriz del *Código de Producción* que pudo influir en la decisión de muchos productores de situar ciertas escenas en Tijuana a la hora de construir relatos controversiales. Al retratar un espacio extranjero, aunque sus personajes siempre fueran objeto de escrutinio, ellos tenían más libertad creativa. Si se pretendía narrar la historia de un alcohólico como Andy en *The Champ* (1931), resultaba más cómodo situarlo en Tijuana que en un pueblo como Calexico. Por lo general, el espacio del "otro" ofrece la libertad de expresión que está reprimida en los espacios propios. Pues la censura no juzga con la misma severidad la representación de lo ajeno.

Otro tipo de caso donde se identifica Tijuana como una tierra de oportunidad, se muestra en los filmes *One Way Passage* (1932), *Murder in the Clouds* (1934) y *Pursuit* (1935), donde el pueblo queda representado como un destino para fugitivos. La representación de Tijuana como una tierra que daba refugio a aquellos que infringían la ley en EUA está documentada también en la prensa del período, y revela que era una idea que ya tenía arraigo en la sociedad estadounidense en la década del treinta.

---

[27] Carta de Jason S. Joy para Emma Abplanalp, Chicago Film Board, 24 de junio de 1932, página 14, File "One Way Passage, 1932", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 6 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/11149/rec/10

En el libro *Father Goose…,* sobre la vida de Mack Sennett, se cuenta que, en una ocasión, una de las jóvenes contratada para posar en traje de baño como extra por su compañía –Keystone Pictures–, acudió al fiscal del distrito para levantar una acusación "por seducción" contra uno de los empleados de Keystone. Dado que la joven era menor de edad, el fiscal alertó a Sennett que el acusado enfrentaría cargos por violación. Mack, seriamente preocupado, hizo que varios de los comediantes que trabajaban para él, así como otros empleados, se alistaran para salir del país y así evitar ir a prisión. Cuando uno de ellos le preguntó a dónde irían, respondió: "No sé. Un lugar donde no tengan un tratado de extradición. México. Sí. Baja California, donde se esconden todos los criminales". Sennett al parecer desconocía que de hecho México había negociado tratados de extradición con EUA desde las últimas décadas del siglo XIX,[28] así que dio la orden de que irían a Tijuana y que otros empleados debían seguirlo allá luego. Llevaron con ellos equipos de filmación para mantenerse ocupados. Cuando Mack supo que la chica finalmente había acusado a un comerciante de Santa Barbara en vez de a uno de sus hombres, "la carga de cien años salió de su alma." [29] En Tijuana, Sennett afirmaba haber conocido a otro fugitivo estadounidense, un bandido de nombre Zeph Crocker.[30] Aunque esta historia no se puede confirmar como verdadera, sirve para demostrar la existencia de una representación sobre Tijuana como tierra receptora de fugitivos.

En la prensa del sur de California aparecen varios casos reales de fugitivos que habían huido a Tijuana, se sospechaba estaban en la localidad, o habían sido atrapados en el

[28] Secretaría de Relaciones Exteriores, "Decreto promulgado sobre la Convención Adicional de las celebradas con el Gobierno de los Estados Unidos de América, sobre extradición de delincuentes," *Periódico Oficial del Distrito Norte de Baja California*, 20 de septiembre, 1926, 9 y 10; "La Voz de Texcoco postula para presidente al distinguido Licenciado Sebastián Lerdo de Tejeda," *La Voz de Texcoco*, núm. 4, 27 de octubre, 1872, 1-3.
[29] Gene Fowler, *Father Goose. The Story of Mack Sennett* (New York: Covici, Friede, Publishers, 1934), 159-172.
[30] Gene Fowler, *Father Goose. The Story of Mack Sennett* (New York: Covici, Friede, Publishers, 1934), 159-172.

pueblo y luego condenados o extraditados a EUA.[31] El más célebre por la gravedad de sus crímenes y sus peripecias en el pueblo fue Karl Clark Strain, alias William E. “Three-Gun” Boyd.[32] Contrario a lo que algunos pudieran creer, los fugitivos no gozaban de impunidad en Tijuana. La cooperación existente entre las autoridades de ambos lados llevaba por lo general a que la policía tijuanense trabajara para aprehender a los fugitivos y juzgarlos o entregarlos a las autoridades estadounidenses. De hecho, la búsqueda de fugitivos de la ley estadounidenses en Tijuana era muy común. Las autoridades estadounidenses solían investigar la región fronteriza no sólo cuando buscaban un fugitivo, sino también cuando intentaban solucionar crímenes sin resolver ocurridos en el sur de California.[33]

En *One Way Passage* (1932), Dan Hardesty, un asesino recién capturado que enfrenta pena de muerte en San Quintín, EUA, planea escapar para reunirse en Agua Caliente con Joan Ames, una mujer de alta sociedad con una enfermedad terminal de la que se enamoró.

---

[31] “Police Check Story of Man as to Slaying,” *San Bernardino Sun*, 17 de junio, 1929, 2; “Live Sentence Given Broker,” *San Bernardino Sun*, 23 de junio, 1929, 1; “In San Bernardino,” *San Bernardino Sun*, 30 de julio, 1929, 5; “Two Mexicans resist arrest,” *San Bernardino Sun*, 26 de diciembre, 1930, 12; “Admits Beat Wife to Death,” *Madera Tribune*, 23 de mayo, 1933, 1; “Suspect in 1922 Murder Is Held,” *San Bernardino Sun*, 30 de junio, 1934, 12; “End Long Fight for Extradition Marysville Man Returned to Police at Border Line Today,” *Madera Tribune*, 2 de abril, 1938, 1; “Slayer in Tijuana, Extradition for Los Angeles Will Be Attempted,” *Madera Tribune*, 25 de junio, 1938, 1

[32] “Gunman's Companion Asks Speedy Justice,” *San Bernardino Sun*, 7 de noviembre, 1937, 23; “Bandit Escapes Alcatraz Only to Receive Penalty Far Worse,” *Madera Tribune,* 28 de septiembre, 1937, 1; “Kidnaping Suspect Blasted from Shack,” *San Bernardino Sun*, 28 de septiembre, 1937, 1 y 2; “Death Sought for Assailant of Policeman,” *San Bernardino Sun*, 29 de septiembre, 1937, 7; “Baja California Desperado Breaks,” *Madera Tribune,* 28 de octubre, 1937, 6; “Hunt Launched For Desperado,” *San Bernardino Sun*, 28 de octubre, 1937, 16; “Girl Prays for Fugitive Sought In Two Nations,” *San Bernardino Sun*, 1 de noviembre, 1937, 3; “Fugitive Seen In Middlewest,” *San Bernardino Sun*, 23 de enero, 1938, 5; "Man Of Many Crimes Caught,” *San Bernardino Sun*, 26 de febrero, 1938, 2; “Widely Sought Outlaw Taken, Found Without Gun Quick To Surrender In Bus In Kansas City,” *Madera Tribune*, 26 de febrero, 1938, 1.

[33] “Link Gun with Dentist Slaying,” *San Bernardino Sun*, 20 de abril, 1935, 12; “Law Student Digs Up Clew For Officers,” *San Bernardino Sun*, 21 de abril, 1935, 2; “Gun Identification Claimed Impossible,” *San Bernardino Sun*, 15 de mayo, 1935, 2; “Inquest Studies Sex-Staying,” *Madera Tribune*, 4 de septiembre, 1936, 1; “Check All Tips in Sex-Slaw,” *Madera Tribune*, 5 de septiembre, 1936, 6; “County Hunt Muir Witness,” *San Bernardino Sun*, 6 de septiembre, 1936, 7; “Renew Hunt Valet Sands Taylor Quiz, Death Victim Declared to Be in Tijuana, Detectives Combing Resort Town Without Finding Trace of Man,” *Madera Tribune*, 11 de junio, 1937, 1 y 6; “Taylor Murder Hunt Is Pressed,” *San Bernardino Sun*, 19 de junio, 1937, 2; “Driver Traced Below Border,” *San Bernardino Sun*, 9 de enero, 1938, 13; “Missing Bank Employe Held,” *San Bernardino Sun*, 7 de julio, 1938, 1 y 2.

En *Murder in the Clouds* (1934), unos malhechores planean sacar por la frontera de contrabando un explosivo que han robado al gobierno, utilizando a una mujer que no sea consciente de la carga que lleva. Deciden, para poder recuperar "la carga" del auto de la mujer y ofrecerla al mejor postor, cruzar también la frontera fingiendo ser turistas para no ser sospechosos. Al sur de la frontera, los perpetradores esperan encontrar la tranquilidad y llevar a feliz término sus planes malignos. En *Pursuit* (1935), la señora McCoy, una actriz viuda, enfrenta una demanda de unos parientes ricos de su difunto esposo por la custodia de su hijo. Las probabilidades de que la señora McCoy pierda a su hijo en un juicio injusto son elevadas, por lo cual decide, violando la ley, sacarlo del país. Mitch y Maxine la ayudarán a reencontrarse con su hijo en Tijuana. Maxine insiste en que sólo en México estará seguro y se esfuerzan en lograr que el niño cruce la frontera. Cuando la señora McCoy, mamá del niño, llega a Tijuana, Nick Shawn le dice: "Ahora estás a salvo en México y nadie puede tocarte."

La historia de *Pursuit* (1935) no era demasiado original en realidad. En 1931, la revista *Screenland* publicaba un relato titulado "Confessions of a Hollywood Baby" donde un director de cine, envuelto en una batalla por la custodia de su hijo, huía hacia Agua Caliente con el niño. El hombre, temeroso de que la madre del bebé –una actriz– se lo llevara a Sudamérica con su nuevo amante, decide tomar al bebé e irse con él. Un policía lo detiene por el camino y el hombre le explica su situación. El oficial le dice que lo comprende y que le aconseja que huya lo antes posible del país porque su mujer pondrá muchos policías detrás de él y la simpatía en estos casos suele ser con la madre. El hombre le explica al policía que va rumbo a México, a Agua Caliente, pues una vez que cruce la frontera será

más difícil que ella pueda quitarle al niño. El autor del relato, Owen Atkinson, anunciaba la trama como "ficción sazonada con humor y verdad."[34]

La llegada de turistas, emprendedores o fugitivos a Tijuana se debía en gran medida a estatutos legales vigentes en el territorio mexicano –o como demuestra el tema de los fugitivos, que se creían vigentes– distintos a los estadounidenses, o que quizás no se observaban de manera correcta.

Las diferencias tanto culturales como en cuestiones de ley y orden entre EUA y México eran motivo de descontento en sectores conservadores de EUA. Esas diferencias se percibían políticamente como un problema en la medida que impactaban en la vida de ciudadanos estadounidenses. Para gran parte de la sociedad estadounidense, los sistemas legales no sólo eran distintos, sino que México contaba con un sistema que era además inferior. Esto tenía que ver también con el entendimiento de que idiosincráticamente los mexicanos tenían un pobre sentido de la justicia.

Los proyectos nacionales de ambos países parecían distanciarse en muchos aspectos. En ese sentido, ciudades fronterizas como Tijuana o San Diego se convertían en el punto de impacto, donde convergían esas diferencias y provocaban nuevos acomodos legales que se materializaban en políticas de excepción o en prácticas espontáneas que llevaba a cabo la población como alternativa al orden establecido de uno u otro lado. El espacio de reacción era inestable, y como consecuencia, la presión que generaban ciertas prácticas sociales obligaba a la transformación del orden jurídico e institucional vigente. Por ello, el debate

[34] Esta historia contiene otros elementos típicos de las representaciones sobre Tijuana y Agua Caliente, como lo es la exaltación de la belleza de Agua Caliente y el señalamiento de los riesgos que conlleva para el futuro de un hombre dejarse llevar demasiado por la atmósfera de juegos y alcohol del lugar. El padre del niño, por huir a mitad de la filmación de una de sus películas, le está saliendo muy caro al estudio y corre el riesgo de perder su empleo. Además, está tomando mucho alcohol en Caliente y ha perdido miles de dólares en apuestas. Uno de sus amigos dice que es "un crimen" que le quiten el dinero de esa forma. [Owen Atkinson, "Confessions of a Hollywood Baby," *Screenland*, mayo, 1931, 100; Owen Atkinson, "Confessions of a Hollywood Baby," *Screenland*, abril, 1931, 24.]

sobre el cierre de la frontera fue tan importante. Limitar ese espacio mixto de intercambios se hacía una necesidad para los interesados en sostener un orden específico de manera unilateral. Tijuana, vista desde esa perspectiva por un sector conservador de la sociedad estadounidense, representaba, como frontera, una amenaza a la integridad de las leyes y el orden del sistema jurídico estadounidense, el cual a su vez constituye la base del sistema político e ideológico de ese país.

La obsesión de un amplio sector de la población estadounidense con Tijuana estaba justamente en la falta de control legal sobre el territorio y los ciudadanos estadounidenses allí presentes; y en un deseo por extender sus influencias sobre lo que pasaba en ese espacio. Las leyes de la prohibición en EUA, encontradas con la vigencia del juego en territorio mexicano, creaban todas las condiciones para visibilizar mucho más los contrastes entre los países y la existencia de una disputa espacial. Esto ofreció elementos para la articulación en el plano regional de un discurso renovado sobre las diferencias entre ambas naciones.

El cine no fue ajeno a esto, sin embargo, este discurso se expresó en muchos filmes de una manera condescendiente que, si bien, evitó pronunciamientos abiertamente políticos, señaló las distancias entre el desarrollo económico-social y la cultura predominante entre ambas naciones. Es a través del estudio de las representaciones de los mexicanos (tijuanenses) que aparecen en la cinematografía de este período que podemos verificarlo.

Los buenos tijuanenses y los mexicanos en Tijuana

En general, las representaciones de los mexicanos en los filmes fueron condescendientes o formalmente positivas. Las representaciones negativas nunca se hicieron a través de la caracterización intencional de los personajes como villanos o personas deleznables.

Si bien los mexicanos no solían tener un rol importante en las historias, aquellos que dejaban de ser parte de la escenografía para tener un rol secundario, solían ser facilitadores de experiencias positivas. Esto incluyó al personal de servicio –músicos, bailarines, camareros, etc.– claro está, pero también a figuras de autoridad. En muy pocos casos, esos personajes representaron amenazas para los estadounidenses.

Los mexicanos representados en Tijuana se dividieron en dos grupos, aquellos que en sus maneras y estilo de vestir seguían los patrones de la moda occidental de la época –lo que los hacía a veces indistinguible de los estadounidenses–; y aquellos que utilizaban atuendos típicos mexicanos. Ricardo Pérez Montfort plantea que durante "los primeros treinta años posrevolucionarios se fue consolidando la imagen de un México "típico"" a partir del trabajo de autoridades gubernamentales, intelectuales y artistas.[35] Enumerar los distintos elementos que conformaban ese cuadro estereotípico de la mexicanidad es un ejercicio que escapa a los objetivos de esta investigación, pero para el análisis de los filmes que se estudian en esta tesis, buscamos identificar en los personajes incidentales que no verbalizaran su origen, el uso de vestimentas consideradas típicas como una prueba de su mexicanidad.

Según Pérez Montfort las "figuras estereotípicas más explotadas" dentro de la construcción de la mexicanidad fueron el charro, la china poblana, el indito y la tehuana. Pérez Montfort asegura que las representaciones estereotipadas de los mexicanos y su país que puso en escena el gobierno nacional "exportando una imagen idílica del México charro y alegre…sirvieron para ocultar al México bronco y miserable".[36] En contraposición, en las

[35] Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos* (México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, 2007), 16.
[36] Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos* (México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, 2007), 298; y Ricardo Pérez Montfort, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)," *Política y Cultura*, núm. 12 (1999): 185, consultado 7 de noviembre, 2018, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210

representaciones de los mexicanos que vemos en el cine estadounidense de los años treinta sobre Tijuana, la pobreza no se esconde y es raro que se represente el vestuario colorido de las tehuanas o chinas poblanas. Aunque podamos ver un charro aquí o allá que se viste para mostrarse a los turistas, en especial en los espectáculos artísticos del Agua Caliente, el atuendo de los mexicanos "típicos" en Tijuana es por lo general el de los campesinos, compuesto por sarapes, camisas de manta, o sombreros[37] de paja. Un diplomático mexicano, tras ver un filme estadounidense donde aparecían representados sus compatriotas con ropas similares aseguró que esos eran "los trajes con que este país distingue al mexicano".[38] Otro, señaló que era "la ropa que usan nuestras clases humildes".[39] Los mexicanos "típicos" que el cine estadounidense de los años treinta situó en Tijuana pululaban las calles como vendedores ambulantes o entreteniendo a los turistas.[40]

El diseño de los personajes "mexicanos típicos o tradicionales" y el de los "mexicanos americanizados" (aunque éstos en menor medida) se realizó con base en estereotipos no sólo culturales, sino también raciales, por lo cual solían ser interpretados por actores de piel oscura.[41] Debemos tener en cuenta que los individuos o pequeños grupos elegidos para

[37] El "sombrero mexicano" es el objeto más representativo de la mexicanidad y se vende a los turistas como souvenir. Podemos asumir que aquellos hombres que vemos en los filmes vestidos de traje y con sombreros mexicanos son por lo general turistas.

[38] Oficio núm. 2869 del cónsul general de México en New Orleans para el Embajador de México Ignacio Bonillas, 24 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[39] Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 15 de abril de 1923, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[40] En una publicación antigua de 1916, *Photoplay Magazine* elogia la interpretación que hiciera el actor Raymond Hatton de un mexicano viejo en el filme *The Love Mask* (1916), diciendo que "fue una reproducción exacta de un frágil y ruinoso viejo Don que divaga sobre Tia Juana y permite a los turistas tomar fotografías de él a 25 centavos por instantánea." El atuendo de Hatton con el sombrero y el sarape como distintivos, se seguía utilizando de manera estándar aún durante la década del treinta para representar a los mexicanos. [Allen Corliss, "That mean Guy, Hatton," *Photoplay Magazine*, núm. 6, noviembre, 1916, 57 y 58.]

[41] En el filme *Coronado* (1935) se incluyó un comentario crítico cargado de humor sobre el estereotipo racial de los mexicanos como personas de piel oscura, tan usado en la cinematografía. En la película, un par de

representar a los mexicanos respondían a una convención estilística estereotipada sobre "lo mexicano" y fueron lo que los productores consideraban "representantes típicos de un conjunto más amplio."[42]

Los mexicanos que vemos en las películas que analizamos se empleaban en Tijuana como camareros, bármanes, maleteros, músicos, bailarines, vendedores o fotógrafos ambulantes, taxistas, mucamas o administradores. La mayoría eran serviciales y bilingües. A veces, los estadounidenses se burlaban de ellos.[43]

---

estadounidenses que, con bigotes falsos y ropa de trabajo, llegan a Tijuana en un camión con otros mexicanos, intentan explicar a un oficial, para no ir a prisión, que en realidad son estadounidenses. El oficial, de piel blanca, les dice: "¿americanos eh?". Mira a su compañero, ríe y continúa mezclando español e inglés: "Not, you are mexicanos". Los estadounidenses, Chuck y Pinky, insisten que no. El oficial mexicano les pregunta: "¿Cómo sé que son americanos? Chuck le responde: "Mira que pálidos somos". Pinky reafirma que están algo sucios pero que son blancos. El oficial replica que muchos mexicanos son pálidos. Chuck le da la razón. Propone cantar una canción americana para demostrar su nacionalidad. Canta e intenta alejarse con sus pasos de baile. Soldados le impiden escapar. El oficial agrega que su canción no prueba nada. Ambos hombres insisten sin éxito. Ante la incredulidad del oficial, Pinky se quita su overol y explica que son marineros, mostrando su uniforme. Chuck lo sigue. El oficial les pregunta de dónde sacaron entonces los overoles. Pinky sin pensarlo señala que los robaron. El oficial les dice: "Entonces son americanos –y se lamenta tocándose las comisuras de la boca– ¡qué mal! Está muy mal que no sean mexicanos." Chuck agrega en tono jocoso: "Quizás el próximo año". El oficial continúa señalando a la prisión: "Esos hombres irán a la cárcel por cinco días. Pero para ustedes los americanos, por robar ropa, son diez días." Ante la risa del oficial, Chuck comenta: "Buena broma". Insiste desesperado que ellos también son mexicanos, que estaban bromeando e intenta afirmar su identidad hablando en español: "Sí sí sí señor, adiós". A lo que el oficial responde sarcástico: "Oh no, ustedes no pueden ser mexicanos. ¡Son pálidos!". Y ordena que los encierren.

[42] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 152.

[43] En estos filmes muchas situaciones cómicas suelen provocarse a partir de ridiculizar a los personajes. La ridiculización de mexicanos y estadounidenses suele darse con la misma frecuencia. En *True to the Navy* (1930), no aparecen mexicanos, de modo que las burlas son todas a expensas de los estadounidenses. En *Stepping Out* (1931), se burlan de los camareros mexicanos, pero en la misma medida o con mayor énfasis se pone en ridículo al esposo estadounidense Tubby y el caza fortunas Perkins. En *Pursuit* (1935), los protagonistas intentan burlarse de un oficial mexicano, pero no se salen con la suya. No obstante, se aprovecha la situación para hacer un chiste a expensas del oficial. En *Go Into Your Dance* (1935), Al se burla de una chica mexicana, y un mexicano en el bar se representa con cierto humor siendo violento. Al, por su lado, es él mismo un personaje gracioso. En *In Caliente* (1935), se ridiculiza a personajes mexicanos para crear situaciones divertidas. Entre los estadounidenses Harold es ridiculizado, en un par de ocasiones Larry y también un turista. Sin embargo, es en este filme las representaciones de los mexicanos que apelan al humor tienen connotaciones bastante negativas. Las de Larry, por su parte, señalan de manera crítica ciertas actitudes del hombre neoyorquino como "americano típico" del este. En *Coronado* (1935), el humor se construye sobre todo a expensas de ciudadanos estadounidenses: el padre de June, los dos marineros Chuck Hornbostel y Pinky Falls, y el millonario capitalista padre de Johnny Marvin; pero también se utiliza a oficiales mexicanos para crear situaciones graciosas.

El “mexicano tradicional”, al cual identificamos por su vestuario “típico”, apareció muy poco en las historias situadas en Tijuana durante el primer lustro de los años treinta.[44] Será en 1935 cuando su presencia aumente de manera considerable en las representaciones de Tijuana. Varios filmes, estrenados todos en ese mismo año, se ocuparon de incluir a estas figuras en sus escenas: *Bordertown* (1935), *Pursuit* (1935), *Go Into Your Dance* (1935), *In Caliente* (1935), *Coronado* (1935). En *Forged Passport* (1939) y *Hold Back the Dawn* (1941), se mantiene esa presencia.

Por ejemplo, en *Bordertown* (1935), vemos en las calles varios vendedores ambulantes que visten con ropa tradicional. Uno de ellos usa un sombrero típico mexicano, una camisa blanca, una pañoleta al cuello y trae un pequeño sombrero de paja en una mano que trata de vender. Se pueden oír pregones en español como el de “…tacos, perritos calientes, muy buenos”.

En *In Caliente* (1935), aparecen de manera abundante por primera vez en el contexto del Agua Caliente representaciones del mexicano “tradicional”. En este filme, el *resort* parece dedicado a ofrecer a los turistas toda una fantasía de mexicanidad a través de sus shows

[44] En *True to the Navy* (1930), cuando un amigo de McCoy sale del Dance Hall, hay dos hombres que conversan junto a una columna en las afueras del salón. Llevan pantalón, camisa clara, y sombrero mexicano. Son los únicos que se ve en el filme representados intencionalmente como mexicanos, al menos tan claramente. En *Stepping Out* (1931), un portero del Agua Caliente viste con un pantalón mexicano tradicional de pata ancha con una faja de tela en la cintura y, en la parte superior, una chaqueta y un gorro típicos en los uniformes de portero. El hombre lleva bigote, y es blanco o mestizo. Al parecer, ese era el atuendo oficial de los porteros del Agua Caliente, ya que en *The Champ* (1931) también vemos al portero usarlo. El “toque mexicano” del uniforme de los porteros del Agua Caliente respondía obviamente a una estrategia de marca del resort atractiva para los turistas. Sin embargo, en estas mismas dos películas no hay ninguna otra representación de mexicanos vestidos con ropa tradicional, ni en el Agua Caliente y sus alrededores, ni en las calles de Tijuana. Podemos considerar una excepción un niño que se acerca a Dink cuando espía al campeón mexicano y que lleva también un pantalón de pata ancha similar al de los porteros y una sencilla camisa blanca. El muchacho hace un comentario a favor del campeón mexicano, pero habla en inglés. En *Winner Take All* (1932), vemos en la arena deportiva donde se celebra la pelea de boxeo unos pocos hombres de traje con sombreros mexicanos de paja mezclados con el público. No queda claro si se trata de turistas que han comprado un recuerdo o si es un intento por representar mexicanos. En *Going Hollywood* (1933), también se ven en un club de aspecto decadente a un par de hombres llevando sombreros de charro. Su ropa no se logra ver bien. En *The Marines Are Coming* (1934), vemos a la mexicana Rosita vestir como rumbera para una de sus presentaciones.

artísticos. Al inicio del filme un grupo de músicos vestidos con ropas tradicionales mexicanas tocan una marimba y un contrabajo. Otro grupo de mujeres y hombres con atuendos tradicionales –que incluyen sombreros– cantan a coro sobre una escalera, una canción en inglés con un estribillo que dice "mexicano", a cuyo compás danzan las bailarinas. Las bailarinas llevan castañuelas, un vestuario no tradicional –estilo cabaret– y sombreros claros de ala ancha. Tanto las cantantes femeninas como las bailarinas son de piel blanca y pelo oscuro. Por el caso de Pat Casey –alias Pedro Casanova[45]– sabemos que, a pesar del vestuario, muchos de esos sujetos podrían ser estadounidenses; lo cual refuerza la idea de que la imagen se trata de una construcción intencionada con base en decisiones administrativas de los dueños del *resort* para vender una fantasía artificial de mexicanidad.

A los turistas los recibe en el hotel un cuarteto de mariachis mexicanos que visten con atuendos típicos. Tocan instrumentos de cuerda y entonan la canción "In Caliente". Ellos tienen un rol destacado en el filme. En las inmediaciones del *resort*, se divisan a lo largo del filme numerosos mexicanos ataviados con ropas tradicionales: uno pasa jalando un carro cargado con sarapes y sombreros mexicanos; otro pasa con un burro; uno labora como caddie en el campo de golf, otro, con un loro en el hombro invita a los turistas a tirarse fotos en su carretón tirado por un burro. Este último se destaca un poco en el filme, sobre todo porque encarna a un personaje típico de las escenas tijuanenses.[46]

[45] Casanova es un neoyorquino que se viste de mariachi y se presenta como cantante en el Agua Caliente.
[46] Larry accede a ser fotografiado y el hombre lo sienta sobre la carreta y le coloca un sombrero de charro y un sarape al cuello. Larry posa altanero, con las riendas de la carreta en la mano. Harold se ríe de él al verlo. Luego el fotógrafo logra convencer a Harold para que también pose para una foto. Mientras le coloca los accesorios, Harold se queja de ellos. Plantea que el sombrero es ridículo y que nadie usa el sarape. El fotógrafo le dice a Harold: "Real, real mexicano". Harold huye sin tomarse la instantánea, pero el fotógrafo lo sigue y lo trae de regreso. El fotógrafo le dice autoritario que se quede quieto en el lugar. Harold posa alzando las manos como bailarín español. La aparición de las castañuelas, la pose de Harold, y el propio nombre artístico de Rita, "La Espanita", son referencias a la herencia cultural española que suelen incluirse en las representaciones del mexicano tradicional en los filmes de esta época.

En *Hold Back the Dawn* (1941), también se sitúa un hombre con un burro que toma fotos. En este filme aparecen una vez más numerosos vendedores ambulantes. Uno de ellos se ve que trae un gallo en sus manos. Los productos que ellos ofrecen a los turistas, así como su propia presencia, están concebidos como una tipificación de lo mexicano. El principal atributo de estas representaciones del mexicano tradicional parece ser la pobreza. Estos vendedores suelen ser rechazados e ignorados por los transeúntes. Sin embargo, en esta película se les dio un protagonismo mediano a dos personajes mexicanos dentro de la trama.

La máxima expresión del "México tradicional" –según el imaginario estadounidense– representada en el contexto de Tijuana en la cinematografía que estudiamos, aparece en *In Caliente* (1935) justamente como espectáculo, con el musical "Muchacha", interpretado por Dolores del Río en su rol de La Espanita.[47] No es casual que así sea, pues es consecuente con la elaboración de fantasías sobre el Old Mexico en el Agua Caliente a la medida del gusto de los turistas. Por esta razón, el montaje musical de "Muchacha" viene a

[47] El musical en el Agua Caliente es interpretado por Rita, una famosa bailarina que de manera voluntaria decide presentarse en el resort donde es un huésped más. Para esta presentación se monta una gran escenografía donde se reproduce un campamento en el monte y luego una taberna-casino que se supone antecedió al Agua Caliente, pues tiene el mismo nombre. O sea, es una ficción histórica que hace referencia al propio Agua Caliente. Aparecen primero un grupo de mexicanos vestidos con atuendos tradicionales, con carrilleras sobre el pecho y armas en la cintura. Son bandidos. Los bandidos acicalan sus caballos, preparan comida y descansan en un campamento improvisado. Uno de ellos encuentra un mensaje dentro del mango de un puñal clavado en una montura. El mensaje está escrito sobre un póster que lleva impresa una imagen de la protagonista y donde se lee: "La Muchacha linda aparecerá cada noche en el Casino Agua Caliente". En una esquina del póster está escrito a mano: "Mirad al jefe de la brigada de bandidos / Mirad a un bandido que no tiene miedo / De nada más que una doncella mexicana / En Caliente." Los bandidos comienzan a cantar la canción "Muchacha", a cuya lírica pertenecen los versos al dorso del poster, y se marchan sobre sus caballos. Entonces el escenario se transforma y se recrea El Caliente, un casino de otra época con paredes de madera y faroles. En el local pululan mujeres –quizás de la vida alegre– y hombres mexicanos que bailan con ellas, beben y juegan. Rodeada de parejas de bailarines –hombres y mujeres– que danzan con atuendos tradicionales –con más rigor los hombres– hace su entrada Rita. A mitad de su presentación, llegan los bandidos disparando. Todos en el escenario corren y se esconden. El jefe de los bandidos busca a La Muchacha, interpretada por Rita. Una vez que la encuentra, le canta amoroso, hasta que Rita le quita su látigo y lo golpea con él. Una vez que La Muchacha domina al bandido, bailan juntos, rodeados por el resto de los bailarines. En la canción se utiliza el término gringo.

fortalecer esa discursividad de un México exótico y convulso de herencia española, donde se pasean eróticas "señoritas" con mantillas y bandidos con pistolera y canana.

El protagonismo de Rita en este filme reforzó los contrastes entre los mexicanos "típicos" –acorde a los estereotipos– y los "occidentalizados o americanizados". De hecho, es significativo que en la historia original el personaje de Rita tuviera muchos menos rasgos de influencia estadounidense y se incluyeran en la trama una serie de experiencias significativas asociadas con su identidad que luego fueron eliminadas. La historia original de *In Caliente* (1935) comenzaba en una villa de Durango donde se celebraba el fin de la revolución y el día de los santos. En la filmación, los productores debían buscar mostrar en las escenas del lugar "el colorido ambiente", música, peleas de gallos, bailes y "el infantilismo de los nativos –la atmósfera del Old México".

Rita, en esa versión, llevaba el nombre de Lolita, decía ser hija de un oficial de Pancho Villa y había nacido en Chihuahua. Un señor de apellido Moradas, quedaba impresionado con las habilidades para el baile de Lolita y le proponía llevarla a Agua Caliente para que hiciera una carrera allá como bailarina. Lolita, quien se sentía "enterrada en ese pequeño pueblo" aceptaba. Moradas prometía a su madre que la cuidaría y no permitiría a ningún hombre propasarse con ella. Moradas llevaba a Lolita a Tijuana. En el pueblo, el hombre tenía una oficina donde "dispensa varios matrimonios y varios divorcios con rapidez y un aire de gran informalidad".[48]

En un guion redactado en junio de 1934 por Carl Erickson y Jerry Wald, el nombre de Lolita fue sustituido por Raquel. Moradas había criado a Raquel como su propia hija tras la muerte de su padre –un hombre asociado con el bandidaje en los días de Villa–. Ambos vivían en Tijuana. Moradas trabajaba como fotógrafo en el Agua Caliente con un "carro de bueyes y

[48] Caliente, esbozo general de la historia, File 1806B, C-87 "In Caliente Story – Story Outline", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

un montón de adornos del Old México, para que los turistas pudieran posar en fondos aparentemente auténticos para el deleite de sus corazones"; y Raquel lo ayudaba a atraer turistas. Un "apuesto mexicano" llamado Alberto que trabajaba como oficial de inmigración en el cruce fronterizo se interesaba en Raquel porque veía en ella "una buena futura esposa". Sin embargo, se indica que la joven tenía una tendencia "hacia la americanización en el vestir y los modales" que él deploraba, pues quería que ella fuera "una buena esposa mexicana".[49]

En este guion, se insertaba ya la idea de la "americanización" de la protagonista y aparecía la frontera en la trama. Raquel logra ganar fama como bailarina en Agua Caliente y gracias a eso es elegida para representar a México en la feria Mundial de Chicago, donde se escenificaría una villa mexicana. En EUA, Raquel hacía el baile del velo y eso le traía problemas. Al considerarse indecente ese baile, la policía hacía una redada en el pabellón donde ella se presentaba. Tras una serie de experiencias desafortunadas en EUA, Raquel decidía regresar a México y casarse con Alberto para ser "una buena esposa y ama de casa". [50]

El guion fue modificado paulatinamente hasta radicalizarse la "americanización" de la protagonista,[51] cuyo nombre definitivo fue Rita, y eliminarse todas las referencias

[49] Carl Erickson y Jerry Wald, Caliente, guión, 15 de junio de 1934, File 1806A "In Caliente Story-Treatment 6/15/1934", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[50] Carl Erickson y Jerry Wald, Caliente, guión, 15 de junio de 1934, File 1806A "In Caliente Story-Treatment 6/15/1934", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[51] La ficción de Rita y la realidad de Dolores del Río parecieron fundirse en la vida de la actriz. Un diplomático mexicano dijo de ella: "Es muy mexicana cuando esta en México; pero no siente ninguna simpatía por su patria, pues está casada con un americano y todas sus costumbres y sus tendencias son americanas." El profesor Philip Swanson opina que la imagen pública de Dolores del Río "fue conscientemente des-mexicanizada a fines de la década de 1920 y principios de la década de 1930". [Fragmento de escrito enviado a Secretaría de Gobernación procedente de Los Ángeles, California, y transcrito en oficio del secretario de Gobernación Silvano Barba González enviado al secretario de Relaciones Exteriores, 24 de junio de 1935, Serie III, Legajo 234, Expediente 6, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.; y Philip Swanson, "Going Down on Good Neighbours: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way)," *Bulletin of Latin American Research* 29, núm.1 (2010): 74.]

dramáticas a los conflictos culturales e identitarios de los personajes mexicanos. Mientras, el Agua Caliente adquirió protagonismo en la historia[52] a costa de mermar la profundidad de la construcción psicológica de los personajes y el valor social (positivo o negativo) de la trama. Una reseña publicada en el *Motion Picture Daily* sobre el filme sentenciaba: "Diversión en México es la idea aquí. Nunca fuerte en cuanto al contenido de la historia, "In Caliente" es una mezcla bastante agradable y poco distinguida..."[53]

La ausencia de personajes mexicanos de relevancia y la escasa representación de mexicanos en los espacios públicos de Tijuana antes de 1935 al parecer se debió a la pobre visión sobre los mexicanos de los guionistas estadounidenses y a la intervención de la MPPDA en la producción en un esfuerzo por corregir eso. Un esfuerzo que quizás llevó a que se eliminaran personajes valiosos de la trama como medida radical de los estudios que no querían arriesgarse a avivar los conflictos con México por las representaciones negativas de los mexicanos. Esta conclusión viene derivada de un análisis de la evolución de los guiones para el filme *The Champ* (1931).

En un guion del 22 de julio de 1931, autoría de Frances Marion, había una abundante presencia de mexicanos que interactuaban con los protagonistas. Aparecía un restaurante "miserable" llamado Tamale Mary's (Los Tamales de María) y en las calles se escuchaban

[52] Carl Erickson y Jerry Wald, Caliente, guión, 12 de julio de 1934, File 1806A "In Caliente Story – Screenplay Draft 7/12/34"; In Caliente, guión, 28 de noviembre de 1934, File 1806A "In Caliente Story – Temp. Script 11/28/34"; In Caliente, guión revisado, 3 de diciembre de 1934, File 1806A "In Caliente Story – Revised Temp. Script 12/3/1934"; Ralph Block y Warren Duff, In Caliente, guión final, con adpataciones y diálogos adicionales de Jerry Wald y Jules Epstein, supervisado por Edward Chodorov, 19 de diciembre de 1934, File 1806A "In Caliente Story – Final Script 12/19/1934"; Ralph Block y Warren Duff, In Caliente, guión final, con adpataciones y diálogos adicionales de Jerry Wald y Jules Epstein, supervisado por Edward Chodorov, que contiene anotaciones para el rodaje, 19 de diciembre de 1934, File 1806B "In Caliente Story – Final Screenplay (shooting script wit annotations) 12/19/34", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

[53] Recorte de periódico con el artículo "Looking 'Em Over "In Caliente"," *Motion Picture Daily*, 28 de junio, 1935, File "In Caliente, Lloyd Bacon; 1935 (First National Pictures, 1935)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

las voces de los vendedores ambulantes mexicanos invitando a los transeúntes a ver sus mercancías.[54] En una escena, un estadounidense llamado Tin Horn y Andy se sentaban en un café y hacían apuestas sobre quién acertaría la nacionalidad de la próxima persona que entrara por la puerta. En la conversación, se referían a los mexicanos usando términos despectivos.[55] Varios entraban al local. En la pelea final, el boxeador mexicano estaba coludido con corredores de apuestas que sólo contratan a Andy porque sabían que no estaba en buena forma y eso les servía para manipular las apuestas.[56] En una versión posterior donde se hicieron correcciones a los diálogos, en el local de tamales podía verse a la "desaliñada propietaria" tras el mostrador y se describía el lugar como "una típica cenaduría mexicana, no muy limpia". En un momento dado, Dink preguntaba a un mexicano conocido suyo de nombre José si había visto a su papá. Dink le hablaba al hombre en español y en español el hombre le respondía. Esto indica que se entendían.[57] De manera similar, un policía le decía a Dink que tuviera cuidado con los autos para que no lo atropellaran en la calle. El policía se dirigía a él por su nombre con familiaridad y Dink le preguntaba también si había visto a su padre. Un niño mexicano vendía caramelos en las calles y otro era amigo de Dink.[58] En una versión corregida en octubre, Dink y su padre fantaseaban con lo que comerían si les iba mejor en la vida. Al menú propuesto por Andy, Dink agregaba: "¡Y Tortillas!".[59] Todas estas alegorías a la mexicanidad del espacio se eliminaron de la puesta en escena filmada.

[54] Frances Marion, The Champ, MGM, guión, 22 de julio de 1931, páginas 9 y 11, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[55] Frances Marion, The Champ, MGM, guión, 22 de julio de 1931, página 35, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[56] Frances Marion, The Champ, MGM, guión, 22 de julio de 1931, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[57] Leonard Praskins, Dialogue continuity, The Champ, 14 de agosto de 1931 – 14 de septiembre de 1931, páginas 3-4 y 6, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[58] Leonard Praskins, Dialogue continuity, The Champ, 14 de agosto de 1931 – 14 de septiembre de 1931, páginas 6 y 12, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[59] Leonard Praskins, Retakes, The Champ, 6 de octubre de 1931 – 9 de octubre de 1931, página 2, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Peter Burke llama la atención sobre cómo la representación de un paisaje vacío en tierras colonizadas tenía intenciones más ideológicas que estéticas, "el artista ha borrado a los nativos, como si quisiera mostrar la idea de suelo ″virgen″ o la doctrina legal de que Nueva Zelanda, lo mismo que Australia y Norteamérica, era una "tierra de nadie"."[60] Esta práctica la denomina "mirada colonial". La falta de mexicanos en las calles de Tijuana en los filmes durante el primer quinquenio, o la caracterización de los personajes mexicanos durante toda la década, podría responder a un acercamiento de inspiración colonial de la cinematografía hacia el pueblo. Sin embargo, sólo podríamos argumentar que se trata de una inspiración que como mucho revela una aspiración y que además no pudo ser bien desarrollada. De lo contrario, las autoridades mexicanas hubiesen sido representadas de manera muy diferente. De una forma u otra, arribar a una conclusión al respecto requeriría un análisis teórico que va más allá de los objetivos de esta tesis.

Es verificable que hubo una tendencia a retratar los elementos de mexicanidad en Tijuana de manera superficial y estereotipada, como parodia. Por ejemplo, en la filmación de *In Caliente* (1935) se les dio mucha importancia a ciertos elementos de mexicanidad en la medida que servían para resaltar la singularidad del Agua Caliente y eran atractivos en términos escenográficos. En un comunicado, el productor Hal Wallis indicaba al coreógrafo Busby Berkeley:

> *Me gusta Regan con el bigote, pero particularmente no me interesan ninguno de sus trajes. Creo que el problema es que él está vestido de manera muy realista y me parece que deberías darle un disfraz un poco más glorificado. En otras palabras, si le puedes dar un sombrero Stetson que sea de un color más brillante y uno de esos trajes negros con adornos*

[60] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 56.

plateados martillados y demás, y vestirlo bien, creo que sería de ayuda. Después de todo, se supone que es un jefe de bandidos y podemos tomarnos la libertad de vestirlo o glorificarlo un poco. Tal como está ahora, se ve como uno de los bandidos de PANCHO VILLA, y creo que para la comedia musical puedes tomarte la licencia de acicalarlo un poco, lo que hará que REGAN se vea mejor y aun así será aceptable porque después de todo es un número [musical], pero por todos los medios mantenlo con el bigote.[61]

En un comunicado posterior, Warner comenta a Wallis: "Espero que Phil Regan cantando las canciones en inglés no sea una falta menor en la atmósfera mexicana ... Espero que no. Aunque sé que lo plantan como un mexicano que era de Nueva York y como un irlandés, etc."[62]

La presencia de mexicanos en este filme fue discutida en distintas ocasiones durante la producción. Un funcionario de Warner Bros. comentaba a Wallis en relación a la primera versión del guion: "¿Tú no crees que los directores del Caliente deberían ser mexicanos?"[63] Más adelante, una escena donde saldría un taxista mexicano sería muy debatida.

Edward Chodorov, quien supervisaba la producción para Warner Bros., reclamó a Wallis por haber elegido a un hombre que parecía "Boris Karloff sin dientes o su abuelo" en vez de un "mexicano gordo y sonriente" como se había especificado. Wallis contestó que

[61] Comunicación entre oficinas de Hal Wallis para Mr. Berkeley, Warner Bros. Pictures Inc., 4 de marzo de 1935, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 1 of 4, 3/4/35 – 6/19/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[62] Comunicación entre oficinas de Warner para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., sin fecha, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 2 of 4, 1/14/35 – 2/28/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[63] Comunicación entre oficinas de Edelman para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., 19 de octubre de 1934, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 4 of 4, 7/2/34 – 12/31/34", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

pudieron haber elegido a "otro tipo de mexicano" más joven, pero que el señor elegido tenía buen carácter y les pareció bien.[64] Chodorov no se conformó y pidió que se volviera a filmar la escena. Él quería que el taxista mexicano fuera un hombre sonriente pero adormilado que respondiera indiferente a las preguntas de su pasajera. Como el taxista conducía un auto en malas condiciones, su pasajera estaba adolorida del trayecto e impaciente por llegar a Agua Caliente[65] Según Chodorov, "si podemos echarnos a reír por este episodio… habremos sacado algo de la escena, además de darle un sabor mexicano". Despertó inquietud en esta escena el hecho de que el taxi fuera estadounidense. Chodorov dijo que eso no era importante porque el taxista podía ser un mexicano naturalizado estadounidense.[66]

Los mexicanos insertados en los filmes donde se hace referencia a Tijuana casi nunca fueron personajes directamente negativos –si se compara con los personajes estadounidenses y la relación entre ellos–, sin embargo, en sus caracterizaciones se incluyeron estereotipos negativos raciales o culturales.

En *Winner Take All* (1932), el boxeador mexicano que será el oponente de Jimmy, se muestra jactancioso y pasional. En español, tras decirlo en inglés con un marcado acento, el boxeador mexicano dice a Jimmy, mientras se organiza la pelea, que lo noqueará. Su agente le reprende en español: "Espérate, espérate, cuando ya estés en directo entonces pelea, ahorita para qué alegas tanto". Ante un Jimmy impasible, el mexicano queda como un hombre impulsivo que se deja llevar por la pasión. Ambos pelean duro, pero al final

[64] Comunicación entre oficinas de Chodorov para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., 24 de enero de 1935; y Comunicación entre oficinas de Wallis para Chodorov, Warner Bros. Pictures Inc., 24 de enero de 1935, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 2 of 4, 1/14/35 – 2/28/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.
[65] El taxista fue finalmente interpretado por el actor griego George Regas.
[66] Comunicación entre oficinas de Chodorov para Wallis, Warner Bros. Pictures Inc., 12 de enero de 1934, File 1806B "In Caliente Story-Memos & Correspondence 3 of 4, 1/3/35 – 1/12/35", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles.

Jimmy gana la pelea. En *Go Into Your Dance* (1935), tenemos al "mexicano en La Cucaracha", temperamental y dispuesto a cometer un homicidio. Quizás, solo otro mexicano jactancioso, ya que dice que asesinará a un hombre, pero pronto cancela sus planes y, bonachón, se amiga con él.

En *In Caliente* (1935), el rasgo fundamental con el que se identifica a los hombres mexicanos es el interés por el dinero. Hay un cuarteto de músicos que sacan de quicio a Larry y Harold todo el tiempo y les piden dinero para dejar de molestarlos. Tras recibir un dinero de Harold para dejar de tocar, regresan bajo su ventana con más músicos. Larry les profiere gritos y amenazas: "Si cuando cuente hasta tres no se han ido será vuestro funeral". El cabecilla de la banda musical responde una vez más que su inglés no es bueno. Larry baja las escaleras dispuesto a enfrentarlos. Mientras les da un ultimátum con su bastón alzado, llega Rita y con suavidad le pide que no detenga la música, que es hermosa. Cuando Larry ve a Rita, admira su belleza, y para complacerla, se pone a seguirle el ritmo a los músicos. Una noche, Harold le pide un favor a un joven mexicano vestido con un traje occidental de saco y corbata. El joven le dice que no habla inglés. Harold sonríe con naturalidad y busca dinero. Al darle los billetes al joven, éste le dice en perfecto inglés: "¿Qué quieres que haga?". Lo mismo ocurre con un fotógrafo. Estas situaciones, a pesar de que se presentan con humor, nos muestran a estos personajes mexicanos como personas interesadas, de las que no se obtiene ayuda o empatía a no ser que medie el dinero, lo cual es algo negativo.

En *Bordertown* (1935), es un caso donde aparecen muchas representaciones negativas del mexicano, encarnadas casi todas en la figura del protagonista Johnny; sin embargo, forman parte de un complejo discurso racial. En específico, el comportamiento de Johnny en Tijuana es más positivo que negativo en un sentido moral.

Un ejemplo de un personaje directamente negativo sería el mexicano que es cómplice de un contrabandista de personas en *Forged Passport* (1939), pero su nacionalidad no tiene un significado particular, ya que hay muchos más estadounidenses implicados en el crimen con él. Se debe tener en cuenta que la política de la PCA en cuanto a la caracterización de ciertas actividades criminales tendía a que los guionistas suavizaran sus personajes negativos. Resaltar los valores positivos dentro de cada personaje era el tipo de recomendación que la PCA solía hacer. Además, sugería que siempre que fuese posible los personajes deleznables alcanzaran algún tipo de redención, preferiblemente tras cumplir una penitencia. Esa política se aplicó sobre todo a los personajes estadounidenses, pero no podemos descartar que en general tendió a suavizar también las representaciones negativas de los mexicanos en los filmes.

Los productores también evitaron que los estadounidenses se refirieran verbalmente de manera negativa a los mexicanos, pero hubo sus excepciones. En *Coronado* (1935), Pinky le explica a su amigo Chuck que lo primero que hace una mujer al divorciarse es tirar su anillo de bodas, de modo que pueden obtener docena de esos en Tijuana. Explica que podrán escoger el que más les guste, pues “son como niños mexicanos”. Ese comentario es evidentemente despectivo y alude de manera superficial a un problema social muy serio. Kathy Frings a finales de la década volvería a mencionar a los niños pobres de Tijuana en “Memo to a Movie Producer”, pero sus referencias serían eliminadas del filme final. Hay relatos de viajeros que también los mencionan en la década del treinta. El cine decidió representarlos vagamente mezclados con niños estadounidenses en *The Champ* (1931), pero tuvieron el tacto de mostrarlos en igualdad de condiciones con los niños estadounidense. Debemos tener en cuenta que los años treinta estuvieron marcados por la crisis económica así que no era raro que se vieran tanto en México como EUA.

El esfuerzo puesto por la industria del cine en representar de manera positiva a los ciudadanos mexicanos donde mejor quedó plasmado fue en las representaciones de las figuras de autoridad en Tijuana.[67] Policías o militares salen andando las calles, custodiando la plaza de toros o la arena donde está el ring de boxeo, en la cárcel del pueblo, la comandancia de policía, patrullando la frontera o vigilando el tráfico. No hacen uso excesivo de la fuerza, son de buen trato, arrestan a quien lo merece, son competentes, e incluso empáticos. Mientras los magistrados y jueces, son serios y diligentes.

En *Bordertown* (1935), los procedimientos legales son correctos y se respetan los derechos del acusado. En *Pursuit* (1935), el oficial fronterizo no tiene atributos negativos. Es exigente con el cumplimiento de la ley –como corresponde en una figura de autoridad–, actúa de forma correcta y no se deja engañar por los protagonistas o aplacar con adulaciones. En *Coronado* (1935), el humor con el que lidian los oficiales mexicanos con Chuck y Pinky, es audaz y de signo positivo. En *Forged Passport* (1939), la policía no se deja engañar por un asesino que intenta inculpar por su crimen a un mexicano. Miguel, el jefe del departamento policial, colabora con el protagonista para exponer a una banda del crimen organizado. En *Hold Back the Dawn* (1941), aunque se representa poco la autoridad mexicana, vemos al inicio un policía de buen carácter que controla el tráfico en la ciudad durante las festividades del 4 de julio y otro amigable que felicita a Bonbois mientras cruza la frontera al final del filme.

Esto no quiere decir que algunos sucesos descritos en la trama de los filmes no implicaran algún que otro comentario negativo sutil sobre esas autoridades. Por ejemplo, en *Forged Passport* (1939), las actividades del estadounidense infiltrado en el pueblo para la solución de un delito pueden verse como cooperación binacional; pero también como una

[67] En los filmes *Stepping Out* (1931), *The Champ* (1931), *Winner Take All* (1932), *The Marines Are Coming* (1934), *Bordertown* (1935), *Pursuit* (1935), *In Caliente* (1935), *Coronado* (1935) y *Hold Back the Dawn* (1941) se hace referencia a figuras de autoridad en Tijuana.

intervención extraterritorial que va más allá de su competencia e indica alguna incapacidad por parte de las autoridades mexicanas para solucionar por sí solas el problema. Vemos también que en *Hold Back the Dawn* (1941) los estadounidenses parecen ser quienes están a cargo de controlar el tráfico fronterizo, ante una falta evidente de autoridades mexicanas.

En *Coronado* (1935), no se aclara por qué van a prisión un grupo de mexicanos que vienen en un camión desde EUA –al parecer repatriados– y el jefe de la prisión determina los tiempos de encarcelamiento según su gusto. Eso da a los espectadores una sensación de arbitrariedad. En ese mismo filme, Pinky llega corriendo a un salón en Del Coronado donde el protagonista Johnny ensaya con la banda del hotel. Pinky lo separa del grupo y le explica que Chuck está en una cárcel de Tijuana y que deben rescatarlo. Johnny plantea: "Ellos no pueden retener a un marinero americano". Pinky replica: "Tú y yo lo sabemos, pero ellos no." Este diálogo indica un desconocimiento de la ley internacional por parte de los mexicanos que no es positivo. Sin embargo, en *The Marines Are Coming* (1934), apresan a un marine y uno de sus superiores interfiere para su liberación. No se plantea que sea ilegal dicha detención. El marine no lleva uniforme, quizás esa sea la diferencia con Chuck y Pinky. Casi al final del filme, Johnny y Pinky hacen un plan para rescatar a su amigo Chuck de la cárcel en Tijuana y se burlan de los oficiales mexicanos. Esta burla no debe entenderse como algo muy grave en realidad, pues la autoridad estadounidense es también ridiculizada en filmes como *One Way Passage* (1932).[68]

Cuando se comparan cualquiera de las antes mencionadas representaciones negativas de las autoridades tijuanenses con las que se podían encontrar en la prensa de sur de California, queda claro que no eran demasiado graves. Las autoridades tijuanenses habían

[68] El detective Steve Burke (Warren Hymer) es burlado varias veces. Se muestra algo tonto e incompetente por su credulidad. Sin embargo, su lado compasivo parece justificar estos defectos, de otro modo inadmisibles en una figura de autoridad.

sido ampliamente desacreditadas en EUA por su participación en una serie de sucesos desafortunados y su imagen pública estaba bastante deteriorada.

En 1931 ocurrieron en Tijuana dos incidentes que contribuyeron a dar una imagen negativa de las autoridades del pueblo: el asesinato de Roque Quijano, secretario del alcalde Miguel Menéndez, y la agresión con arma de fuego contra Ramón Pavón, editor de un periódico de Tijuana. En un primer momento se dijo que, a Quijano, acompañado por Menéndez, le habían disparado unos oponentes políticos del alcalde al salir de una reunión sindical.[69] El alcalde acusó a su ex-secretario Castro y al editor del periódico obrero, G. Pavón, de ser los líderes del ataque durante el cual se produjeron los disparos contra Quijano.[70] Posteriormente, surgieron acusaciones de que Menéndez había sido el tirador y la ola de rechazo al alcalde trajo consigo revueltas que obligaron a declarar la ley marcial en el pueblo.[71] La imagen de violencia política se acentuó con la agresión contra Ramon G. Pavón, perpetrado por el coronel Teodoro Villegas, ex-alcalde de Tijuana, para poner fin a una acalorada discusión de política que sostenían.[72]

La implicación de soldados y autoridades en agresiones con armas de fuego o delitos de sangre fue quizás más común en esta década de lo que se hubiese deseado. Lo cual contribuyó a la creación de una imagen muy negativa de desconfianza hacia las autoridades y las fuerzas del orden.

A finales de septiembre de 1929, el oficial Juan Arce disparó su arma cargada contra una multitud mientras investigaba un accidente automovilístico recién ocurrido en la calle principal del pueblo y varias personas salieron heridas, incluida una mujer estadounidense. La mujer, Mrs. Ben Quibelle, acompañada de su esposo y otro matrimonio de apellido

[69] "Defender of Tijuana Mayor Dies of Wound," *Healdsburg Tribune*, núm. 157, 8 de mayo, 1931, 3.
[70] "Military Law Over Tijuana After Killing," *San Bernardino Sun*, 9 de mayo, 1931, 1.
[71] "Strong Guard Forces Peace Over Tijuana," *San Bernardino Sun*, 10 de mayo, 1931, 1.
[72] "Armgument Ends with Shooting," *Madera Tribune*, núm. 118, 18 de septiembre, 1931, 1.

Cotter, adujo que el oficial les disparó porque se molestó con el señor Cotter. Las autoridades tijuanenses explicaron por su parte que Arce había disparado en defensa propia contra siete mexicanos que lo atacaron y que hirió accidentalmente a los estadounidenses. Sin embargo, la prensa estadounidense denunció que Cotter fue llevado a la cárcel de Tijuana y la mujer al hospital pero que no fue atendida.[73] El suceso entre el oficial de la policía de Tijuana y el grupo de estadounidenses contribuyó al descrédito de las autoridades tijuanenses.

En 1931, una mujer de San Francisco llamada Katherine Malcolm acusó al oficial de tráfico tijuanense José Puente de intentar atacarla. Su esposo, buscó la ayuda del cónsul estadounidense en Ensenada para que tomara cartas en el asunto. El comunicado de United Press Dispatch que publicó el *Madera Tribune* sobre lo ocurrido, insistió en que el caso recordaba el de la familia Peteet.[74] El caso Peteet se convirtió en un fantasma recurrente en la prensa, que buscaba afanosamente bautizar cualquier caso similar como un segundo incidente Peteet. La sospecha de la implicación del jefe de la policía tijuanense en lo ocurrido a las hermanas era un elemento que hacía lucir muy mal a las autoridades regionales y que tenía elementos de contacto con el caso de Katherine Malcom.

En 1933, el soldado tijuanense Jesús Ríos Martínez fue acusado del asesinato de Ángel Ramos en un alegado duelo en casa de Ramos.[75] En 1934, Luis Terminel, un oficial del ejército mexicano, disparó mientras realizaba una compra a José Montijo, dueño de una farmacia. Montijo salió ileso por azares del destino y Terminel alegó que fue un accidente, pero fue detenido.[76]

---

[73] "Border town police bullet hurts woman. Tijuana Officer Shoots Wildly into Crowd Drawn to Auto Accident in Street," *San Bernardino Sun*, núm. 17, 17 de septiembre, 1929, 3.
[74] "Charges Officer Tried Id Attack," *Madera Tribune*, núm. 94, 20 de agosto, 1931.
[75] "Mexican Soldier Is Arrested as Slayer," *San Bernardino Sun*, 11 de julio, 1933, 1.
[76] "Mexican Officer Held for Shooting," *San Bernardino Sun*, 15 de agosto 1934, 10.

En 1938, se produjo la violación y el asesinato de la niña Olga Camacho, hija de un bartender. No solo por los detalles del crimen, sino por la reacción que provocó en la población tijuanense, fue uno de los crímenes más significativo en la historia del pueblo. Un soldado de la guarnición de Tijuana fue imputado por el crimen.

En 1941, se produjo otro triste incidente que implicaba a figuras de autoridad en Tijuana. Juan Mora, un oficial tijuanense, mató a un soldado estadounidense de Camp Callan llamado Roscoe K. Davis. Roscoe había venido al pueblo a celebrar su cumpleaños. Autoridades mexicanas y estadounidenses investigaron el incidente. Las versiones sobre los hechos fueron variadas. Se supo que el soldado había estado bebiendo con los amigos en un bar de la calle principal de Tijuana. Al salir del bar se dispusieron a subir a un auto para marcharse del pueblo y fueron abordados por un policía que les notificó que no debían conducir en estado de ebriedad. Haciendo caso omiso del oficial, el soldado "más borracho" se sentó al volante y arrancó el auto. El policía hizo varios disparos al aire como advertencia. El oficial Mora llegó al lugar y persiguieron en otro auto a los soldados. Los oficiales de Tijuana alcanzaron a los soldados cerca del puente sobre el río Tijuana, cuando éstos se detuvieron para "remplazar al conductor con un miembro más sobrio del trío". En ese momento, Davis recibió un disparo en la cabeza. Mora dijo que su arma se había disparado accidentalmente. Los acompañantes de Davis fueron retenidos en Camp Callan en tanto se desarrollaba la investigación y Mora fue detenido a su vez en Tijuana.[77] Carlos A. Gonzales, fiscal de distrito de Tijuana, informó que se presentaría una acusación formal de asesinato contra Mora, pues "las pruebas presentadas indicaban que el oficial había excedido su autoridad al disparar".[78]

[77] "Soldier Killed by Policeman," *San Bernardino Sun*, 12 de mayo, 1941, 1.
[78] "Mexican Held in Soldier Slaying," *San Bernardino Sun*, 13 de mayo, 1941, 1.

Había una doble responsabilidad en el tema del descrédito a las autoridades. Si bien algunos pudieron hacer uso excesivo de la fuerza y cometer actos criminales, hay que tener en cuenta que debían enfrentarse cotidianamente con turistas que no los respetaban y burlaban sus disposiciones, como si estuviesen en tierra de nadie –justo la idea que los discursos de ciertos medios buscaban reforzar–. Así, las tensiones nacidas del desprecio y la subestimación de los turistas hacia los oficiales, y la voluntad castrense de algunos oficiales orgullosos y obstinados a la hora de imponer su autoridad, desembocaron en hechos lamentables como los antes descritos.

Un ejemplo de lo que debían enfrentar regularmente los guardias desde fecha tan lejana como 1920 aparece en un artículo de la revista *Photoplay Magazine*, que narra un incidente ocurrido entre la actriz Teddy Sampson y la policía de Tijuana. La mujer había ido a Tijuana con una amiga para ver las carreras y hacer apuestas en los salones de juego. No queda claro por qué, tuvo una diferencia de opinión con un policía y lo abofeteó. Como consecuencia, vinieron otros oficiales dispuestos a arrestarla. Teddy se ocultó y con la ayuda de un par de hombres de Los Ángeles, cruzó la frontera disfrazada de muchacho. El medio de prensa aseguró con humor que la actriz había "creado, dirigido y protagonizado una serie dramática conducida personalmente por ella que pudo haberse llamado Huyendo de la frontera o ¿Cómo asalté a un policía?". La nota concluía: "Ahora Teddy ha decidido dejar que los mexicanos manejen México de cualquier maldita manera que les plazca."[79]

En el cine, la relación entre mexicanos y estadounidenses fue representada en general como positiva, en especial para los estadounidenses. La disputa espacial que las prácticas de uso y ocupación del espacio de los estadounidenses pudieran provocar –dentro de la cual las figuras de autoridad eran personajes claves como reguladores– fue tratada con humor o superficialidad. En esencia, Tijuana se mostraba abierta a ellos y la mayoría de los

[79] "Plays and Players," *Photoplay Magazine*, agosto, 1920, 99.

mexicanos fungieron como facilitadores de experiencias positivas para los estadounidenses durante sus estancias en el pueblo. Están entre los ejemplos el oficial de policía que lleva a Rita a celebrar su matrimonio en *In Caliente* (1935), Nick Mendoza en *Forged Passport* (1939) y el hotelero Flores en *Hold Back the Dawn* (1941).

Experiencias positivas y negativas de los estadounidenses en Tijuana

El saldo de las actividades desempeñadas por los estadounidenses en Tijuana es un elemento que contribuye significativamente al cuerpo de las representaciones sociales sobre el pueblo fronterizo. En el cine, al constituirse en una solución dramática de la trama, este saldo asume una serie de representaciones sociales específicas sobre Tijuana y las resignifica como teleologías positivas o negativas.

En la filmografía seleccionada, las experiencias positivas en Agua Caliente superaron por mucho a las negativas; mientras en Tijuana, por un pequeño margen, se pueden identificar más negativas que positivas. Sin embargo, se debe tener en cuenta que en la mayoría de los filmes las representaciones son ambivalentes; pues tienen connotaciones positivas y negativas a la misma vez.

Según el análisis de estas experiencias, podemos concluir que Tijuana se muestra en el sentido positivo como un espacio de recreación, oportunidad y redención. Y por el lado negativo, en un lugar donde existen peligros asociados con el juego, el alcohol y otras pasiones humanas. En la mayoría de los casos, son estadounidenses los que influyen de manera negativa en esas experiencias. Son quienes tienden las trampas y propician males a otros estadounidenses. Los mexicanos suelen tener un rol segundario o prácticamente nulo. Por ello, se percibe que la representación de Tijuana como un espacio peligroso, habitado por personaje oscuros de moral dudosa, es la de una Tijuana ocupada. O sea, no son los residentes mexicanos, con derechos políticos legítimos sobre la región, los que

convierten el área en una zona peligrosa, son estadounidenses al margen de la ley que el destino puso de este lado de la frontera.

En *Sweepstakes* (1931), *Winner Take All* (1932) y *Pursuit* (1935), podemos decir que la experiencia en Tijuana es totalmente positiva. Mientras en *True to the Navy* (1930), *The Racing Strain* (1932), *Going Hollywood* (1933), *Coronado* (1935) y *Midnight Taxi* (1937) es negativa. Los filmes donde se presentan ambivalencias en las historias son *The Champ* (1931), *The Marines Are Coming* (1934), *Bordertown* (1935), *Go into Your Dance* (1935), *Forged Passport* (1939) y *Hold Back the Dawn* (1941).

En el caso de *Sweepstakes* (1931), la experiencia del protagonista en Tijuana tiene un saldo muy positivo. Casi nadie confía profesionalmente en él en EUA, sin embargo, en Tijuana encuentra personas que creen en sus capacidades y están dispuestas a arriesgar dinero por él. Estas personas le permiten demostrar su valía para poder recuperar su gloria en EUA. De acuerdo con la historia de la película, el protagonista llega a Tijuana intentando dejar atrás su pasado, en busca de resignación ante los sueños a los que renuncia y de una oportunidad laboral para salir adelante honestamente. En EUA su reputación está arruinada, lo juzgan por su pasado y tratan de corromperlo. En Tijuana, gracias a un amor que daba por perdido, a un viejo amigo, y a la implicación de tres bármanes, encuentra la posibilidad de redimirse y conquistar sus sueños. Ante los recuerdos de la vida previa que le atormentan y le frenan a seguir adelante, su viejo amigo James Sleepy le precisa que ahora están a miles de millas de ese lugar donde fracasó. Su amor, Babe Ellis, le dice entusiasmada: “Este es el nuevo comienzo querido.” Tijuana le cumple el deseo. En esta nueva tierra se redime y alcanza el éxito, su *happy ending*, al ganar una competencia, el “Tijuana Handicap”.

Tijuana es también un espacio de redención para Dan Frazer en *Forged Passport* (1939), para Andy en *The Champ* (1931) y para George Iscovescu en *Hold Back the Dawn* (1941).

En *The Champ* (1931), es una redención trágica, pero de un carácter altamente simbólico de signo positivo en la cultura cristiana. El guionista Leonard Praskins explicaba sobre el final del filme: “Este es el momento más feliz en la vida del Campeón. ¡Ha hecho las cosas bien para su hijo!”.[80]

Sin embargo, en esa película se le da al espacio una serie de connotaciones negativas. En este filme no se insinúa en ningún momento que el espacio en el que vive Andy lo haya convertido en lo que es. Pero quizás se apelaba al imaginario sobre Tijuana para indicar que si ahí terminó Andy con sus problemas quizás fue ahí donde empezó con ellos; ya que las actividades que él gustaba de realizar no estaban permitidas en EUA. Los vicios del personaje y las deformaciones de su carácter son los responsables de su suerte, pero Tijuana representa un impedimento para que él sane. Por ello se resaltan en las escenas las ofertas siempre disponibles de bebidas y juegos de azar hacia las que Andy corre cada vez que tiene la oportunidad.[81] En indicaciones para la filmación que Leonard Praskins hacía, sugería mostrar que Andy pensaba en tomar al mirar las propagandas de cervezas que había pegadas por todo el pueblo.[82]

En buen ejemplo de ambivalencias se presenta en *Bordertown* (1935). Este es un caso muy peculiar. Desde el punto de vista moderno, podemos decir que en Tijuana Johnny alcanza el éxito, mientras en EUA sólo experimenta desgracias. Sin embargo, el mensaje moral/ideológico que el filme busca dejar es más complejo, casi opuesto a esta idea. Johnny se hace muy rico en Tijuana. Pasa por episodios negativos como la incriminación en un crimen que no cometió, pero logra salir libre. Está tan feliz con su vida que cuando se

[80] Leonard Praskins, Dialogue continuity, The Champ, 14 de agosto de 1931 – 14 de septiembre de 1931, página 124, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[81] Leonard Praskins, Dialogue continuity, The Champ, 14 de agosto de 1931 – 14 de septiembre de 1931, páginas 1-2 y 58, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[82] Leonard Praskins, Retakes, The Champ, 6 de octubre de 1931 – 9 de octubre de 1931, Script Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

reencuentra con personas que lo humillaron en el pasado no parece guardarles rencor, aunque disfruta que ellos vean sus logros. Se siente satisfecho porque esa desgracia le trajo riqueza. Al abogado que se burló de él una vez, sin embargo, le molesta su prosperidad. Le dice que lo ha hecho de forma admirable desde la última vez que lo vio. Johnny desea casarse con Dale, una joven que estuvo implicada de manera negativa en los desafortunados incidentes que lo llevaron a Tijuana. Estar con ella implicaría el clímax de su ascenso en la escala social. Su deseo por lograr estar con ella refleja esas aspiraciones. Él le dice:

> *Te amo. (...) La primera vez que te vi en el tribunal, no habría tenido derecho a decirlo. Fui arrestado. No logré nada. Ahora tengo pasta, y mucha, y planeo hacer más. Soy alguien. Todo el trabajo y lo demás valió la pena sólo para poder decirte esto. (…) Tú tienes clase, clase real. Algo que un chico puede amar, admirar y respetar, y lo hago, Dale. Quiero... quiero casarme contigo.*

Dale, que siempre se hacía la difícil con él, muestra que realmente no lo consideró de forma seria, y se burla de su propuesta. Tijuana representa un lugar donde predominan los valores mundanos, donde Johnny alcanza prosperidad material pero ninguna recompensa espiritual. En EUA, al sufrir otra desgracia, comprende que seguía un camino equivocado en su vida y pierde la ambición, decide permanecer pobre –renunciando a sus bienes– pero cercano a aquellos que lo quieren y que se identifican con él porque son de su mismo origen y raza. Al aceptar ese destino Tijuana queda atrás, y EUA, el país que puso barreras a su crecimiento profesional y aspiraciones de superación personal, lo acoge nuevamente y lo acepta con gusto ahora que está carente de pretensiones y abraza la humildad y el conformismo.

En *Hold Back the Dawn* (1941), la experiencia en Tijuana tiene un saldo positivo para los protagonistas, a pesar de implicar episodios negativos. Para otros personajes relevantes las experiencias son diversas. Casi al inicio del filme, la mucama del Hotel Esperanza descubre al abrir una de las habitaciones que un huésped se ha colgado. Un alemán llamado Vexler. La señora, muy impresionada, corre y llama a su jefe a gritos. Todos los huéspedes salen de sus habitaciones al escucharla. La mujer se lamenta: “Se suicidó el alemán señorita, el pobre hombre”. La espera en Tijuana para cruzar a EUA, que pudo ser de años, lleva a este hombre al límite. Cuando a Iscovescu le notifican las peculiaridades del sistema de cuotas y comprende que debe esperar años en Tijuana para cruzar, piensa que tanto tiempo es como una sentencia de prisión. Tras llevar 5 meses en el hotel, se siente también con el ánimo en el piso y tiene pensamientos suicidas. Se queja de no tener dinero. Tuvo que empeñar su costoso reloj y anda demacrado.

Para Emmy, sus primeras experiencias son en general positivas, pues conoce a Iscovescu y se enamora de él. Ella le dice que sabía que encontraría a su media naranja “aunque fuera en el fin del mundo”. Se casan. Emmy es feliz por un tiempo, hasta que descubre que ha sido engañada por Iscovescu. Entonces se marcha decepcionada. En Tijuana, en ese momento, el saldo de su experiencia se torna negativo.

Perturbada por lo sucedido tiene un accidente en la carretera que casi le cuesta la vida. Sin embargo, Iscovescu se ha enamorado verdaderamente de ella, lo cual representa algo positivo en la vida del rumano, que nunca se había enamorado. Tiene la premonición de que algo malo le pasó a Emmy. Al saber que está grave arriesga todo por volverla a ver y cruza de manera ilegal la frontera. Emmy al sentir que él le habla recupera las fuerzas para luchar por su vida. Iscovescu pierde su oportunidad de regresar nuevamente a EUA de manera legal por haber quebrantado la ley. Está sentado en un parque en Tijuana pensando en su vida cuando el inspector de inmigración Hammock se le acerca. Iscovescu dice en

broma ser un “hombre ligeramente reformado en su carácter que desea obtener un trabajo decente en cualquier lugar del planeta donde lo acepten”. Hammock le dice que tiene un puesto para él en la frontera. Comenta: “Cierto inspector de inmigración descuidó reportar cierto incidente...”. Hammock le da la buena noticia de que lo esperan en la puerta con sus papeles. Iscovescu no se lo puede creer. Emmy lo saluda con un pañuelo en la puerta. Hammock insiste: “Usted es el esposo de una ciudadana americana, no la haga esperar.” Iscovescu se abre paso en medio de la numerosa multitud –que regresa de un festejo y avanza en sentido contrario, rumbo a México– para encontrarse con Emmy y cruzar hacia los EUA. Esta es una historia de redención.

Iscovescu pasa por una serie de pruebas y experiencias que le permiten ser merecedor de cruzar a EUA como un hombre nuevo. Pudo haber logrado cruzar, pero hubiera seguido siendo un bribón. Su tiempo en Tijuana y su contacto con una ciudadana ejemplar y “llena de gracia”, Emmy, le cambia la vida. Es más importante el rol de Emmy que el del espacio, que trasciende Tijuana e incluye los pueblos que visitan en su paseo de luna de miel; pero el espacio tiene una connotación como lugar de espera, justamente como frontera, frontera de una tierra prometida. La frontera permite el contacto con el territorio soñado, si bien no del todo la apropiación, permite vislumbrar el objeto de deseo. Simbólicamente es una especie de purgatorio. La experiencia tiene así un saldo positivo para Iscovescu y también para Emmy, que encuentra el amor.

En el caso de Agua Caliente, la experiencia de los visitantes del *resort* suele ser positiva en general, aunque la pérdida de dinero en el casino o manos de tramposos tiene connotaciones negativas. En *Stepping Out* (1931) e *In Caliente* (1935) abundan las experiencias positivas asociadas con el esparcimiento y los encuentros amorosos.

En el caso del filme *One Way Passage* (1932), llegar a Agua Caliente significa la concreción del sueño de dos amantes, sin embargo, uno de ellos es un fugitivo, lo cual le da otra

connotación a la experiencia. El final del filme se dejó abierto. El sonido de cristales rotos inquieta a dos bármanes que trabajan durante una fiesta de fin de año en el Agua Caliente. Se voltean y sobre la barra ven dos copas destrozadas, en la misma posición en que Dan y Joan –los protagonistas–, colocaron sus copas tras hacer la promesa de que se verían otra vez en el barco donde viajaban a una muerte segura. ¿Son el símbolo de que la unión de ambos se ha consumado con el reencuentro? Un documento de la PCA indica que el final significa que están juntos en espíritu pues ambos han enfrentado la muerte.[83] El final es abierto con toda intención. Los productores recibieron varios elogios por la forma en que lo proyectaron para evitar conflictos con la censura. Jason S. Joy lo consideró "uno de los más inteligentes que he visto en las películas".[84]

> *...la conclusión es perfecta, dejando a uno con la creencia y la esperanza de que los amantes se han escapado y han encontrado la felicidad, sin complicar las cosas con la censura poniendo a un oficial de la ley que deliberadamente permita a un asesino escapar.*[85]

Según el análisis de los filmes, podemos concluir que Tijuana se muestra en el sentido positivo como un espacio de recreación, oportunidad y redención. Y por el lado negativo,

[83] Reseña de One Way Passage firmada por V. G. Hart, 21 de septiembre de 1932, página 23, File "One Way Passage, 1932", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 6 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/11149/rec/10

[84] Carta de Jason S. Joy para Albert Hownson, Warner Bros, New York, 24 de junio de 1932, página 12, File "One Way Passage, 1932", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 6 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/11149/rec/10

[85] Carta de Jason S. Joy para Jack Warner, Warner Bros, Burbank, California, 24 de junio de 1932, página 11, File "One Way Passage, 1932", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 6 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/11149/rec/10

en un lugar donde existen peligros asociados con el juego, el alcohol y otras pasiones humanas.

Conclusiones

Las representaciones de los mexicanos residentes en Tijuana en el cine estuvieron elaboradas cuidadosamente por los productores estadounidenses, quienes se apegaron a las directrices de la PCA para evitar representaciones negativas que pudieran poner en riesgo la distribución de sus películas en México. Por ello, la mayoría buscaron ser positivas, aunque no pudieron evitar apelar a estereotipos negativos de los mexicanos y reforzar a través de sus soluciones narrativas el discurso sobre la otredad.

Charles Ramírez Berg en su obra *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* plantea:

> *Las imágenes de los latinos en las películas estadounidenses no existen en el vacío, sino como parte de un discurso más amplio sobre la Alteridad [u Otredad] en los Estados Unidos. Más allá de su existencia como construcciones mentales o imágenes de películas, los estereotipos son parte de una conversación social que revela las actitudes imperantes acerca de los Otros.* [86]

Berg añade que esos estreotipos son parte de “un sistema discursivo que podría llamarse "Latinismo" (jugando con el término Orientalismo de Edward Said)” que tiene como objetivo justificar los propósitos imperialistas del gobierno estadounidense expresados en la Doctrina Monroe y el Destino Manifiesto.[87]

[86] Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* (USA: University of Texas Press, 2002), 4.
[87] Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* (USA: University of Texas Press, 2002), 4.

La narrativa cinematográfica se elabora generalmente a partir de ejercicios de simplificación. Los personajes se construyen utilizando perfiles sociales arquetípicos y en las tramas se usan mensajes ideológicos simplificados con "imágenes políticas maniqueas, de ″alterización″ del otro, y, paralelamente, de reafirmación del nosotros".[88] Siguiendo esa lógica, podemos ver cómo el silencio de los mexicanos utilizados de relleno, o la postura subordinada de los personajes segundarios, se opuso al protagonismo de los personajes estadounidenses en Tijuana. Esto confirma la hipótesis de David R. Maciel en su libro *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*: "En el caso de Hollywood, el personaje principal anglo constantemente muestra su superioridad de una manera paternalista, siendo más astuto que el mexicano y siendo siempre el líder y modelo a seguir."[89] Desde otro punto de vista, Dominique Brégent-Heald señala que la representación de los mexicanos en Tijuana fue también resultado de la "mirada turística", que, según teorizó John Urry, se centra en el placer y que típicamente se expresa desde la asimétrica relación de poder entre los visitantes y los pueblos que los reciben.[90]

En un primer momento, los estudios buscaron evitar la censura eliminando la mayor cantidad de personajes mexicanos posibles de las escenas; pero paulatinamente optaron por insertarlos y acatar las indicaciones de la PCA en relación a sus caracterizaciones. A partir de 1935, la presencia y el protagonismo de los personajes mexicanos aumentó, y se les dio su lugar como ocupantes naturales del espacio fronterizo. Sin embargo, la mayoría sólo tuvo como función servir a las necesidades de los estadounidenses o ser elementos

[88] José Carlos Rueda Laffond y Mª del Mar Chicharro Merayo, "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico," *Ámbitos*, núm. 11-12 (1er y 2do semestres 2004): 436, consultado 30 de abril, 2016, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16801224

[89] David R. Maciel, *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema* (California: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990), 36.

[90] John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies* (London: Sage, 1990); en Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 180, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

decorativos. Así, casi todos fungieron como agentes de experiencias positivas para los estadounidenses y sus prácticas de uso y ocupación del espacio.

La particular relación de residentes y visitantes con el espacio de Tijuana –como frontera internacional y como pueblo con una economía basada en la industria del ocio– que se muestra en el cine, constituyó uno de los elementos articuladores de las representaciones sociales construidas en EUA sobre la región. Si aceptamos la dicotomía lefebvriana "espacio dominante-espacio dominado",[91] podemos decir que en el cine estadounidense la relación de residentes y visitantes con el espacio que se proyectó, simbolizó las disputas y consensos existentes sobre un espacio en producción que se comparte, pero no se domina, a pesar de que exista una subordinación económica del uno hacia el otro.

El profesor Philip Swanson asegura que en el cine que se produjo bajo el influjo de la política de la Buena Vecindad, a pesar de los esfuerzos por ponderar imágenes positivas de los países del continente, la representación de los latinoamericanos sólo se usó "para la exploración de heroísmos, fantasías y mitos nacionales norteamericanos."[92] Dentro de todo ese esquema, a los personajes estadounidenses les correspondió encarnar tanto a los héroes como a los villanos de los filmes. De modo que muchas de las representaciones negativas de Tijuana en este período terminaron asociándose con las prácticas de uso y ocupación del espacio de los estadounidenses. Prácticas permitidas y alentadas por las diferencias –concretas o imaginadas– existentes entre dos cuerpos legales encontrados artificialmente en una frontera binacional.

[91] Henri Lefebvre, "La producción del espacio," *Papers: revista de sociología*, núm. 3 (1974): 219-229, consultado 22 de octubre, 2017, http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v3n0.880.
[92] Philip Swanson, "Going Down on Good Neighbours: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way)," *Bulletin of Latin American Research* 29, núm.1 (2010): 73.

Las representaciones de Tijuana en la cinematografía no se construyeron solamente a través de montajes escenográficos o el uso de referencias orales, sino también a través de las experiencias positivas o negativas de cada uno de los personajes allí ubicados. En la mayoría de los filmes analizados, esas experiencias fueron ambivalentes, conteniendo tanto rasgos positivos como negativos.

Conclusión

En este trabajo he intentado demostrar qué sucesos tanto en el plano ideológico como material determinaron las representaciones sociales de Tijuana que se exhibieron en el cine de la década del treinta e inicios del cuarenta. En el plano ideológico, representaciones sociales de uso en EUA relativas a mexicanos, latinoamericanos y en especial a la frontera, vinculadas a las actividades turísticas que se desarrollaron en Tijuana, dieron como resultado un imaginario negativo sobre el pueblo que se proyectó en el cine desde fechas tempranas en el siglo XX.

Durante la década del veinte hubo una tendencia al uso de Tijuana como locación cinematográfica y se desarrollaron temas narrativos sobre el pueblo mexicano que serían retomados en el treinta. En esos mismos años, el gobierno revolucionario de México llevó a cabo una amplia campaña ideo política contra la industria fílmica en defensa de las representaciones de su nación y sus nacionales en el cine estadounidense. Mientras tanto, la industria del cine enfrentaba sus propias guerras contra los sectores conservadores de la sociedad estadounidense. Para darles una solución a las demandas de sus detractores dentro y fuera del país, y asegurar sus mercados, los productores estadounidenses fundaron la MPPDA.

Esta institución, a través de su *Código de Producción*, estableció un marco representacional sobre México y los mexicanos, que, habiendo estado influido por las nociones de mexicanidad promovidas por el gobierno revolucionario mexicano, sirvió a los cineastas estadounidenses para el diseño de historias y personajes referentes a México. Las representaciones de Tijuana en el cine se vieron beneficiadas por la normatividad que impuso el código, tornándose más neutrales o positivas. Aunque no dejaran de movilizarse atributos negativos dentro de esas representaciones. La llegada de la guerra a Europa y la

promulgación de la política del Buen Vecino aseguró que el gobierno estadounidense diera prioridad a sus relaciones internacionales con México. Ante la necesidad de asegurar sus fronteras, el Departamento de Estado presionó a la industria del cine para que se atuviera más estrictamente a las normas de representación de la MPPDA sobre México y los mexicanos; y para que promoviera un discurso de solidaridad interamericana. Aunque las representaciones de Tijuana en el cine fueron más positivas de momento gracias a esto, tendieron a desaparecer de las tramas cinematográficas entrada la década del cuarenta.

En el marco regional, los vínculos de Tijuana con Hollywood, debidos a las oportunidades de inversión que ofreció la industria del entretenimiento local, fueron también un factor determinante en las representaciones del pueblo. Magnates de la industria del cine con intereses en el complejo Agua Caliente, de los cuales fue Joseph Schenck el más importante, trabajaron para promover los atractivos del *resort* fronterizo y su hipódromo, desligando su imagen de la del pueblo de Tijuana, y apoyando la producción de filmes comerciales que publicitaban sus instalaciones y mostraban su potencial como espacio cinematográfico.

En ese contexto, se produjeron más de veinte filmes que usaron y divulgaron representaciones sociales de Tijuana. Todos ellos contaron historias de ficción contemporáneas; o sea, no recrearon hechos históricos relevantes o épocas pasadas, y las referencias a sucesos históricos recientes fueron pocas.[1] Aunque en la mayoría de las

[1] Entre las pocas que aparecen está la explicación que da el cónsul estadounidense a Iscovescu sobre el funcionamiento del sistema de cuotas en *Hold Back the Dawn* (1941), y una mención a Pancho Villa *en Go Into Your Dance* (1935). En *Hold Back the Dawn* (1941), cuando Iscovescu solicita una visa para ir a residir de forma permanente a EUA, el cónsul estadounidense en Tijuana le expone que la respuesta a su solicitud dependerá del cupo disponible según el sistema de cuotas vigente en ese momento. Le explica que cada año EUA permite la entrada de unos 150 000 inmigrantes. Ese cupo se distribuye de forma proporcional entre los distintos países europeos. Como Iscovescu nació en Bucarest a él se aplica el cupo rumano, que es muy pequeño; por lo cual deberá esperar entre cinco y ocho años. En *Go Into Your Dance* (1935), un mexicano le dice a Al que cree que lo conoce de alguna parte. Ambos piensan y mencionan ciudades mexicanas donde podrían haberse conocido. El mexicano dice de pronto que ya sabe a quién Al se parece: "¡Claro! ¡Claro! Los mismos ojos, la misma nariz, la misma boca, el mismo sombrero, el mismo…" Al está intrigado: "¿A quién?

películas no aparecen fechas, los elementos iconográficos perceptibles y la historia contada sirven como referentes temporales.[2]

Dado que buscaron estéticamente simular la realidad, para el correcto análisis de estos filmes fue necesario comparar los montajes escenográficos con otros testimonios iconográficos del mismo período, así como consultar documentos de producción que me permitieran saber cuáles escenas habían sido filmadas en el pueblo y cuáles en estudios. Pude notar que las composiciones elegidas por los directores para los planos cinematográficos fueron similares a las que aparecieron en postales y fotos turísticas.[3] Incluso los espacios representados con más frecuencia fueron los mismos: lugares turísticos, la calle principal del pueblo, algunas oficinas del gobierno, y la frontera. Lo cual indica que esos fueron los espacios de interés para los estadounidenses. Tijuana, como

---

¿A quién?". El mexicano hace el saludo militar y afirma "¡Pancho Villa!". Al repite "¡Pancho Villa!" con orgullo y abraza al mexicano.

[2] Por ejemplo: En *Stepping Out* (1931), se alude a una fiesta en casa del productor, director y guionista Mack Sennett. En *Bordertown* (1935), se ve en un documento que están en el año 1934. En *Pursuit* (1935), se recuerda la Ley seca (Prohibition) como un suceso del pasado reciente. En *Hold Back the Dawn* (1941), el protagonista menciona el inicio de la guerra en Europa, el sistema de cuotas y narra una conversación que sitúa la trama en un contexto concreto: "Siguió hablando de los Estados Unidos, de la presa Boulder y de cómo su hermano fue a la escuela con un hombre muy famoso con el nombre de Joe DiMaggio y qué significa la FHA y qué significa la palabra *swell*."

[3] Fotos y postales de Tijuana y Agua Caliente publicadas por:
Newman Post Card Co.; M. Rider; The PCK Series; Big Curio Store and HHT Co.; Curt Teich & Co. and Eno & Matteson; CIA. Comercial De La Baja California, S.A. and Curt Teich & Co.; Curt Teich & Co.; E.C. Kropp Co. and Hopkins News Agency; Mantel; Exportadora e importadora S.A.; Neuner (Firm); Edward H. Mitchell; E. Silvestre. and M. Kashower Co.; M. Kashower Co.; Western Publishing & Novelty Co.; y Herz Post Cards, Baja California and the West Postcard Collection, MSS 235, Special Collections & Archives, UC San Diego, Library Digital Collections, consultado 29 de julio, 2018, https://library.ucsd.edu/dc/
Peveril Meigs, Baja California Research Materials, MSS 530, Special Collections & Archives, UC San Diego, Library Digital Collections, consultado 29 de julio, 2018, https://library.ucsd.edu/dc/
Title Insurance and Trust, and C.C. Pierce Photography Collection, 1860-1960, California Historical Society Collection, 1860-1960, University of Southern California Digital Library, consultado 29 de julio, 2018, http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/collection/p15799coll65
Los Angeles Times Photographic Archive, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA Library Special Collections, University of California Digital Collection, consultado 29 de julio, 2018, http://digital2.library.ucla.edu/Search.do?keyWord=tijuana&selectedProjects=26
Adelbert Bartlett Papers, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA Library Special Collections, University of California Digital Collection, consultado 29 de julio, http://digital2.library.ucla.edu/Search.do?descCvPk=337951

comunidad, no interesó a los estadounidenses. Sólo excepcionalmente se representaron en el cine espacios domésticos o indicios de la existencia de hogares de familia en el pueblo.

En su tesis para la obtención del grado de Maestro en Estudios Socioculturales, Josué Beltrán Cortez[4] demuestra cómo los tijuanenses de esos años, enfrentaron con estrategias contra discursivas las representaciones que sobre ellos y su pueblo primaban gracias a la industria turística. Según Beltrán, la fotografía fue la herramienta fundamental que usaron para difundir una nueva narrativa sobre su realidad. A través de fotos de familia y de eventos sociales de todo tipo –gremiales, deportivos, populares, cívicos– buscaron dejar por sentado que en Tijuana residían familias de bien, trabajadoras, que el pueblo tenía escuelas como la primaria Miguel F. Martínez, una iglesia, y un parque donde celebraban actividades cívicas –el Parque "Teniente Guerrero"–. El japonés Kingo Nonaka fue identificado por Gabriel Rivera Delgado y Josué Beltrán Cortez como el primero en representar la vida familiar y comunitaria en Tijuana a través de sus fotografías. [5] Mientras que la Avenida A (actualmente llamada Revolución) era el espacio icónico de las representaciones turísticas del pueblo, publicitada y "sobrerrepresentada" en tarjetas postales, y otros medios; los tijuanenses decidieron discursivamente crear una distancia entre ellos y ese espacio.[6]

Tras hacer un balance de las producciones de cine hecho en México y EUA sobre la frontera, Maciel señala que todas contienen estereotipos similares para la región fronteriza

[4] Josué se basa en un estudio de caso. El del japonés Kingo Nonaka, quien fue dueño de un estudio de fotografía al que llamó La Moderna en la esquina de las actuales calles Segunda y Mutualismo. Las piezas que conformas la colección fotográfica de Nonaka fueron tomadas entre 1924 y 1942.
[5] Josué Beltrán Cortez, "Cómo Deben Mirarnos: La fotografía como tecnología de la reconstitución discursiva del yo. Los tijuanenses y su leyenda blanca" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2012).
[6] Josué Beltrán Cortez, "Cómo Deben Mirarnos: La fotografía como tecnología de la reconstitución discursiva del yo. Los tijuanenses y su leyenda blanca" (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2012); Josué Beltrán Cortez, "La fotografía de Kingo Nonaka: su capacidad tecnológica-contradiscursiva en la (re) construcción del yo. Tijuana y su "leyenda blanca"," *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10, núm. 2 (julio-diciembre 2015): 131-152, consultado 2 de julio, 2016, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5856743.pdf

y en general carecen de una crítica efectiva de la realidad social –normalmente no la reflejan–. Sus representaciones son negativas y superficiales. La perspectiva fronteriza está ausente en la mirada a problemáticas regionales. La mayoría de los filmes son de tipo B. Son, en general, películas comerciales financiadas y distribuidas por grandes estudios que priorizan su valor comercial (generar ganancias) antes que su valor artístico o realismo crítico. Revelar complejas realidades sociales desde un punto de vista crítico no es su objetivo.[7] El cine sobre Tijuana de los años treinta estuvo alineado con esa tendencia.

Los espacios cinematográficos recurrentes en los filmes estadounidenses donde se representó Tijuana fueron casi exclusivamente espacios turísticos. En específico: el distrito comercial de Tijuana –entiéndase la calle principal, la avenida Revolución, o la zona de bares, cafés, casas de juego, salones de bailes y vida nocturna–, el complejo Agua Caliente, incluido su hipódromo, y la frontera –como punto de entrada y salida–. En segundo lugar, se representaron edificios públicos como la magistratura, la cárcel y la garita fronteriza. Cada uno de esos espacios solía tener atributos poco variables.

Brégent-Heald plantea que, en sus anuncios en los medios de comunicación estadounidenses, la Oficina de Turismo del gobierno de México llamaba al país "tierra de romance y primavera eterna".[8] Pude notar que algunos cineastas se hicieron eco de esas campañas promocionales y no dudaron en insertar en filmes como *Pursuit* (1935) e *In Caliente* (1935) los eslóganes lanzados por la Oficina; vinculando a Tijuana y Agua Caliente con esa conceptualización de México. Sin embargo, esa no fue la representación del pueblo fronterizo que primó en el cine. La configuración de una industria turística asociada con los

[7] David R. Maciel, *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema* (California: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990).
[8] *New York Times*, 3 de mayo, 1936, XX6; citado en Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 189, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

juegos de azar y el consumo de bebidas se impuso en la representación de los espacios de una Tijuana "americanizada". Sólo las representaciones del *resort* Agua Caliente pudieron coincidir más cómodamente con la propaganda de la Oficina de Turismo.

Las representaciones de Agua Caliente en el cine se distinguieron de las de Tijuana. Aunque administrativamente el complejo pertenecía a la jurisdicción de Tijuana, las representaciones sociales en torno a él tendieron a definirlo como un espacio autónomo. Tijuana casi no logró capitalizar en su favor las representaciones positivas que evocaba el *resort*.

El hipódromo es un espacio asociado tanto con Tijuana como con Agua Caliente. En el cine se establece la cercanía de ambos puntos al circuito de competencias y de ellos proviene la población flotante que le da vida. El hipódromo tiene una identidad propia, pero sus representaciones se integran dentro de las de Tijuana tanto como dentro de las de Agua Caliente.

La distinción entre Agua Caliente y Tijuana que vemos en la cinematografía fue desapareciendo de los medios una vez que Cárdenas dictó el decreto de expropiación. Donde se explicaba: "Todos los edificios y otras construcciones de Agua Caliente en Tijuana son declarados de utilidad pública...".[9] Con el cierre del *resort*, se privó a Tijuana de un espacio que brindaba un contrapeso positivo al imaginario estadounidense sobre la región. Además, como espacio cinematográfico, dejó de ser una opción.

Apodaca identifica históricamente cuatro tipos de espacios cinemáticos en Tijuana: espacio permisivo, espacio hostil, espacio de tránsito y espacio festivo.[10] Esta clasificación, a pesar

[9] *San Bernardino Sun*, núm. 44, 29 de diciembre, 1937.

[10] Llama la atención que en la gráfica donde explica la distribución de los espacios cinemáticos representados, se adjudica un 65% a otros tipos de espacios cinemáticos no descritos por el autor, y solo el 35% restante corresponde con las 4 categorías que él identifica como más significativas -pues constituyen "atributos esenciales de la ciudad de Tijuana". Teniendo en cuenta que estos espacios no descritos representan más de la mitad de los representados en el filme no comprendo por qué no son mencionados

de ser reduccionista, revela la ambigüedad con que se representa Tijuana en la cinematografía. En relación a la década del treinta sería más justo decir que los espacios cinemáticos en Tijuana son aquellos asociados con las prácticas de uso y ocupación del espacio fronterizo por parte de los estadounidenses –no siendo necesariamente todos turísticos, aunque lo son muchos–. Esos espacios son descritos figurativa o literalmente como espacios recreativos, permisivos o liberadores, peligrosos o de riesgo –más que abiertamente hostiles–, de tránsito, de celebración, y de oportunidad; pero también como espacios regulados. Por ejemplo, los protagonistas de *Coronado* (1935) no pueden lograr sus objetivos al llegar al pueblo porque son apresados por oficiales mexicanos. En realidad, aunque hay caracterizaciones del espacio tijuanense que son comunes en muchos filmes, hay películas que aportan visiones novedosas sobre el mismo que no es fácil encontrar en otras. Los diversos atributos que se dieron a ese espacio, no obstante, giraron en torno a su condición de frontera internacional y a su vocación turística.

Brégent-Heald plantea que entre 1919 y 1934 la imagen de Tijuana que aparece en los filmes de Hollywood fue muy negativa, pero que para 1935 esas representaciones comenzaron a cambiar. La responsabilidad de ese cambio se la adjudica primero al Agua Caliente y su prestigio entre la farándula del cine, y segundo, a los esfuerzos de Warner Bros. por promover la unidad panamericana y contrarrestar la influencia de las potencias del eje en la región. Esta afirmación no es del todo errada, pero el marco temporal está mal planteado.

El esfuerzo por representar no sólo Tijuana, sino México en general de manera más positiva había empezado años antes y había impactado en los filmes sobre Tijuana desde fechas anteriores –según pude constatar, desde el mismo inicio de la década del treinta, pero

en aras de que quede claro por qué no son estos igual de “esenciales”. [Juan Alberto Apodaca Peraza, “La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos” (Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003), 71.]

quizás desde antes–. Además, elementos negativos en las representaciones se siguieron incluyendo después del 1935 e incluso en filmes tan pulidos en ese aspecto como *Hold Back the Dawn* (1941). Ahora, esos elementos negativos fueron bastante limitados;[11] en especial si se compara con las producciones de años anteriores, con las propuestas de representación contenidas en los guiones originales para los filmes de esta década y con las posibilidades que la experiencia histórica de Tijuana ofrecía a los guionistas.

Los productores estadounidenses, gracias a las presiones de la MPPDA y luego del Departamento de Estado, trabajaron para que fuese difícil demostrar que explícitamente se denigraba a México a través de las representaciones de Tijuana. Brégent-Heald desconoce también que los empresarios de Agua Caliente no experimentaban por primera vez con un filme propagandístico como *In Caliente* (1935) en aras de atraer visitantes en 1935, pues ya lo habían hecho con el corto *Caliente Love* (1933); y que Warner Bros. no fue el único estudio que se alineó con la política internacional estadounidense.

Brégent-Heald asegura que Hollywood "reconfiguró conscientemente sus representaciones de México y de los mexicanos" voluntariamente para apoyar la política del Buen Vecino de Roosevelt.[12] Sin embargo, la industria ya lo estaba haciendo desde antes en función de sus propios intereses comerciales. De modo que lo valioso a tener en consideración aquí sería que el gobierno estadounidense vio la oportunidad de utilizar la industria cinematográfica para fortalecer su política exterior y encontró en la MPPDA los mecanismos instaurados para hacer efectivos sus propósitos. De modo que se produce una importante alianza con la industria que dará un peso mayor al Estado en la definición de las representaciones

[11] Probablemente, en ninguna otra década del siglo se haya tratado con más cuidado la imagen de Tijuana. Por ejemplo, las figuras de autoridad fueron representadas desde ángulos positivos, evitándose cualquier referencia a situaciones de corrupción o ingobernabilidad.

[12] Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 193, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf

cinematográficas de México y los mexicanos, pero que a la larga eliminaría a Tijuana de las pantallas de cine en la década del cuarenta.[13]

A medida que la presencia de mexicanos aumentó en el pueblo fronterizo, que los estadounidenses experimentaron la pérdida de oportunidades económicas en Tijuana por causa de las disposiciones del gobierno federal, y que los cineastas se acostumbraron a representar a los mexicanos para satisfacer a la PCA y cumplir con la Buena Vecindad, la presencia de mexicanos en pantalla se incrementó en el cine sobre Tijuana de los años treinta. Sin embargo, el cine se enfocó en mostrar lo dependientes que eran esos mexicanos –y por lo tanto la región–, en términos económicos, del turismo estadounidense.

A pesar de no pretender recrear momentos históricos, estos filmes reprodujeron aspectos de la dinámica social de Tijuana en la década del treinta, en especial aquellos relacionados con las prácticas de uso y ocupación del espacio de los estadounidenses, y los relativos a la gestión del espacio fronterizo. Fue en la representación de aspectos vinculados a la gestión de la frontera que se insertaron debates más hondos en términos políticos y sociales, sobre la relación turístico-fronteriza de Tijuana con su vecino del norte. Sin embargo, esos debates no fueron sobre los tijuanenses y sus experiencias como habitantes

[13] Brégent-Heald comenta que los filmes sobre Tijuana buscaron promover "la armonía intercultural" y que, "Hollywood evitó imaginar a Tijuana como una zona permisiva para no ofender al público latinoamericano en general y a México en particular, que era un consumidor constante de películas, equipos de cine y tecnología." Sin embargo, ella es algo imprecisa en su planteamiento, pues no ofrece como ejemplo ningún filme que avale lo que dice. De hecho, en la década del cuarenta, no encontré casi ningún filme sobre Tijuana. Eso puede considerarse una evidencia de que, el tipo de historia que inspiraba Tijuana, no era apta para el panorama discursivo que las relaciones binacionales entre México y EUA buscaban fomentar; pero Brégent-Heald pasa por alto la disminución de la producción cinematográfica referente al pueblo. Además, no menciona el filme *Hold Back the Dawn* (1941), que puede considerarse la única –o al menos, la más importante– obra sobre Tijuana estrenada en esa década. [Dominique Brégent-Heald, "The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960," *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 194, consultado 4 de febrero, 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf]

de la frontera, sino sobre los refugiados europeos, sus aspiraciones, y su relación con los estadounidenses.

Las representaciones estuvieron construidas con base en las experiencias históricas del pueblo, pero no abarcaron todo el horizonte temático que estas sugerían. Optaron por servirse de un grupo muy limitado de experiencias asociadas a las actividades de ciudadanos estadounidenses en el territorio e ignoraron las problemáticas sociales y los espacios de los residentes mexicanos. Aún dentro de las posibilidades que ofrecían las experiencias de los estadounidenses, se vieron obligados a renunciar al tratamiento de temas como el tráfico de drogas y la prostitución a causa de las directivas de la PCA.

A raíz de esto, considero que las representaciones de Tijuana que reproduce la cinematografía estadounidense tienen un componente ahistórico. Sobre todo, en la medida que se anclaron a fórmulas narrativas referidas a experiencias muy concretas surgidas antes de y durante la década del veinte y que han sido repetidas hasta hoy en el cine. Ojo, insisto en que sólo se trata de un componente, no del carácter de las mismas. Es justamente ese componente el que determina que se subordinen o ignoren experiencias históricas situacionales significativas en favor del reúso de experiencias simbólicas de larga duración que funcionan bien en cualquier contexto.

En resumen, las representaciones de Tijuana se integraron a una fórmula narrativa funcional a un amplio universo de historias y tramas. El relato puede cambiar, pero el valor simbólico de Tijuana para esas historias no.

Es entendible que esto suceda porque permite a los productores emplear la intertextualidad como recurso. En las historias referentes a Tijuana contadas en el cine de la década de los treinta se retomaron motivos, historias y personajes que fueron presentados en largometrajes o películas seriales de las primeras décadas de la industria cinematográfica.

Estos filmes, aprovecharon la existencia en la memoria colectiva de representaciones sociales maduradas sobre Tijuana para hacer un guiño a los espectadores en un momento en el cual las normas de representación vigentes –lo que se podía decir o mostrar– limitaban las posibilidades expresivas de productores, guionistas y directores.

El paisaje de Tijuana que se mostró en el cine estaba diseñado para generar en el espectador estadounidense de la época lo que Peter Burke describe como "una serie de asociaciones conscientes o inconscientes."[14] Esa especie de "valor de uso" de Tijuana en la cinematografía, como código simbólico útil a la narración, pudo haberla condenado en el discurso cinematográfico estadounidense a representaciones reduccionistas de sí misma. Aquí cabría preguntarse: ¿Acaso no son todas las representaciones reduccionistas? Potencialmente sí, mas, podemos decir que en el caso de Tijuana lo deplorable es que se trata de un reduccionismo con énfasis en lo negativo.

No obstante, siendo justos con las representaciones que aparecen en el cine sobre Tijuana, los guiones originales en los que se inspiraron los filmes, así como algunos medios de prensa del período, juzgaban de manera más severa, y describían con más negatividad a Tijuana de lo que jamás lo hizo el cine de la década del treinta. Lo que podemos reprochar en este caso sería que otras realidades que pudieron hablar de una sociedad tijuanense más próspera que se desenvolvía en otros espacios fueron ignoradas en el cine como consecuencia de la fijación con los espacios turísticos que mostró la cinematografía estadounidense. Fijación que respondía, repito, a las prácticas de uso y ocupación del espacio tijuanense por parte de los estadounidenses.

[14] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 54.

Glosario

Nota: Sólo se incluyen las siglas más usadas en el texto.

AFI: Instituto de Filmes Americanos (entiéndase estadounidenses).

AMPAS: Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.

CIAA: Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos.

DAPP: Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad.

EUA: Estados Unidos de América.

IMDb: Base de Datos en Internet de Películas.

MPPDA: Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de América.

PCA: Oficina de Administración del *Código de Producción.*

SRE: Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

Bibliografía

A

Adams, Willi Paul. *Los Estados Unidos de América*. México: Siglo XXI editores, 2001.

Al_Rifai, Hammam. "La imagen de la prostituta entre la literatura y el cine: dos novelas de Mahfuz vistas por el cine mexicano." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* IX, núm. 18 (diciembre 2003): 57-85. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31691805 (Fecha de consulta: 20 de junio de 2016).

Al_Rifai, Hammam. "Las representaciones del espacio en el discurso fílmico y literario: un acercamiento a la problemática de la Otredad." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XI, núm. 21 (junio, 2005): 85-104. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602105 (Fecha de consulta: 20 de junio de 2016).

Alfonso Guzmán, Sergio Rommel. "(Casi) notas sobre el cine mexicano." *Yubai* 4, núm. 14 (abril-junio 1996): 49-53.

Alonzo, Juan. "From Derision to Desire: The 'Greaser' in Stephen Crane's Mexican Stories and D.W. Griffith's Early Westerns." *Western American Literature* 38, núm. 4 (winter 2004): 374-401.

Alvira, Pablo. "El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas." *Páginas, Revista Digital de la Escuela de Historia* 3, núm. 4 (2011): 135-152. http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/124 (Fecha de consulta: 13 de mayo de 2017).

Anderson, B. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1997.

Andrés Jr., Benny J. "Invisible Borders: Repatriation and Colonization of Mexican Migrant Workers along theCalifornia Borderlands during the 1930s." *California History* 88, núm. 4 (2011): 5-21 y 63-65. http://www.jstor.org/stable/23052283 (Fecha de consulta: 2 de enero de 2018).

Anholt, Simon. "Mito y realidad: la imagen internacional de México." *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 96 (julio-octubre 2012): 109-129. https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n96/anholt.pdf (Fecha de consulta: 6 de julio de 2018).

Apodaca Peraza, Juan Alberto. "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos." Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003.

Apodaca Peraza, Juan Alberto. *Entre atracción y repulsión: Tijuana representada en el cine.* México: Universidad Autónoma de Baja California, 2014.

Apodaca Peraza, Juan Alberto, Lauro Zavala y Camilo Contreras Delgado. “Tijuana en el cine de México y Estados Unidos (1916-2011). La construcción de espacios ideologizados.” *Toma Uno,* núm. 3 (2014): 85-97. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/download/9293/10015 (Fecha de consulta: 20 de julio de 2018).

Astorga, Luis. *El siglo de las drogas: el narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio*. México, D.F.: Plaza y Janés, 2005.

Augros, J. *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados.* Barcelona: Paidós, 2000.

Aumont, Jacques y M. Marie. *Análisis del film.* Barcelona: Paidós, 1990.

B

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939.* USA: University of California Press, 1995.

Balio, Tino. *United Artists, Volume 1, 1919–1950: The Company Built by the Stars*. USA: University of Wisconsin Press, 2009.

Banchs, María A. “Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las representaciones sociales.” *Papers on Social Representations* 9 (2000): 3.1-3.15 http://www.psr.jku.at/PsR2000/9_3banch.pdf (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2016).

Barrios, Richard. *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall.* New York & London: Routledge, Psychology Press, 2003.

Barthes, Roland, A. J. Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov y Gérard Genette. *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Bassols Batalla, Á. “Los aspectos geoeconómicos y humanos de la exploración en el Territorio de Baja California.” *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* 88, núm. 1-3 (1959): 11-195.

Bassols Batalla, Á. “Segunda exploración geográfico-biológica en la Península de Baja California.” *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* 92, núm. 1-3 (1961): 7-187.

Bautista Reyes, Jesús R. “La propaganda fílmica gubernamental mexicana (1934-1940).” *De Raíz Diversa* 5, núm. 9 (enero-junio 2018): 147-174.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1966.

Bazin, André. *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres editor, 1973.

Beltrán Cortez, Josué. “Cómo Deben Mirarnos: La fotografía como tecnología de la reconstitución discursiva del yo. Los tijuanenses y su leyenda blanca.” Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2012.

Beltrán Cortez, Josué. “La fotografía de Kingo Nonaka: su capacidad tecnológica-contradiscursiva en la (re) construcción del yo. Tijuana y su ″leyenda blanca″.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10, núm. 2 (julio-diciembre 2015): 131 – 152. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5856743.pdf (Fecha de consulta: 2 de julio de 2016).

Birdwell, Michael. *Celluloid Soldiers: Warner Bros.'s Campaign against Nazism*. New York: New York University Press, 1999.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura.* México: Conaculta, 1990.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas.* Barcelona: Gedisa, 2000.

Boyd, Susan. “Reefer Madness and Beyond.” En *Popular Culture, Crime and Social Control*, editado por Mathieu Deflem, 3-24. Bingley, UK: Emerald Group Publishing, 2010.

Brégent-Heald, Dominique. “The Tourism of Titillation in Tijuana and Niagara Falls: Cross-Border Tourism and Hollywood Films between 1896 and 1960.” *Journal of the Canadian Historical Association* 17, núm. 1 (2006): 179–203. https://www.erudit.org/fr/revues/jcha/2006-v17-n1-jcha1776/016107ar.pdf (Fecha de consulta: 4 de febrero de 2017).

Brégent-Heald, Dominique. *Borderland Films: American Cinema, Mexico, and Canada During the Progressive Era.* USA: University of Nebraska Press, 2015.

Brenna Becerril, Jorge E. “Ciudad, mito y memoria. El discurso literario de la Ciudad.” *Meyibó* 3, núm. 6 (julio-diciembre 2012): 125-169.

Brownlow, Kevin. *The Parade's Gone By...* Nueva York: Ballantine Books, 1968.

Buchenau, Jürgen. *Plutarco Elías Calles and The Mexican Revolution.* Lanham, Md.: Rowman y Littlefield Publishers, 2007.

Burch, Nöel. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 1991.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Bustamante, Jorge A. “Frontera México-Estados Unidos. Reflexiones para un marco teórico.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* IV, núm. 11 (marzo 1991): 11-35. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641102 (Fecha de consulta: 9 de marzo de 2016).

C

Campbell, Federico. *Tijuanenses*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1983.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949.

Cantón, Olga. “Lo fantástico y lo real: reflexiones en torno a las relaciones Historia/cine a través del Espíritu de la Colmena y el Laberinto del Fauno.” Universidad de Lausana. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/17820/fantastico_canton_CIHC_2008.pdf (Fecha de consulta: 15 de agosto de 2016).

Caparrós Lera, J. M. “El film de ficción como testimonio de la Historia.” *Historia y Vida* extra: El cine Histórico, núm. 58 (1990): 172-178.

Caparrós Lera, J. M. “La investigación histórica del arte fílmico, una propuesta metodológica.” *D’Art*, núm. 10 (mayo 1984): 277-289. https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100068/150843 (Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2016).

Caparrós Lera, J. M. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Caparrós Lera, J. M. *Breve historia del cine americano. De Edison a Spielberg*. Barcelona: Littera Books, 2002.

Caparrós Lera, J. M. “Enseñar la Historia Contemporánea a través del cine de ficción.” *Quaderns de Cine*, núm. 1 (2007): 25-35. http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/ensear-la-historia-contempornea-a-travs-del-cine-de-ficcin-0/ (Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2016).

Carbone, Valeria. “La guerra cinematográfica: la Segunda Guerra Mundial y la construcción del patriotismo estadounidense.” En *Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*, coordinado por Fabio Nigra. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

Carugati, Felice y Augusto Palmonari. “A propósito de las representaciones sociales.” *Revista Arthropos*, núm. 124 (septiembre 1991): 35-39.

Casetti, Francesco y F. Di Chio. *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós, 1991.

Castillo Hinojosa, Ana María, Núria Simelio Solà y María Jesús Ruiz Muñoz. “La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España.” *Revista Comunicación* 1, núm. 10 (2012): 666-681. http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/052.La_reconstruccion_del_pasado_reciente_a_traves_de_la_narrativa_televisiva.Estudio_comparativo_de_los_casos_de_Chile_y_Espana.pdf (Fecha de consulta: 15 de mayo de 2016).

Ceballos Ramírez, Manuel. “La condición fronteriza: de línea de paso a espacio de identidad.” *Fronteras* 2 (5), núm. 2 (agosto 1997): 2-9.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

Chartier, Roger. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación.* México: Instituto Mora, 1995.

Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la Historia. Historia de lo Escrito.* México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005.

Conant, Michael. *Antitrust in the Motion Picture Industry*. USA: University of California Press, 1960.

Cooper Alarcón, Daniel. *The Aztec Palimpsest: Mexico in the Modern Imagination*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 1997.

Couvares, Francis G., *Movie Censorship and American Culture*. USA: University of Massachusetts Press, 2006.

Crouzet, Maurice. *Historia General de las Civilizaciones, La época contemporánea, El Ocaso de Europa.* La Habana: Editorial Félix Varela, 2003.

D

Debord, Guy. *La sociedad el espectáculo.* Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.

De los Reyes, Aurelio. "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930." *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 34 (enero-abril 1996): 197-211.

Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi. *La mirada desenterrada, Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)*. El Paso, Texas: Cuadro por Cuadro, editor Miguel Ángel Berumen, 2000.

Delgado, Nora J. "Veinte años no es nada para el estudio del consumo cultural en México." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XIII, núm. 25 (junio 2007): 41-48. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602505 (Fecha de consulta: 4 de abril de 2016).

Dell'agnese, Elena. "The US–Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective." *Geopolitics Journal* 10, núm. 2 (2005): Abstract. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14650040590946548 (Fecha de consulta: 5 de julio de 2018).

Delpar, Helen. "Goodbye to the "Greaser"." *Journal of Popular Film and Television* 12, núm. 1 (1984): 34-41. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01956051.1984.10661969 (Fecha de consulta: 5 de julio de 2018).

Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico 1920-1935.* Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 1992.

Durán Escobar, Sergio. "Historia e historias de la televisión. Una aproximación metodológica a la TV desde la historiografía." Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.

E

Edmonds, I.G. *Big U: Universal in the Silent Days.* South Brunswick, New Jersey: A. S. Barnes and Company, 1977.

Eisenstein, Sergei M. *La Forma del Cine*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 1999.

Enríquez Acosta, Jesús Ángel, Alejandra Meza y Noelia Fierro. "Inseguridad y crisis económica en el imaginario social de Playas de Rosarito, Baja California." *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 13, núm. 3 (2015): 463-475. http://www.pasosonline.org/Publicados/13315/PS0315_2.pdf (Fecha de consulta: 5 de marzo de 2016).

Ernst, Morris L. y Pare Lorentz. *Censored. The Private Life of The Movie.* New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930.

F

Farr, R. y S. Moscovici, eds. *Social representations.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Faulstich, Werner y Helmut Korte, comp. *Cien años de cine, vol. 1.* México: Siglo XXI Editores, 1997.

Fein, Seth. "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930." *Secuencia*, núm. 34 (enero 1996): 155-196. http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/527/1302 (Fecha de consulta: 15 de julio de 2018).

Fein, Seth. "La imagen de México: La Segunda Guerra Mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos." En *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, coordinado por Ignacio Durán e Iván Trujillo, 41-58. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 1996.

Fein, Seth. "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema." En *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, editado por Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, 159-198. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

Félix Berumen, Humberto. *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito.* Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte, Librería El Día, 2003.

Ferro, Marc. *Cine e Historia.* Barcelona: Editorial Gustavo Gil, Colección Punto y Línea, 1980.

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine.* Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1995.

Fowler, Gene. *Father Goose. The Story of Mack Sennett.* New York: Covici, Friede, Publishers, 1934.

García Pereyra, Rutilio y Juan Manuel Madrid Solórzano. “Imágenes del mexicano en el cine norteamericano de los años 20.” *Actas de Diseño* 9 (julio 2010): 29-226. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=148&id_articulo=6047 (Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2017).

García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. México: Ediciones Era, 1987.

Garcia-Myers, Sandra. “Shadows of stardom: Latina actresses in the 1930's Hollywood produced Spanish language films.” Tesis de Doctorado, University of Southern California, 2012.

Garduño, Everardo, Héctor Manuel Lucero, Mario Alberto Magaña, Lilian Paola Ovalle, Alberto Tapia Landeros y Fernando Vizcarra. *La frontera interpretada: procesos culturales en la frontera noroeste de México.* México: Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Culturales-Museo, CONACULTA, Centro Cultural Tijuana, 2005.

Geertz, Clifford. *The thick description: toward an interpretive theory of culture.* New York: Basic Books, 1976.

Gerhard, P. “Gabriel González, Last Dominican in Baja California.” *Pacific Historical Review* 22, núm. 2 (1953): 123-127.

Gerhard, P. “Misiones de Baja California.” *Historia mexicana* 3, núm. 4 (1954a): 600-605.

Gerhard, P. y H. E. Gulick. *Lower California Guidebook.* Glendale, California: Arthur H. Clark Company, 1962.

Gerhard, P. *La frontera norte de la Nueva España.* México: UNAM, 1996.

Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Giddens, Anthony. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Girven, Tim. “Hollywood's Heterotopia: U. S. Cinema, the Mexican Border and the Making of Tijuana.” *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies* 3, núm. 1-2 (1994): 93-133. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13569329409361827?needAccess=true (Fecha de consulta: 5 de julio de 2018).

Goble, Alan, ed. *The Complete Index to Literary Sources in Film*. UK: Walter de Gruyter, 1999.

Goldmann, Annie. “Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol.” *Istor*, núm. 20 (2005): 36-48. http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier2.pdf (Fecha de consulta: 15 de abril de 2018).

Gomery, Douglas. “El nacimiento de Hollywood y los primeros magnates.” En *Historia general del cine, Volumen II, EUA (1908-1915)*, coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Madrid: Cátedra, 1998.

Gómez Estrada, José Alfredo. “La imagen del cine.” *Travesía*, núm. 5 (enero-marzo 1985): 52-54.

Gómez Estrada, José Alfredo. *Realidad y ensueño. Historia parcial de la Baja California a través de las leyendas.* Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California, 1992.

Gómez Estrada, José Alfredo. *Gobierno y casinos: el origen de la riqueza de Abelardo L. Rodríguez.* México: Instituto Mora, Universidad Autónoma de Baja California, 2002.

Gómez Estrada, José Alfredo. “Juegos de azar y la élite estatal revolucionaria. Los primeros años de la década de 1920.” En *Juegos de azar y la élite estatal revolucionaria,* Boletín Núm. 47 del fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torrealba. México: Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torrealba, 2004.

Gómez Estrada, José Alfredo y Josefina Elizabeth Villa. “Continuidad y cambios en las actividades turísticas de Tijuana, 1920-1949.” *Región y sociedad* XXX, núm. 72 (mayo-agosto 2018): 1-32. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10254977005 (Fecha de consulta: 9 de octubre de 2018).

Gonzalez Pascual, A. *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003).* Madrid: Fundamentos, 2010.

Graham, Carroll. *Border Town*. New York: Vanguard Press, 1934.

Gubern, Román*. La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1987.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1995.

Gubern, Román. “La agonía de los géneros.” En *Historia general del cine, Volumen X*, *Estados Unidos, 1955-1975*, coordinado por Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro*.* Madrid: Cátedra, 1996.

Gudiño Cejudo, María Rosa. “La salud de los mexicanos, un tema de película de los años sesenta.” *Memoria y Sociedad* 14, núm. 28 (enero-junio 2010): 125-136. http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8259/6635 (Fecha de consulta: 16 de agosto de 2016).

Guerrero, María Consuelo. “El discurso en la novela y el cine de la Revolución Mexicana.” *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 23 (2007): 13-39. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402301 (Fecha de consulta: 23 de julio de 2016).

H

Hark, Ina Rae “Introduction: Movie and the 1930s.” En *American Cinema of the 1930s: Themes and Variations*, editado por Ina Rae Hark, 1-24. USA: Rutgers University Press, 2007.

Hausberger, Bernd y Raffaele Moro, coord. *La Revolución Mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada ítaloeuropea*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2013.

Heau-Lambert, Catherine y Enrique Rajchenberg. “La identidad nacional: Entre la patria y la nación.” *Cultura y Representaciones Sociales* 2, núm. 4 (2008): 42-71. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102008000100002&lng=es&nrm=iso (Fecha de consulta: 30 de agosto de 2016).

Herman, Edward S. y Robert W. McChesney. *Los medios globales. Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1998.

Horsman, Reginald. *La raza y el destino manifiesto: orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

/

Ibars Fernández, Ricardo e Idoya López Soriano. “La Historia y el Cine.” *Clío*, núm. 32 (2006). http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm (Fecha de consulta: 6 de mayo de 2016).

Iglesias Prieto, Norma. *La visión de la frontera a través del cine mexicano.* Tijuana: Centro de Estudios Fronterizos del norte de México, 1985.

Iglesias Prieto, Norma. *Medios de comunicación en la frontera norte*. México: Fundación Manuel Buendía, Conaculta, 1990.

Iglesias Prieto, Norma. “Rompe el alba en el contexto del cine fronterizo.” *Communicare*, núm. 7 (junio 1990): 31-32.

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

Iglesias Prieto, Norma. “La producción del cine fronterizo. Una industria de sueño.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, núm. 11 (1991): 97-130.

Iglesias Prieto, Norma. “La visión de la frontera en el cine mexicano.” *Esquina Baja*, núm. 9 (enero-marzo 1991): 31-41.

Iglesias Prieto, Norma. “Lo fronterizo visto por el cine mexicano.” En *La apertura comercial y la frontera norte de México,* coordinado por Alejandro Dávila y Arturo García E. Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, Universidad Autónoma de Nuevo León, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1991.

Iglesias Prieto, Norma. “La fábrica de sueños: El cine fronterizo y su relación con el público.” *Historia y cultura* VI (1992): 77-100.

Iglesias Prieto, Norma. “El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica.” *Frontera Norte* 6, núm. 12 (julio-diciembre 1994): 93-110.

Iglesias Prieto, Norma. “Reconstruyendo lo femenino: identidades de género y recepción cinematográfica.” *Frontera Norte* 9, núm. 18 (julio-diciembre 1997): 45-62.

Iglesias Prieto, Norma. “Recepción y género en la película Danzón.” En *Horizontes del segundo siglo: Investigación y docencia del cine mexicano, latinoamericano y chicano,* compilado por Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres San Martín y Ángel Miquel, 181-200. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, IMCINE, 1998.

Iglesias Prieto, Norma. “Re-constructing the border: Mexican border cinema and the relation to their audiences.” En *Mexican cinemas. A century of films and filmmakers*, editado por J. Hershfield y D. R. Maciel, 233-248. Chapel Hill: Scholarly Research Press, 1999.

Iglesias Prieto, Norma. “Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo.” En *Microhistorias del cine en México,* coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, UNAM, IMCINE Cineteca nacional, Instituto Mora, 2001.

Iglesias Prieto, Norma. “Quien es el diablo, donde y por qué duerme. La lectura de una película chicana en México.” En *The Devil Never Sleeps and Other Films by Lourdes Portillo,* editado por Rosa Linda Fregoso. Austin: University of Texas Press, 2001.

Iglesias Prieto, Norma. “Border representations. Border cinema and independent video.” En *Postborder city. Cultural space of Bajalta California*, editado por Michael Dear y Gustavo Leclerc. Nueva York: Routledge, 2003.

Iglesias Prieto, Norma. “Redefiniendo lo femenino en el cine. La película Danzón y su lectura por género.” En *Texturas Urbanas. Comunicación y Culturas,* editado por Inés Cornejo. México: Consejo nacional de Ciencia y Tecnología, Fundación Buendía, Universidad Iberoamericana, 2003.

Iglesias Prieto, Norma. “Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico.” En *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México–Estados Unidos,* coordinado por José Manuel Valenzuela Arce. México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, 2003.

Iglesias Prieto, Norma. “En pocas palabras: Representaciones discursivas de la frontera México-Estados Unidos.” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 29, núm. 1 (spring 2004): 145-153.

Iglesias Prieto, Norma. “Frontera a cuadro. Representaciones y auto-representaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine.” *TodaVía. Pensamiento y Cultura en América Latina*, núm. 15 (diciembre 2006): 56-60.

J

Jaunarena, Jorge. “Los medios masivos de comunicación audiovisual y la representación de la realidad.” Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de la Plata. http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/jaunarena_jorge_-los_medios_masivos_de_comunicacion_audiovisual_y_la_representacion_de_la_realidad.pdf (Fecha de consulta: 12 de enero de 2017).

Jodelet, Denise. “La representación social: fenómenos, concepto y teoría.” En *Psicología social, II. Pensamiento y vida social,* coordinado por Serge Moscovici, 469-494. Barcelona, España: Paidós, 1986.

Jodelet, Denise. “Representations sociales: domaines en expansion.” En *Les représentations sociales*, coordinado por Denise Jodelet, 31-61. París: Presses Universitaires de France, 1989.

Jodelet, D. y A. Guerrero, coord. *Develando la cultura. Estudios en representaciones sociales.* México: UNAM, Facultad de Psicología, 2000.

K

Kael, Pauline, Herman J. Mankiewicz y Orson Welles. *The Citizen Kane book: Raising Kane, by Pauline Kael. The shooting script, by Herman J. Mankiewicz and Orson Welles, and the cutting continuity of the completed film*. Boston: Little, Brown, 1971.

King Hanson, Patricia, ed. *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States*, *vol. 1.* California: University of California Press, 1971.

Knapp, Elisa, María del C. Suárez y Madeleine Mesa. “Aspectos teóricos y epistemológicos de la categoría Representación Social.” *Revista Cubana de Psicología* 20, núm. 1 (2003): 23-34.

Knepper, Max. *Sodom And Gomorrah. The Story of Hollywood.* USA: End Poverty League, 1935.

Knight, Alan. *La Revolución Mexicana. Del Porfiriato al nuevo régimen constitucional. Vol. I y II*. México: Grijalbo, 1996.

Krakauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film.* Princetown: Princetown University Press, 1947.

Kracauer, Sigfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1996.

L

Laborda Oribes, Luis. “La construcción histórica en la cinematografía norteamericana.” Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4807/llo1de1.pdf?sequence=1 (Fecha de consulta: 10 de febrero de 2017).

Leal, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska. *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921.* México: Juan Pablos editor, S.A., D.R. Voyeur, 2014.

Leen, Catherine. “Borders, Batos Locos and Barrios: Space as Signifier in Chicano Film.” National University of Ireland, Maynooth. https://www.maynoothuniversity.ie/sites/default/files/assets/document/borders%

2C%20barrios%20and%20batos%20locos_paper%2811%29.pdf (Fecha de consulta: 16 de mayo de 2018).

Lefebvre, Henri. “La producción del espacio.” *Papers: revista de sociología*, núm. 3 (1974): 219-229). http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v3n0.880 (Fecha de consulta: 22 de octubre de 2017).

León Barrios, Gerardo. Reseña de *Los Estudios Culturales en México,* por José Manuel Valenzuela. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XI (2005): 159-162. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602108 (Fecha de consulta: 4 de marzo de 2016).

López Arámburo, María del Consuelo. “Josefina Rendón Parra and the White legend: nation-building and gender roles in Baja California, 1920-1930.” Tesis de Doctorado, San Diego State University, 2002.

López Arámburo, María del Consuelo. “Mujer y nación. Una historia de la educación en Baja California, 1920-1930.” *Frontera Norte* 17, núm. 34 (julio-diciembre 2005): 37-65. http://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v17n34/v17n34a2.pdf (Fecha de consulta: 3 de junio de 2017).

López Aspeitia, Luis. Reseña de *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, por Humberto Félix Berumen. *Frontera Norte* 17, núm. 33 (2005): 153-157. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13603309 (Fecha de consulta: 22 de mayo de 2018).

Lorey, David E. *La frontera de EE. UU.-México en el siglo XX: una historia de economía y Transformación Social*. Wilmington, MA: Scholarly Resources, 1999.

Lozano, José Carlos. “Oferta y consumo de contenidos televisivos transnacionales en México.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* VI, núm. 12 (diciembre 2000): 111-126. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31601205 (Fecha de consulta: 30 de agosto de 2016).

M

Maciel, David R. *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema.* California: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego State University, 1990.

Maciel, David R. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano.* México: Siglo XXI, CONACULTA, 2000.

Mankiewicz, Herman J. y Orson Welles. “Citizen Kane (RKO 1941). Original screenplay.” En *Best American screenplays 2: complete screenplays*, editado por Sam Thomas. New York: Crown Publishers, 1990.

Marzal, José Javier y Francisco Javier Gómez-Tarín. *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales.* España: Ediciones Cátedra, 2016.

Masoliver, Enrique, Marta Selva y Anna Solá. *La representación cinematográfica de la historia.* Madrid: Akal, 2001.

Matute, Álvaro. “El Fantasma de la Intervención. Los Estados Unidos y México en 1919.” *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 16 (1993): 79-100. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2733738 (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

Meeuf, Russell y Anna Cooper, edit. *Projecting the World: Representing the "Foreign" in Classical Hollywood.* Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2017.

Méndez Reyes, Jesús. “De crudas y moralidad: campañas antialcohólicas en los gobiernos de la postrevolución (1916-1931).” En *Cruda realidad. Producción, consumo y fiscalidad de las bebidas alcohólicas en México y América Latina siglos XVII-XX*, coordinado por Ernest Sánchez Santiró, 243-269. México: Instituto Mora, 2007.

Mendoza Vargas, Héctor y Karina Busto Ibarra. “La Baja California inventada: visiones sobre un territorio mexicano a mediados del siglo XX.” *Investigaciones Geográficas*, núm. 86 (febrero 2014). http://www.investigacionesgeograficas.unam.mx/index.php/rig/article/view/42898 (Fecha de consulta: 9 de mayo de 2016).

Mercader, Yolanda. “Cine y propaganda. Estrategias políticas y sociales: Walt Disney en México.” En *Anuario de Investigación 2007*, editado por R. Alvarado Jiménez, P. Ortega Ramírez, C. Pérez, D.V. Campos Rodríguez y V. Méndez Aldana, 43-74. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2008. http://www.academia.edu/26092635/Walt_disney_en_M%C3%A9xico_y_sus_estrategias_pol%C3%ADticas (Fecha de consulta: 13 de abril de 2017).

Mercader, Yolanda. “Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico.” *Tramas*, núm. 36 (2012): 209-237. http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf (Fecha de consulta: 13 de abril de 2017).

Mercado López, Eugenio. “Patrimonio cultural y turismo en el México posrevolucionario.” *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 14, núm. 4 (2016): 1027-1040. http://www.redalyc.org/html/881/88146706016/index.html (Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018).

Meyer, Lorenzo. *México para los mexicanos. La revolución y sus adversarios.* México, D.F.: El Colegio de Mexico AC, 2010.

Miller, T. *El nuevo Hollywood.* Barcelona: Paidós, 2005.

Monsiváis, Carlos. “Del cine chicano y fronterizo. El caso de Break of Dawn.” *Esquina Baja*, núm. 9 (enero-marzo 1991): 28-30.

Moscovici, S. *El Psicoanálisis, su imagen y su público.* Buenos Aires, Argentina: Edit. Huemul, 1979.

Moscovici, S. *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de masas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Moscovici, S. “On social representations.” En *Social Cognition perspectives on everyday knowledge,* editado por J.P. Forgas, 181-209. London: Academic Press, 1981.

Moscovici, S. “Notes towards a description of social representations.” *European Journal of Social Psychology*, núm. 18 (1988): 211-250.

Moscovici, S. “Des représentations collectives aux représentations sociales: éléments pour une histoire.” En *Les représentations sociales*, coordinado por Denise Jodelet, 62-86. París: Presses Universitaires de France, 1989.

Moscovici, S., comp. *Psicología social.* Madrid, España: Editorial Paidós, 1989.

Murrieta, Mayo y Alberto Hernández. *Puente México. La vecindad de Tijuana en California.* México: El Colegio de la Frontera Norte, 1991.

N

Nevins, Joseph. *Operation Gatekeeper: The Rise of the “Illegal Alien” and the Making of the U.S.-Mexico Boundary.* New York: Routledge, 2002.

Newlin, Keith, ed. *A Theodore Dreiser Encyclopedia*. USA: Greenwood Publishing Group, 2003.

Nigra, Fabio, comp. *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos.* Buenos Aires: Maipué, 2010.

Nigra, Fabio. “Las Majors de Hollywood: una aproximación a la estructura de un aparato cultural imperial.” Ponencia presentada en XIV Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Nigra, Fabio, coord. *El discurso histórico en el cine de Hollywood.* Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

Nigra, Fabio. “El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica.” *Anos 90* 22, núm. 42 (2015): 375-405. http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/download/51883/36154 (Fecha de consulta: 20 de febrero de 2018).

Nigra, Fabio. “La Memoria construida: Hollywood y el cine histórico.” *Revista Expedições: Teoria & Historiografia* 6, núm. 2 (agosto-diciembre 2015): 46-68. http://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/download/4180/2951 (Fecha de consulta: 20 de febrero de 2018).

Noriega, Chon A. “Internal 'Others': Hollywood Narratives 'about' Mexican-Americans.” En *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, editado por John King, Ana M. Lopez y Manuel Alvarado, 52-66. London: British Film Institute, 1993).

Nowell-Smith, Geoffrey, ed. *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 1997.

O

O´Brian, Neil. “Yankee Invasion of Mexico or Mexican Invasion of Hollywood? Hollywood´s Renewed Spanish-Language Production of 1938-1939,” *Studies in Latin American Popular Culture*, núm. 17 (1998): 79-104.

Ortega-Villa, Luz María, Hugo Edgardo Méndez-Fierros y Fernando Vizcarra. “Tierra de cruces: estudios de comunicación y cultura en la frontera noroeste de México.” *Palabra Clave* 16, núm. 1 (enero-abril 2013): 154-181. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64926739007 (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).

Ortoll, Servando, trad. y comp. *Por tierras inhóspitas y desconocidas: Baja California en el imaginario de dos viajeros extranjeros.* Guadalajara: Amateditorial, 2013.

Oseas Pérez, Joel. “El Norte: Imágenes peyorativas de México y los chicanos.” *Chiricú* 5, núm. 1 (1987): 13-21. http://www.jstor.org/stable/43506636 (Fecha de consulta: 10 de mayo de 2016).

P

Padilla Corona, Antonio. “Formación urbana de Tijuana.” En *Tijuana, senderos en el tiempo,* coordinado por Francisco Manuel Acuña Borbolla y Mario Ortiz Villacorta Lacave, 141-155. México: XVIII Ayuntamiento de Tijuana, 2006.

Padilla Fitch, Fernando. “Mi querido capitán. Una historia de amor en la comarca ranchera de San Diego.” En *Tijuana, historia de un porvenir*, coordinado por Fco. Manuel Acuña Borbolla y Mario Ortiz Villacorta Lacave, 121-133. México: XIX Ayuntamiento de Tijuana, 2010.

Palacios Gámaz, Ana V. “Los estudios de representaciones en las Ciencias Sociales en México: 1994-2007.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XV, núm. 29 (junio 2009): 91-109. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31611562005 (Fecha de consulta: 2 de marzo de 2016).

Palmborg, Rilla Page. *The Private Life of Greta Garbo*. Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1931.

Peredo-Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004.

Peredo-Castro, Francisco. “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946).” *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 85 (noviembre 2008-febrero 2009): 93-135. https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n85/peredo.pdf (Fecha de consulta: 7 de abril de 2018).

Peredo-Castro, Francisco. “Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship.” En *Silencing Cinema: Film Censorship*

around the World, editado por Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel, 63-78. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Peredo-Castro, Francisco. “Entre la intriga diplomática y la propaganda fílmica: México y el cine estadounidense durante la Primera Guerra Mundial.” *Política y cultura*, núm. 42 (2014): 89-122. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422014000200005&lng=es&nrm=iso (Fecha de consulta: 7 de abril de 2018).

Perera Pérez, Maricela. “A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad.” Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. http://biblioteca.clacso.org.ar/Cuba/cips/20130628110808/Perera_perez_repr_sociales.pdf (Fecha de consulta: 6 de julio de 2016).

Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS, 1994.

Pérez Montfort, Ricardo. “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950).” *Política y Cultura*, núm. 12 (1999): 177-193. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210 (Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018).

Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos.* México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, 2007.

Pettit, Arthur G. *Images of the Mexican American In Fiction and Film*. Texas: Texas A&M University Press, 1980.

Pilatowsky Goñi, Priscila. “Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: Propaganda y Revolución en México, 1936-1942.” Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2014.

Piñera Ramírez, David, coord. *Historia de Tijuana. Semblanza General*. UABC, XI Ayuntamiento de Tijuana, 1985.

Piñera Ramírez, David, coord. *Historia de Tijuana. Edición conmemorativa del centenario de su fundación, 1889-1989.* Tijuana: UABC, XII Ayuntamiento de Tijuana, Gobierno del Estado de Baja California, 1989.

Piñera Ramírez, David y María Isabel Verdugo. “Efectos de la ley seca en la franja fronteriza. 1920-1933.” En *Visión histórica de la frontera norte de México. Tomo V, de la Revolución a la Segunda Guerra Mundial,* coordinado por David Piñera Ramírez, 151-161. México: Universidad Autónoma de Baja California, Editorial Kino, El Mexicano, 1994.

Pizzarroso Quintero, Alejandro. “Cine y II Guerra Mundial: el cine bélico norteamericano, 1941 -1945.” En *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda,* compilado por María Paz Rebollo y Julio Montero Díaz, 189-211. Madrid: Complutense, 1995.

Rainey, Buck. *Serials and Series: A World Filmography, 1912-1956*. USA: McFarland, 2010.

Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*. USA: University of Texas Press, 2002.

Rendón Parra, Josefina. *Apuntes históricos de Tijuana.* México: Talleres de Papelería del Noroeste, 1972.

Reyes, Bárbara O. "¡Detengan a esa mujer! Etnia, raza y género en las Californias de la época Colonial." *Meyibó* nueva época, núm. 2 (julio-diciembre 2010): 23-55.

Reynolds, Fred. *Road to Hollywood.* Gateshead, UK: John Joyce, 1986.

Riguzzi, Paolo y Patricia de los Ríos, coord. *Las relaciones México-Estados Unidos, 1756-2010. Volumen II.* México: UNAM, 2010.

Ríos Saloma, Martín F. "De la Historia de las Mentalidades a la Historia Cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX." *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 37 (enero-junio 2009): 97-137. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=94114917004 (Fecha de consulta: 30 de marzo de 2016).

Rivera Delgado, José Gabriel. "Tijuana vista por el cine internacional." *Tijuana Metro* 2, núm. 9 (junio 2002): 29.

Rivera Delgado, José Gabriel. "La formación de vínculos comunitarios y agrupaciones de la sociedad civil en Tijuana." En *Tijuana, senderos en el tiempo,* coordinado por Francisco Manuel Acuña Borbolla y Mario Ortiz Villacorta Lacave, 301-311. México: XVIII Ayuntamiento de Tijuana, 2006.

Robb, David L. *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Barcelona: Ocean, 2006.

Rodriguez, Hilario. *El cine bélico. La guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós, 2006.

Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.

Rosenstone, Robert. "La historia en imágenes/ la historia en palabras." *Istor*, núm. 20 (2005): 91-108. http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf (Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2017).

Rueda Laffond, José Carlos y María del Mar Chicharro Merayo. "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico." *Ámbitos*, núm. 11-12 (1er y 2do semestres 2004): 427-450. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16801224 (Fecha de consulta: 30 de abril de 2016).

Rueda Laffond, José Carlos. "¿Reescribiendo la Historia?: Una Panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente." *Alpha*, núm. 29 (diciembre 2009): 85-104. http://eprints.ucm.es/10325/1/rueda_reescribiendo_la_historia_art07-1.pdf (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).

Rueda Laffond, José Carlos. “Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española.” *Historia Actual Online HAOL*, núm. 26 (otoño 2011): 27-39. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3747023.pdf (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).

Ruiz Guadalajara, Juan Carlos. “Representaciones Colectivas, Mentalidades e Historia Cultural: A propósito de Chartier y El Mundo como Representación.” *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXIV, núm. 93 (invierno 2003). http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13709302 (Fecha de consulta: 27 de marzo de 2016).

Ruiz Ríos, Rogelio. “Tijuana. La frontera concupiscente y el comienzo de la patria.” *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* VII, núm. 2 (diciembre 2009): 131 - 151. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74516319009 (Fecha de consulta: 6 de marzo de 2016).

Ruiz, Ramón Eduardo. *On the rim of Mexico.* USA: Westview Press, 1998.

Ryzhkov, Andrii, Elida Leticia Rodríguez Domínguez, Raymundo Ramos Delgado y Selene Becerra Pérez. “Positioning the image of Mexico in the media of english-speaking nations of the Pacific rim: with focus on the USA, Canada and New Zealand.” *PORTES, Revista mexicana de estudios sobre la Cuenca del Pacífico* 9, tercera época, núm. 18 (julio-diciembre 2015): 51-76. http://www.portesasiapacifico.com.mx/?p=articulo&id=302 (Fecha de consulta: 18 de junio de 2017).

S

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)*. México: Siglo XXI, 1976.

Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Samaniego López, Marco Antonio, comp. *Ensenada: nuevas aportaciones para su historia*. Mexicali: UABC, 1999.

San Miguel, Pedro L. “La representación del atraso: México en la historiografía estadounidense.” *Historia Mexicana* LIII, núm. 3 (enero-marzo 2004): 745-796. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60053304 (Fecha de consulta: 20 de enero de 2018).

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.* Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Sánchez Ruiz, E. E. “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural.” *Revista Universidad de Guadalajara*, núm. 28 (2003): 6-36. http://mural.uv.es/sanfera2/hollywood.pdf (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2017).

Santos Gómez, Hugo. Reseña de *Tijuana la Horrible: Entre la historia y el mito*, por Humberto Félix Berúmen. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXXV (2014): 272-289. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13731369013 (Fecha de consulta: 7 de abril de 2016).

Sarabia, Carlos Fabián. “Frontera norte: el asalto de la barbarie fílmica.” *Esquina Baja*, núm. 5-6 (mayo-agosto 1988): 77-78.

Sarabia, Carlos Fabián. “El oficio de cineasta fronterizo. Isaac Artenstein.” *Esquina Baja*, núm. 8 (enero-marzo 1990): 14-20.

Sarabia, Carlos Fabián. “Camino largo a Tijuana.” *Esquina Baja*, núm. 10-11 (abril-septiembre 1991): 81-82.

Sarabia, Carlos Fabián. “Revisión del (nuevo) cine mexicano. *Tijuana Metro* 1, núm. 1 (diciembre 1996): 21.

Saragoza, Alex. “The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952.” En *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, editado por Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, 91-115. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

Schantz, Eric Michael. “All Night at the Owl: The Social and Political Relations of Mexicali’s Red-Light District, 1913-1925.” *Journal of the Southwest* 43, no. 4 (2001): 549-602.

Schantz, Eric. “From the Mexicali Rose to the Tijuana Brass: vice tours on the United States-Mexico border, 1910-1965.” Tesis de Doctorado, University of California Los Angeles, 2001.

Schantz, Eric. “El botín fronterizo de los placeres arriesgados: Estado Revolucionario e ingresos públicos en Baja California, 1910-1926.” En *Inversiones, colonizadores y desarrollo económico en el noroeste de México, 1870-1940,* coordinado por José Alfredo Gómez Estrada y Araceli Almaraz Alvarado, 179-216. México: Universidad Autónoma de Baja California, El Colegio de la Frontera Norte, 2011.

Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. USA: University of California Press, 1999.

Segrave, Kerry. *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present.* Carolina del Norte: McFarland, 1997.

Serna, Laura. “‘As a Mexican I Feel It’s My Duty:’ Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922–1930.” *The Americas* 63, núm. 2 (2006): 225–44. https://www.cambridge.org/core/journals/americas/article/as-a-mexican-i-feel-its-my-duty-citizenship-censorship-and-the-campaign-against-derogatory-films-in-mexico-19221930/FDC728161CABD74D318219A870D9CF20# (Fecha de consulta: 20 de julio de 2018).

Serna, Laura. *Making cinelandia: American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age.* Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2014.

Slide, Anthony. *The New Historical Dictionary of the American Film Industry*. Lanham, Maryland, and London: Scarecrow Press Inc., 2001.

Solomon, Aubrey. *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History.* Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 1988.

Sorlin, Pierre. *The film in History. Restaging the past.* Oxford: Blackwell, 1980.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana.* México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Sorlin, Pierre. "El cine, reto para el historiador." *Istor* V, núm. 20 (primavera del 2005): 11-35. http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf (Fecha de consulta: 14 de junio de 2017).

Soto Ferrel, Víctor. "Imágenes de Tijuana a través del cine." *Tierra Adentro*, núm. 84 (febrero-marzo 1997): 29-33.

Soto, Adolfo. "La frontera vista a través de los ojos del cine." En *La metamorfosis del espacio mediático. Memoria del V Congreso Internacional Comunicación y Realidad*, coordinado por Alfons Medina, Josep Rom y Francesc Canosa, 947-959. Barcelona: Blanquerna-Universitat Ramon Llull, 2009.

St. John, Rachel. *Line in the Sand: A History of the Western U.S.-Mexico Border.* USA: Princeton University Press, 2011.

Suárez Ávila, Paola. "Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana." En *Anuario de Historia. Volumen 1, 2007*, editado por Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 29-43. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/611 (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).

Swanson, Philip. "Going Down on Good Neighbours: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way)," *Bulletin of Latin American Research* 29, núm.1 (2010): 71–84.

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Instituto Mora, Siglo XXI editores, 2009.

T

Taylor, Lawrence D. "The wild frontier moves south. U.S. Entrepreneurs and the Growth of Tijuana's Vice Industry, 1908-1935." *The Journal of San Diego History* 48, núm. 3 (summer 2002): 204-29. http://www.sandiegohistory.org/journal/2003-3/frontier.html (Fecha de consulta: 9 de octubre de 2016).

Taylor, Lawrence D. "La "fiebre del oro" en Baja California durante la década de 1850: su impacto sobre el desarrollo del territorio." *Región y Sociedad* XIX, núm. 38 (2007): 105-127. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10203805 (Fecha de consulta: 9 de octubre de 2016).

Terrazas Basante, Marcela. *En busca de una nueva frontera. Baja California en los proyectos expansionistas norteamericanos, 1846-1853*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1995.

Therborn, Göran. *La ideología del poder y el poder de la ideología*. México: Siglo XXI editores, 1987.

Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna.* México: UAM-Xochimilco, 1998.

Tilton, Willis. *Baja California, the Last New Frontier*. Topeka, Kansas: Central OK Printing Inc., 1971.

Torrans, Thomas. *The Magic Curtain: the Mexican-American Border in Fiction, Film, and Song*. Texas: TCU Press, 2002.

Trujillo Muñoz, Gabriel. *Imágenes de plata. El cine en Baja California*. Mexicali: XV Ayuntamiento de Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, Instituto de Cultura de Baja California, Editorial Larva, 1997.

Trujillo Muñoz, Gabriel. *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*. México: UABC, Asociación de bajacalifornianos Residentes en el Distrito Federal, A. C., 1999.

Trujillo Muñoz, Gabriel. "Baja California cinematográfica 1923-1983." En *Microhistorias del cine en México*, coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, UNAM, IMCINE, Cineteca nacional, Instituto Mora, 2001.

Trujillo Muñoz, Gabriel. *Tan cerca de Hollywood. Cine televisión y video en Baja California*. Mexicali: UABC, 2010.

Trujillo Muñoz, Gabriel. "Tijuana la horrible: ciudad real, metrópoli imaginaria." Block de hojas amarillas. http://trujillo.blogspot.com/2006/07/tijuana-la-horrible-ciudad-real.html (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016).

Trumpbour, John. *Selling Hollywood to the World: US and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2007.

Tuñón, Julia. "Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados." *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos,* núm. 82 (2012): 103-120. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/download/1407/1359 (Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2016).

U

United States Office of Inter-American Affairs. *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Washington, D.C.: United States Government Printing Office, 1947.

Uribe, Ana B. "México Imaginado. Recepción cultural, telenovelas e inmigrantes." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XI, núm. 21 (junio 2005): 9-34. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602102 (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2016).

Uribe, Ana B. "La recepción cultural de las telenovelas desde la frontera: México imaginado." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XIII, núm. 25 (2007): 144-150. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602525 (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2016).

V

Vanderwood, Paul. *Juan Soldado. Violador, asesino, mártir, santo.* México: El Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de Michoacán, El Colegio de San Luis, 2008.

Vanderwood, Paul. *Agua Caliente. El patio de recreo de las estrellas: Mafiosos, magnates y artistas de cine en el centro de esparcimiento más grande de América*. México: El COLMICH, El Colegio de la Frontera Norte y El Colegio de San Luis, 2016.

Vasey, Ruth. "Foreign Parts: Hollywood's Global Distribution and the Representation of Ethnicity." *American Quarterly* 44, no. 4 (1992): 617-42.

Vasey, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. USA: University of Wisconsin Press, 1997.

Villanueva Rivas, César. "Imagen país y política exterior de México." *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 96 (julio-octubre 2012): 14-43. https://revistadigital.sre.gob.mx/images/stories/numeros/n96/introd.pdf (Fecha de consulta: 6 de julio de 2018).

Vázquez Mantecón, Álvaro. "Cine y propaganda durante el cardenismo." *Historia y Grafía*, núm. 32 (2012): 86-101.

Vizcarra, Fernando. "Estudios sobre comunicación en Baja California. Tendencias de investigación y análisis 1943-2005." *Global Media Journal en Español* 4, núm. 7 (primavera 2007). http://www.gmje.mty.itesm.mx/vizcarra_fernando.html (Fecha de consulta: 7 de marzo de 2016).

Vizcarra, Fernando. "Imágenes de la ciudad en Blade Runner." *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos,* núm. 15 (2013). http://www.bifurcaciones.cl/2013/12/imagenes-de-la-ciudad-en-blade-runner/ (Fecha de consulta: 23 de abril de 2016).

Vizcarra, Fernando. *La Mirada Cómplice. Ensayos sobre cine y sociedad.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, 2013.

W

Walker, Brent E. *Mack Sennett's Fun Factory: A History and Filmography of His Studio and His Keystone and Mack Sennett Comedies, with Biographies of Players and Personnel.* USA: McFarland, 2013.

Willis, Jaime. *Metro-Golwyn-Mayer: Más estrellas que en el firmamento*. España: T&B Editores, 2006.

Woll, Allen L. *The Latin Image In American Film*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1980.

Z

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2003.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico. Libro de Texto. Módulo Cinematografía y Procesos Culturales.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

Zavala, Lauro. “Los estudios sobre cine en México. Un terreno en construcción.” Cine Silente Mexicano. http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/01/01/los-estudios-sobre-cine-en-mexico-un-terreno-en-construccion-icapitulos-1-8/ (Fecha de consulta: 24 de octubre de 2017).

Zubiaur Carreño, Francisco J. “El Cine como fuente de la Historia.” *Memoria y Civilización (M&C)*, núm. 8 (2005): 205-219. https://www.cinehistoria.com/el_cine_como_fuente_de_la_historia.pdf (Fecha de consulta: 2 de mayo de 2016).

Anexo 1: Gráfica y tabla con listado de filmes producidos en EUA donde es probable que Tijuana se mencione, tenga un rol en la historia o haya servido como locación para el rodaje (1916-2016).

Figura 1 Cantidad de filmes producidos por décadas en EUA donde es probable que Tijuana se represente.

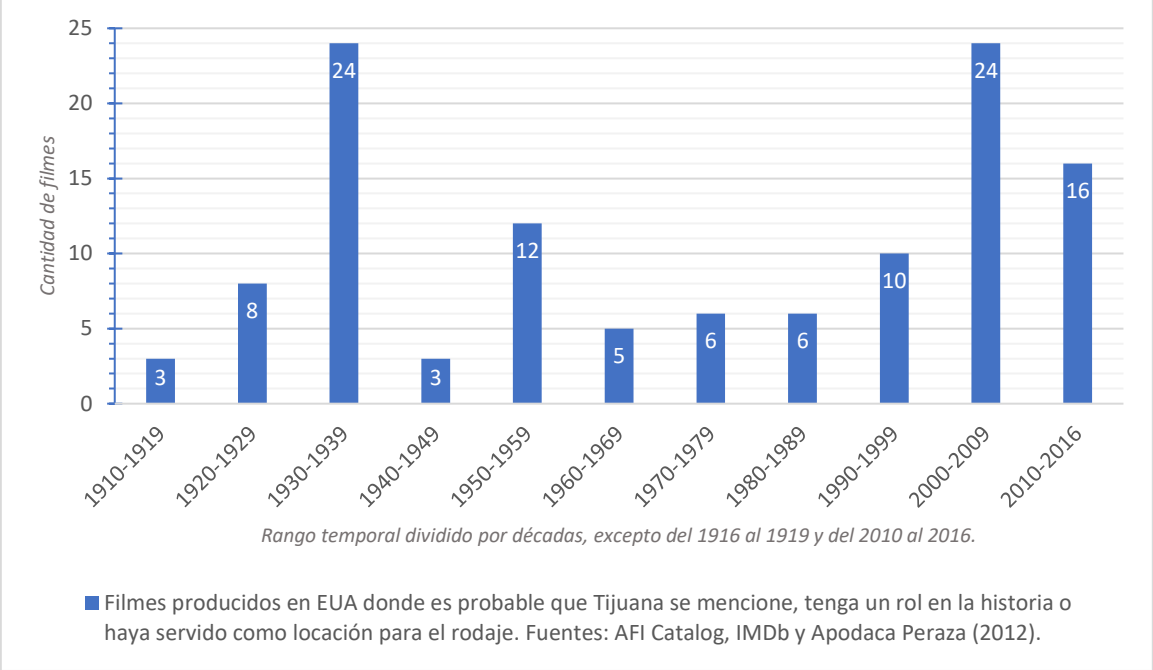

Tabla 1 Nombres de filmes producidos en EUA entre 1916 y 2016 donde es probable que Tijuana se represente.

Año	Filmes producidos en EUA donde es probable que Tijuana se mencione, tenga un rol en la historia o haya servido como locación para el rodaje.	Total
1916	The Heart of Paula (Dirs. William Taylor, Julia Crawford Ivers); * The Americano (Dir. John Emerson) ***	2
1917	The Man from Tia Juana (Dir. James W. Horne) ***	1
1922	Red Hot Romance (Dir. Victor Fleming) *	1
1923	The Village Blacksmith (Dir. John Ford) *	1
1924	Riders Up (Dir. Irving Cummings) *	1
1925	A Day in Tijuana (?)***	1
1927	Tell it to the Marines (Dir. George Hill); * The Sunset Derby (Dir. Albert S. Rogell) ***	2
1928	The Speed Classic (Dir. Bruce Mitchell); Golf Widows (Dir. Erle C. Kenton) *	2
1930	True to the Navy (Dir. Frank Tuttle) *	1

1931	The Champ (Dir. King Vidor); Neck and Neck (Dir. Richard Thorpe); * Air Police (Dir. Stuart Paton); ** Sweepstakes (Dir. Albert S. Rogell); The Sky Riders (Dir. Christy Cabanne) ***	5
1932	Fast Companions (Dir. Kurt Neumann); Trapped in Tia Juana (Dir. Wallace W. Fox); The Racing Strain (Dir. Jerry Storm); * Winner Take All (Dir. Roy Del Ruth); One Way Passage (Dir. Tay Garnett) **	5
1933	Racetrack (Dirs. James Cruze, B. Reeves Eason) *	1
1934	The Marines are Coming (Dir. David Howard) ***	1
1935	Racing Luck (Dir. Sam Newfield); The Unwelcome Stranger (Dir. Phil Rosen); * In Caliente (Dir. Lloyd Bacon); Pursuit (Dir. Edwin L. Marin); Go Into Your Dance (Dirs. Archie Mayo, Michael Curtiz, Robert Florey); ** Coronado (Dir. Norman Z. McLeod); Bordertown (Dir. Archie Mayo) ***	7
1936	The Tia Juana Kid (Dir. Jack Nelson) *	1
1938	In Old Mexico (Dir. Edward D. Venturini); * Born to Be Wild (Dir. Joseph Kane) **	2
1939	Forged Passport (Dir. John H. Auer) ***	1
1941	Hold Back the Dawn (Dir. Mitchell Leisen); Citizen Kane (Dir. Orson Wells) ***	2
1947	Black Gold (Dir. Phil Karlson) *	1
1950	I Was a Shoplifter (Dir. Charles Lamont); ** Borderline (Dir. William Seiter) ***	2
1952	Kansas City Confidential (Dir. Phil Karlson) *	1
1953	Jeopardy (Dir. John Sturges) **	1
1954	Tijuana After Midnite (Dir. Phil Tucker) **	1
1956	Time Table (Dir. Mark Stevens) ***	1
1957	The Tijuana Story (Dir. László Kardos); * The Wings of Eagle (Dir. John Ford) ***	2
1958	The Girl Most Likely (Dir. Mitchell Leisen); ** Touch of Evil (Dir. Orson Wells) ***	2
1959	Girls Town (Dir. Charles Haas); ** The Young Captives (Dir. Irvin Kershner) ***	2
1963	Dime with a halo (Dir. Boris Sagal); * Who's Been Sleeping in My Bed? (Dir. Daniel Mann) **	2
1964	Kitten with a whip (Dir. Douglas Heyes) *	1
1966	The Oscar (Dir. Rusell Rouse) *	1
1968	Petulia (Dir. Richard Lester) *	1
1971	Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Dir. Melvin Van Peebles) **	1
1973	The Long Goodbye (Dir. Robert Altman) ***	1
1974	California Split (Dir. Robert Altman) ***	1
1975	Aloha, Bobby and Rose (Dir. Floyd Mutrux); How Come Nobody's on Our Side? (Dir. Richard Michaels) **	2
1978	Up in Smoke (Dirs. Lou Adler, Tommy Chong) **	1
1980	Herbie Goes Bananas (Dir. Vincent McEveety); * Borderline (Dir. Jerrold Freedman) **	2
1983	Losin' It (Dir. Curtis Hanson); * El Norte (Dir. Gregory Nava) ***	2
1987	Born in East L.A. (Dir. Cheech Marin); * La Bamba (Dir. Luis Valdez) ***	2
1990	The Natural History of Parking Lots (Dir. Everett Lewis) *	1
1991	Ramona! (Dir. Jonathan Sarno) **	1
1993	Sunset Grill (Dir. Kevin Connor) **	1
1994	Confessions of a Sorority Girl (Dir. Uli Edel) **	1
1995	Hostile Intentions (Dir. Catherine Cyran) **	1
1998	Brown's Requiem (Dir. Jason Freeland) **	1
1999	Freeway II: Confessions of a Trickbaby (Dir. Matthew Bright); ** Santitos (Dir. Alejandro Springall); Night Train (Dir. Les Bernstien); If... Dog... Rabbit (Dir. Matthew Avery Modine) ***	4
2000	Traffic (Dir. Steven Soderbergh); Bread and Roses (Dir. Ken Loach); Boundaries (Dir. Greg Durbin) **	3
2002	Purpose (Dir. Alan Ari Lazar) ***	1
2003	Seabiscuit (Dir. Gary Ross); A Man Apart (Dir. F. Gary Gray); I Witness (Dri. Rowdy Herrington) **	3

2004	Jailbait (Dir. Brett C. Leonard); ** 7 mujeres, 1 homosexual y Carlos (Dir. René Bueno) ***	2
2005	Between (Dir. David Ocañas) ***	1
2006	Babel (Dir. Alejandro González Iñárritu); * Love Is the Drug (Dir. Elliott Lester) **	2
2007	Padre Nuestro (Dir. Christopher Zalla); Borderland (Dir. Zev Berman); The Journey (Dir. Scott Marcano) ***	3
2008	Beverly Hills Chihuahua (Dir. Raja Gosnell); Sleep Dealer (Dir. Alex Rivera); Julia (Dir. Erick Zonca); ** Jumper (Dir. Doug Liman); Traitor (Dir. Jeffrey Nachmanoff) ***	5
2009	Crossing Over (Dir. Wayne Kramer); La linea (Dir. James Cotten); Kitchen Help (Dir. Jenny Leonhardt); ** My son my son, what have ye done (Dir. Werner Herzog) ***	4
2010	Across the line: The exodus of Charlie Wright (Dir. R. Ellis Frazier) ***	1
2011	Hellraiser: Revelations (Dir. Victor Garcia); Miss Bala (Dir. Gerardo Naranjo); Carjacked (John Bonito) **	3
2012	Savages (Dir. Oliver Stone); Get the Gringo (Dir. Adrian Grünberg) **	2
2013	The Hangover Part III (Dir. Todd Phillips) **	1
2014	Cake (Dir. Daniel Barnz); V/H/S Viral (Dirs. Justin Benson, Gregg Bishop); Misfire (Dir. R. Ellis Frazier) **	3
2015	Creed: La leyenda de Rocky (Dir. Ryan Coogler); Koch Daddy (Dir. James Patrick Brown) **	2
2016	Batman v Superman: Dawn of Justice (Dir. Zack Snyder); Crossing Point (Dir. Daniel Zirilli); ** The Shallows (Dir. Jaume Collet-Serra); **** Assassin's Creed (Dir. Justin Kurzel) *****	4

Fuentes:

** AFI Catalog (https://catalog.afi.com/Catalog/Showcase)*

*** IMDb (https://www.imdb.com)*

**** Juan Alberto Apodaca Peraza, "La Construcción Ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos," Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte, 2003.*

***** Cine y Cine (http://www.cineycine.com/cine/infierno-azul)*

****** Observación personal.*

Anexo 2: Filmografía sobre Tijuana y Agua Caliente (1930-1941)

True to the Navy (1930) es una comedia romántica de Paramount Publix Corp., dirigida por Frank Tuttle. Keene Thompson y Doris Anderson son los autores del guion original y Herman J. Mankiewicz hizo los diálogos. Ruby Nolan (Clara Bow), la protagonista, es una chica pícara que trabaja en la cafetería de una farmacia en San Diego y tiene varios enamorados en la marina estadounidense, todos los cuales creen tener una relación exclusiva con ella. Ruby finge estar interesada en ellos por diversión, mientras cuenta con que nunca se conozcan, ya que cumplen servicio en barcos que nunca atracan de manera simultánea. Ella trabaja para un judío de nombre Solomon Bimberg (Harry Green), y se enamora del artillero de la marina Bull's Eye McCoy (Fredric March); con ellos va a Tijuana. En realidad, no se menciona en el filme que el pueblo al otro lado de la frontera es Tijuana. Sin embargo, el camino por carretera que hacen para llegar al pueblo bordeando el mar Pacífico, aunado con una mención a la distancia entre San Diego y ese lugar en la frontera mexicana, nos permiten suponer que se trata de Tijuana. En el recorte de un artículo sobre el filme que se encuentra en la colección Clara Bow Papers, se dice que los protagonistas toman un autobús para Tía Juana.[1] El catálogo del AFI incluye para este filme "Tijuana (Mexico)" en el apartado de temas importantes (Subject Major).[2] En el guion final de Keene Thompson y Doris Anderson para el filme se especifica que los sucesos ocurren en Tía Juana.[3] En una publicación de marzo de 1930, del *Exhibitors Herald*, se asegura: "Tia

[1] Páginas de una revista con un artículo sobre el filme True To The Navy hecho por Frank Vreeland, página 72, File 33 "True to The Navy - clippings and reviews 1930, 1953. Frank Tuttle; 1930 (Paramount Pictures, 1930)", Box 1, Clara Bow Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[2] "True to the Navy," AFI Catalog, consultado 2 de febrero, 2017, http://afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=12867

[3] Keene Thompson y Doris Anderson, True to the Navy, guión final, 20 de febrero de 1930, página 59, File T-938, Box 1059, Paramount Pictures scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Juana, ese audaz pueblo fiestero justo debajo de la junta de California, tendrá su película hablada filmada muy pronto. La calle principal y una de las salas de baile más alegres tendrán un rol en la película "True to the Navy" de Clara Bow."[4] Además, en los registros de producción de Paramount Pictures relacionados con este filme queda claro que el pueblo a representar es Tijuana. De hecho, se hicieron tomas exteriores reales de las calles del pueblo.[5]

Stepping Out (1931) es una comedia de Metro Goldwyn Mayer, dirigida por Charles Reisner, con guion de Elmer Harris[6] y Robert E. Hopkins. La película trata de dos mujeres adineradas que descubren a sus esposos en una situación comprometedora y buscan vengarse de ellos, así como tener un poco de diversión para ellas. Eve (Leila Hyams) y Tom Martin (Reginald Denny) con Sally (Charlotte Greenwood) y Tubby Smith (Harry Stubbs) son los dos matrimonios que protagonizan esta historia. Tom y Tubby son productores de Hollywood, y al inicio de la trama Eve y Sally deciden ir a Agua Caliente de vacaciones para alejarse de ellos y que las extrañen. En *Stepping Out* (1931), la pantalla se pone negra y aparece un letrero que dice "Agua Caliente, México", así se indica que las protagonistas han llegado al resort.

Sweepstakes (1931) es una película de RKO Pathé Pictures, dirigida por Albert S. Rogell y producida por Charles R. Rogers y Harry Joe Brow. Escrita por Lew Lipton y Ralph Murphy, se centra en el mundo de las carreras de caballos. Buddy Doyle (Eddie Quillan) es un jockey caído en desgracia que viene a trabajar a Tijuana. Su novia Babe Ellis (Marian

[4] "Hollywood Tunes," *Exhibitors Herald,* 22 de marzo, 1930, 58.
[5] Extras and Bits Production #783 y Shooting Schedule Prod. #783, Camera Day 18, 21 de febrero de 1930, File 1 "True to The Navy Frank Tuttle; 1930 (Paramount Pictures, 1930)", Box 218, Paramount Pictures production records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
[6] Elmer Harris, Merry Wives (título de trabajo), basado en la obra "Stepping Out", primer borrador en bruto y continuidad de los diálogos, 4 de diciembre de 1930, File S-2445 "Stepping Out, Charles F. Riesner; 1931 (Metro-Goldwyn-Mayer, 1931)", Box 2792, Turner/MGM scripts, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Nixon) y su entrenador Sleepy Jones (James Gleason) le ayudan a volver a las carreras. En Sweepstakes (1931), no se dice explícitamente que llegaron a Tijuana, pero en la pantalla sale superpuesta la palabra "México" mientras se muestra la garita del cruce internacional por donde pasan los viajeros. En la garita hay algunos carteles que quizás dan más información, pero no estaban legibles en la versión del filme que utilicé. Durante el cruce se escuchan algunas voces en español que comentan las buenas condiciones del camino a Ensenada. El catálogo del AFI incluye para este filme "Tijuana (Mexico)" en el apartado de temas menores (Subject Minor).[7] Además, la existencia de un hipódromo en el pueblo reafirma la idea de que el filme se desarrolla en Tijuana.

The Champ (1931) es un melodrama de Metro Goldwyn Mayer, dirigido y producido por King Vidor. La historia fue escrita por Frances Marion y los diálogos por Leonard Praskins, Wanda Tuchock y Don Marquis. Andy Purcell "The Champ" (Wallace Beery), un boxeador alcohólico y ludópata caído en desgracia vive con su hijo Dink (Jackie Cooper) en Tijuana mientras intenta recuperar su carrera. King Vidor obtuvo una nominación al Oscar como Mejor Director por este filme, Frances Marion ganó el Oscar al Mejor Guion Original y Wallace Beery al Mejor Actor. En *The Champ* (1931), durante la primera secuencia del filme, aparece el protagonista Andy Purcell ejercitándose por un camino de tierra. Dink, su hijo, pregunta cuánto falta para llegar a Tijuana, a lo que su padre responde "cinco kilómetros". Hacia allá se dirigen y será donde se desarrolle casi en su totalidad la historia del filme. En una reseña archivada por la PCA, se especifica: "No hay una perspectiva extranjera, excepto que la acción tiene lugar en Tia Juana, México, y que el hombre con el que pelea The Champ es reconocido como el campeón de México."[8]

[7] "Sweepstakes", AFI Catalog, consultado 2 de febrero, 2017, http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=5639

[8] Lamar Trotti, reseña de The Champ, 15 de octubre de 1931, página 10, File "The Champ, 1931", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret

Winner Take All (1932) es un drama de Warner Bros. dirigido por Roy Del Ruth, con guion de Robert Lord y Wilson Mizner, basado en una historia de Gerald Beaumont.[9] El boxeador Jim 'Jimmy' Kane (James Cagney) se hospeda en un sanatorio en Nuevo México, Rosario Ranch & Hot Spring, donde descansa para recuperarse de algunos achaques antes de volver a las peleas en Nueva York. Allí conoce a una cantante llamada Peggy Harmon (Marian Nixon) que tiene a un hijo hospedado en el sanatorio y establece un vínculo emocional con ella. La mujer ya no puede permitirse el costo del lugar y está desesperada por el destino de su hijo enfermo. Jimmy decide ayudarla con los gastos de la estancia del niño y en aras de reunir el dinero se va a Tijuana por unos días para participar en una pelea. Un letrero que reza "1932, Tia Juana, Sporting Club, Ben Isaacs Matchmaker" indica que la acción del filme se desplaza al pueblo fronterizo.

Fast Companions (1932) es un filme de Universal Pictures Corp. dirigido por Kurt Neumann y producido por Carl Laemmle Jr. y presentado por Carl Laemmle padre. Gerald Beaumont y Charles Logue fueron los autores de la historia, basada en el relato "Information Kid" de Beaumont. Earle Snell estuvo a cargo del guion, y hubo otros dos autores implicados en la redacción de los diálogos y la edición de algunas escenas. En la etapa de producción, el filme contó con los títulos alternativos *Caliente* e *Information Kid*. Trata de un jockey no muy honesto, Marty Black (Tom Brown), que intenta ganar el Caliente Sweepstakes. Su amigo, Silk (James Gleason), planea robar el dinero que el pueblo donde reside quiere apostar al

---

Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 5 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/2423/rec/9

[9] No confundir con la película homónima que estrenó Fox Film Corp. en 1924, basada en una historia de Larry Evans. A través de una carta escrita por Darryl Zanuck, Fox permitió a Warner Bros. usar el título en su producción, contando con la aprobación de los herederos de Evans y RKO -que tenía derechos sobre esa producción-. Tampoco confundir con el filme homónimo de Otto Brower producido en 1938 por 20th Century-Fox sobre un chico de Montana que viene a un rodeo en el este y se convierte en boxeador con el apoyo de italianos que lo emplean en un restaurante. [File 12731B "One Thirty Three at Three (working title), Correspondence Folder #781 Legal" y File 12715A "Winner Take All, Season 1931-32, Legal", Warner Bros. Archives, School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles; y File "Winner Take All (20th Fox, 1938)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.]

caballo de Marty. Marty logra convencer a Silk de cejar en su empeño. Con el apoyo de Midge (Mickey Rooney), un niño huérfano al que se encuentra muy unido, y Sally (Maureen O'Sullivan), la mujer que ama, Marty gana la competencia. Varias escenas del filme se rodaron en Agua Caliente. El propio protagonista, Tom Brown, cuenta en una entrevista para *Picture Play Magazine* que cuando la compañía fue enviada a Caliente para el rodaje, él personalmente invitó a su coestrella, Maureen O'Sullivan a cenar en el Casino.[10]

One Way Passage (1932) es un drama romántico con elementos de comedia de Warner Bros., dirigida por Tay Garnett, y escrita por Wilson Mizner y Joseph Jackson según un guion original de Robert Lord. En el SS Maloa, que va de Hong Kong a San Francisco, viajan Dan Hardesty (William Powell) –un asesino recién capturado que enfrenta pena de muerte en EUA– y Joan Ames (Kay Francis) –una mujer de alta sociedad con una enfermedad terminal–. Tras haberse conocido en un bar en Hong Kong, Dan y Joan se sorprenden al verse en el barco. Sin saber la verdad uno sobre el otro, se enamoran y juran reencontrarse en Agua Caliente. El guionista Robert Lord obtuvo una nominación al Oscar por este filme. Los reportes de censura para esta película de la MPPDA revelan los diferentes cortes que recibió para su proyección en distintos estados, cada uno según los intereses locales. Los cortes revelan criterios de censura heterogéneos a lo largo del país, a pesar de que hay elementos coincidentes.[11] Al final del filme, un globo de adorno con la frase “Agua Caliente Happy New Year” sitúa la escena en el resort fronterizo.

The Racing Strain (1932) es un drama deportivo de acción dirigido por Jerome Storm y producido por Willis Kent (Willis Kent Productions); con guion de Dorothy Davenport (alias

[10] E. R. Moak, “Nix on Dames,” *Picture Play Magazine*, diciembre, 1932, 50.
[11] Reportes de censura de Ohio, New York, Chicago, Kansas y Pennsylvania sobre One Way Passage, firmados por Jason S. Joy, 16, 22 y 26 de septiembre, 26 de octubre, y 23 de diciembre de 1932 respectivamente, páginas 31, 32, 33, 35 y 40, File “One Way Passage, 1932”, Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 6 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/11149/rec/10

Mrs. Wallace Reid) adaptado por Betty Burbridge y Willis Kent. King Kelly (Paul Fix) es un piloto de autos de carrera que tiene bajo su cuidado al adolescente Bill Westcott "The Big Shot" (Wallace Reid Jr.). Marian Martin (Phyllis Barrington) es una chica de sociedad con la que Kelly inicia un noviazgo. La carrera de Kelly atraviesa un mal momento debido a su alcoholismo, pero Bill y Marian lo ayudarán a salir adelante. Tijuana solo aparece en la trama hacia el final del filme. El protagonista recibe una carta donde se lee: "…me encontrarás en la Barra Americana en Tía Juana". Luego, su novia y su amigo van a buscarle. Aterrizan en un lugar donde hay una señalización que tiene inscrito con flechas en sentido contrario "Tía Juana 3mi" y "Agua Caliente".

Racetrack (1933) es un filme de James Cruze Productions, Inc. y Tiffany Productions, Inc. filmado en Agua Caliente. Joe Tomasso (Leo Carrillo), es un hombre de origen italiano que se dedica a apostar a los caballos en las pistas de carreras. En Tía Juana, conoce a Jackie (Junior Coghlan Jr.), un niño estadounidense abandonado. Se hacen amigos, y como Joe sabe que el niño no tiene hogar, lo lleva a vivir con él y lo adopta. Jackie no quiere ir a la escuela, quiere ser un jockey, así que convence a Joe para que lo apoye en su decisión. Cuando la madre de Jackie aparece, Leo se resiste a devolverle al niño. Pero al saber que el ambiente de las carreras lo está volviendo rudo y malicioso decide entregarlo a su madre.[12] En el *Film Daily*, el columnista Ralph Wilk dio a conocer que el actor Junior Coghlan practicaba varias horas al día para su rol de jockey, y que incluso "bajaba" a Agua Caliente para correr en la pista que sería vista en la producción.[13]

Caliente Love (1933) es un corto de Mack Sennett Comedies, dirigido por George Marshall. Trata de una pareja de recién casados, George Sherman (Edward J. Nugent) y Betty Henderson (Joyce Compton), que reciben como regalo de bodas una reserva para pasar

[12] ""Race Track" with Leo Carrillo," *Harrison's Reports*, 14 de noviembre, 1931, 182.
[13] Ralph Wilk, "A Little from "Lots"," *Film Daily*, 13 de septiembre, 1931, 5.

su luna de miel en el Agua Caliente. El obsequio viene de manos del tío Everett (Henry Hall), quien, curiosamente, les dice que él también los acompañará allá con su esposa Serena (Julia Griffith). Harrison Womper (Walter Catlett), un amigo de la pareja que está enamorado de Betty, intenta suicidarse luego de la celebración del matrimonio. La pareja, para evitar que Harrison se haga daño, decide invitarlo a que vaya con ellos también a Agua Caliente. Allí, Harrison conoce a una "Señorita Mexicana" (Mona Maris) con la que tiene algunos malentendidos.[14]

Going Hollywood (1933) es un filme musical de Metro-Goldwyn-Mayer, Corp., con guion de Donald Ogden Stewart, dirigido por Raoul Walsh, donde Tijuana aparece brevemente a través de un bar. La protagonista, Sylvia Bruce (Marion Davies), es una profesora de francés en un colegio de señoritas. Al escuchar al cantante famoso Bill Williams (Bing Crosby) en la radio, decide abandonar su empleo e ir en busca del amor. Primero quiere conocer a Bill y confesarle su admiración, así como la inspiración que ha significado en su vida. Bill está en una relación sentimental con Lili Yvonne (Fifi D'Orsay), una cantante francesa malhumorada. Ambos van rumbo a Hollywood a filmar un musical cuando Sylvia logra conocerlos. Sylvia se enamora de Bill y decide ir a Hollywood "para perseguir sus sueños" y el amor. En *Going Hollywood* (1933), no se especifica que el bar al que va Bill casi al final de la película esté en Tijuana, sólo se aclara que es México. Sin embargo, en los libros *Road to Hollywood*[15] y *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*[16], se menciona que la escena de Bing Crosby en el Joe's Bar es en Tijuana.

[14] Caliente Love (First Rough Draft), Picture No. 466, 28 de diciembre de 1932, File 77, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Caliente Love, Picture No. 466, guión, 16 de enero de 1933, File 78, Box 9, Caliente Love 1932-1933, Mack Sennett papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

[15] Fred Reynolds, *Road to Hollywood* (Gateshead, UK: John Joyce, 1986), 57-58.

[16] Richard Barrios, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall* (New York: Routledge, 2016), 71.

Bombshell (1933) es un filme de Metro-Goldwyn-Mayer dirigido por Victor Fleming con guion de John Lee Mahin y Jules Furthman. Trata sobre una estrella de cine, Lola Burns (Jean Harlow) que quiere dar un cambio a su vida, mientras su padre y su hermano tratan siempre de sacarle dinero. En el filme se hacen un par de referencias orales a Tijuana, pues al hermano de Lola le gusta ir allá a hacer apuestas.

Murder in the Clouds (1934) es una película de acción y misterio de Warner Bros. Pictures y First National Pictures, dirigida por D. Ross Lederman, producida por Samuel Bischoff; y escrita por Roy Chanslor y Dore Schary. Trata de una conspiración organizada por un grupo de ciudadanos estadounidenses para robar tecnología militar del gobierno de su país. Judy (Ann Dvorak) y "Three Star" Bob Halsey (Lyle Talbot) son los personajes principales. En *Murder in the Clouds* (1934), se hacen referencias verbales a Tijuana, aunque el pueblo nunca sale físicamente.

The Marines Are Coming (1934) es un drama de acción y romance de Mascot Pictures; dirigido por David Howard, producida por Nat Levine, y escrita por Colbert Clark, James Gruen y John Rathmell. Tijuana es solo uno de los diversos escenarios donde se desarrolla la trama. El protagonista Lt. William 'Wild Bill' Traylor (William Haines) invita en San Diego a la chica que desea conquistar, Dorothy Manning (Esther Ralston), a una fiesta en Tijuana de despedida del Cuerpo de la Marina al que pertenece. Allí, se mete en problemas a causa de sus deudas de juego.

Bordertown (1935) es un drama de Warner Bros. Pictures, dirigido por Archie L. Mayo, con guion de Laird Doyle y Wallace Smith, aprobado por la PCA con el Certificado No.299. Narra las peripecias de Johnny Ramírez (Paul Muni), un joven de origen mexicano que busca salir de la pobreza en EUA y que termina por instalarse en un pueblo fronterizo. En *Bordertown* (1935), no se indica en ningún momento del filme que la trama se desarrolla en Tijuana, por lo cual fue complejo decidir si sería incluido en esta tesis. En general, conllevó cierta

dificultad esclarecer si el pueblo fronterizo al que se hacía referencia en el filme era Tijuana. Autores como David Maciel y Juan Alberto Apodaca, con una trayectoria en el estudio del cine fronterizo, incluyen *Bordertown* (1935) entre las películas donde se representa Tijuana; aunque el catálogo del AFI y la IMDb no especifican cuál es el pueblo fronterizo donde se desarrolla la trama. El origen de esta ambigüedad surge en el libro que inspiró el filme, *Border Town*, de Carroll Graham, editado en 1934.[17] En esta obra, el pueblo fronterizo donde se desarrolla la historia es Mexicali. Al revisar algunos periódicos de 1935 que anunciaban el filme se pudo comprobar que tampoco especificaban el nombre del lugar donde se situaba el pueblo fronterizo en el filme. De esta forma, no se admite que sea Tijuana, pero tampoco se niega en favor de Mexicali. Además, el casino La Rueda está inspirado en el Agua Caliente, lo cual ubica el filme también en Tijuana. Finalmente, dado que para muchos se asume que la trama ocurre en Tijuana, a pesar de que no explican el por qué, y esa pudo ser una percepción surgida en el período, decidí incluir *Bordertown* (1935) dentro de mi análisis.

Go Into Your Dance (1935) es un drama musical con elementos humorísticos de Warner Bros. Pictures y First National Pictures, dirigido por Archie L. Mayo. El guion, basado en una historia de Bradford Ropes, fue obra de Earl Baldwin. El protagonista, Al Howard (Al Jolson), es en 1935 una estrella de Broadway que incumple sus obligaciones con los teatros para irse de fiesta a lugares como Tijuana. Un grupo de productores se quejan con el agente H.P. Jackson (Joseph Crehan) y amenazan con sacar a Al del mundo de los negocios. Su hermana, Molly Howard (Glenda Farrell), tratará de salvar la carrera de Al con la ayuda de Dorothy 'Dot' Wayne (Ruby Keeler). En San Diego, Dot le dice a Molly que vio a su hermano en Tijuana y Agua Caliente. Luego de esa conversación, Molly se dirige a un cartel que indica la salida de autobuses hacia allá y se monta en uno rumbo al pueblo.

[17] Carroll Graham, *Border Town* (New York: Vanguard Press, 1934).

Pursuit (1935) es una comedia de acción de Metro-Goldwyn-Mayer, dirigida por Edwin L. Marin. Está basada en una historia de Lawrence G. Blochman y su guion fue escrito por Wells Root. Tijuana se menciona en este filme justo al inicio de la trama. Llegar a esta ciudad fronteriza será el objetivo de los protagonistas y motivará todas sus acciones hasta conseguirlo hacia el final de la película. Ellos manifiestan oralmente ese deseo. Maxine Bush (Sally Eilers), secretaria del detective privado Nick Shawn (C. Henry Gordon), contrata en nombre de su jefe al piloto Mr. 'Mitch' Mitchell (Chester Morris) para llevar al niño Donald McCoy 'Donny' Smith (Scotty Beckett) a Tijuana y cuidar de él hasta que su madre, Mrs. McCoy (Dorothy Peterson), se reúna con ellos. Cuando llegan a la garita fronteriza vemos un cartel que dice: “Tia Juana Frontera Internacional”.

In Caliente (1935) es una comedia musical de Warner Bros. Pictures y First National Pictures, dirigida por Lloyd Bacon y producida por Edward Chodorov. La historia fue escrita y adaptada por Ralph Block y Warren Duff, y el guion es de Jerry Wald y Julius J. Epstein. El protagonista, Larry MacArthur (Pat O'Brien), director de una revista neoyorquina, y Harold Brandon (Edward Everett Horton), dueño de la misma, deciden alejarse un tiempo de Manhattan para evitar el matrimonio de Larry con una oportunista. Deciden irse a Agua Caliente y allí Larry se enamora de la bailarina Rita Gómez (Dolores del Río). A Rita la acompaña en el resort su tío José Gómez (Leo Carrillo). En *In Caliente* (1935), Harold elige al azar un punto en el mapa al que huir. Hace girar un globo terráqueo y al detenerlo su dedo señala un sitio llamado Caliente, ubicado en las cercanías de Tijuana –lugar que, valga agregar, no sale en el mapa–. Caliente aparece, así, como una localidad

independiente. Esta película fue censurada en España en un primer momento[18] y no se aprobó hasta 1940.[19]

Coronado (1935) es una comedia musical romántica de Paramount Pictures ambientada casi en su totalidad en el célebre Hotel Del Coronado, destino vacacional para miembros de la alta sociedad. El filme fue dirigido por Norman Z. McLeod. Brian Hooker y Don Hartman son los autores de la historia. Don Hartman y Frank Butler fueron los guionistas. El filme narra el romance de un rico heredero de la industria automovilística y aspirante a compositor musical, Johnny Marvin (Johnny Downs), con June Wray (Betty Burgess), cantante humilde de una orquesta que se presenta en el hotel. Tanto el padre de June como el de Johnny se oponen a la relación por ser ellos de clases sociales diferentes. Como personajes segundarios de relevancia están el padre de June, Otto Wray (Leon Errol), la hermana de June, Violet Wray Hornbostel (Alice White), y un par de marineros, Pinky Falls (Andy Devine) y Chuck Hornbostel (Jack Haley). Este último desposa a Violet y se va a Tijuana junto a Pinky en busca de un anillo de compromiso para ella.

Midnight Taxi (1937) es un drama de acción de Twentieth Century Fox Film Corporation, con guion de John Patrick y Lou Breslow, dirigido por Eugene Forde. Está basado en una novela de Borden Chase. Narra la historia de un agente encubierto, Charles 'Chick' Gardner (Brian Donlevy), que se infiltra en una organización criminal. En el guion original, Chick intenta desmontar una operación de tráfico ilegal a través de la frontera y termina en

[18] Copia confidencial del reporte del buró de censura local, firmado por Joseph I. Breen, 5 de enero de 1940, página 68, File "Three on a Match, 1932", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library Digital Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, consultado 6 de marzo, 2017, http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll30/id/15719/rec/6

[19] Informe de J. Breen, 7 de agosto de 1940, File "In Caliente, Lloyd Bacon; 1935 (First National Pictures, 1935)", Motion Picture Association of America, Production Code Administration records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Tijuana. Dado que ese guion no fue aprobado por el PCA, en la versión final del filme Tijuana no aparece. Por esa razón analizaremos este filme como un caso especial.

Forged Passport (1939) es un filme de Republic Pictures Corp. con guion de Franklin Coen y Lee Loeb, basado en una historia de James R. Webb y Lee Loeb. Es la historia de Dan Frazer (Paul Kelly), un agente de inmigración estacionado en la frontera California-Baja California que por su temperamento impulsivo suele meterse siempre en problemas. Empeñado en evitar el cruce de ilegales, se infiltra en una banda de traficantes de personas con sede en Tijuana. En un atentado organizado contra él, los criminales asesinan a un oficial de inmigración que era su compañero. Dan desea también vengar su muerte. En Tijuana Dan encuentra el amor en una bailarina llamada Rosa (June Lang). El mexicano Nick Mendoza (Billy Gilbert), ayudará a Dan a tener éxito con su plan.

Hold Back the Dawn (1941) es un drama de Paramount Pictures, dirigido por Mitchell Leisen. Está basado en la historia original de Ketti Frings, "Memo to a Movie Producer", basada en hechos reales. Los autores del guion fueron Charles Brackett y Billy Wilder. Al guion contribuyeron también Richard Maibaum y el español Manuel Reachi –quien escribió también películas mexicanas–. Este filme cuenta la historia de George Iscovescu (Charles Boyer), un rumano que en su intento por llegar a EUA se queda varado junto a otros migrantes europeos en Tijuana. Iscovescu, aconsejado por su amante Anita Dixon (Paulette Goddard), decide enamorar a la estadounidense Emmy Brown (Olivia de Havilland) para que se case con él y así poder entrar a EUA. El filme comienza cuando Iscovescu ofrece a un director de cine su historia a cambio de 500 dólares. El director del estudio, Mr. Saxon, le dice que tienen un departamento lleno de historias. Iscovescu insiste y logra intrigar al director. Así comienza a narrar sus experiencias para que éste decida si tienen valor cinematográfico. Al escucharlo, el director acepta comprarla. Este hecho es significativo, ya que se declara simbólicamente el valor que tiene para los estudios una historia que contiene

una crítica social sobre los padecimientos de los migrantes europeos en Tijuana. En los medios estadounidenses, este filme se promocionó como la historia de un triángulo amoroso, poniéndose poco énfasis en la crítica político-social que contenía. Olivia de Havilland obtuvo una nominación al Oscar por su papel. En *Hold Back the Dawn* (1941), un par de pistas indican que la historia se desarrolla en Tijuana. Primero, Iscovescu cuenta que se fue a México "a un pequeño pueblo al sur de la frontera de California". En otra escena, Anita le pide que sea discreto porque el inspector de inmigración Hammock está en Tia Juana –que entendemos podría ser el pueblo contiguo del lado estadounidense donde el hombre tiene su oficina–. Además, Billy Wilder, uno de los guionistas del filme, explicó en una entrevista que Iscovescu estaba en un "horrible hotel al otro lado de la frontera en Tia Juana".[20]

[20] Billy Wilder, *Portrait d'un homme 'à 60% parfait': Billy Wilder*, dirigido por Annie Tresgot y Michel Ciment. Francia/Finlandia: Action Films, 1982.

Anexo 3: Listado de filmes estadounidenses que por su contenido potencialmente denigrante llamaron la atención de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México (1918-1941).

The Lamb (1915)[1]

The Glory of Youth (1915)[2]

The Square Deal Man (1917)[3]

The Planter (1917)[4]

The Bull´s Eye (1917)[5]

The Heart of Texas Ryan (1917)[6]

The Light of Western Stars (1918)[7]

[1] Oficio de Raúl G. Domínguez, cónsul de México en Jacksonville, Texas, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 8 de enero de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[2] Oficio del subsecretario de Relaciones Exteriores para el secretario de Gobernación, 11 de septiembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[3] Oficio de Salazar, cónsul de México en Albuquerque, Nuevo México, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 9 de octubre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[4] Legajo 517, Expediente 31 "Protesta del cónsul en San Francisco, California, demandando la suspensión inmediata de una denigrante película cinematográfica (1917-1918)", 67 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[5] Legajo 635, Expediente 9 "The Bull´s Eye, película denigrante contra México (San Antonio, Texas, 5 de junio de 1918 – 13 de junio de 1918)", 4 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[6] Oficio de Raúl G. Domínguez, cónsul de México en Jacksonvillle, Florida, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 5 de noviembre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[7] Oficio del escribiente encargado del consulado de México, Marfa, Texas, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 19 de noviembre de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Heading South (1918)[8]

Heart of the Sunset (1918)[9]

Desert Gold (1919)[10]

Rustling a Bride (1919)[11]

The Knikerbocker Buckaroo (1919)[12]

Fool´s Paradise (1921)[13]

Double Adventure (1921)[14]

Man of Courage (1922)[15]

The Golden Gift (1922)[16]

[8] Legajo 635, Expediente 1 "Heading South" – Película denigrante contra México (3 de marzo de 1918 – 18 de abril de 1918)", 49 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[9] Legajo 635, Expediente 19 "Heart of the Sunset, película en contra de México (7 de agosto de 1918 – 8 de octubre de 1918)", 6 fojas, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[10] Orden núm. 452 de José A. Valenzuela, cónsul de México en Newport News, Virginia, para el Embajador de México Ignacio Bonillas, 19 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[11] Oficio núm. 2869 del cónsul general de México en New Orleans para el Embajador de México Ignacio Bonillas, 24 de noviembre de 1919, Legajo 651, Expediente 18, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[12] Oficio del Canciller encargado del Consulado de Hong Kong, China, a la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, 17 de agosto de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[13] Oficio del cónsul de México en Boston, Massachussets, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Oficio del Servicio Consular Mexicano para el encargado de negocios ad-interinum, Embajada de México, Washington D.C., 26 de febrero de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[14] Memorándum relativo a embargo de compañías productoras estadounidenses, enviado a Aarón Sáenz, secretario de Relaciones Exteriores, 28 de enero de 1925, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[15] Oficio de Guillermo S. Seguin, cónsul general de México, New York, para el secretario de Relaciones, México D.F., 18 de abril de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[16] Oficio del cónsul de México en Boston, Massachussets, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Oficio de Guillermo S. Seguín, cónsul general de México

Moran of the Lady Letty (1922)[17]

The Kick Back (1922)[18]

Her Husband´s Trademark (1922)[19]

North of the Río Grande (1922)[20]

One Week of Love (1922)[21]

A Lot of Bull (1922)[22]

en Nueva York, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 12 de abril de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[17] Oficio del cónsul de México en Boston, Massachussets, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 6 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio del cónsul general en San Francisco, J. Garza Zertuche, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 3 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); e Informe mensual que rinde Filiberto Valero, cónsul de México en Glasgow, Inglaterra, a la Secretaría de Relaciones Exteriores, México D.F., 30 de mayo de 1923, Expediente 35-30-28, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[18] Oficio de Raúl G. Domínguez, cónsul de México, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 4 de noviembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Oficio del subsecretario de Relaciones Exteriores para el secretario de Gobernación, 14 de noviembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[19] Oficio del cónsul de México en Los Ángeles, California, a la Oficialía Mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México D.F., 20 de abril de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio de J. Garza Zartuche, cónsul general de México en San Francisco, California, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 6 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Oficio de Guillermo S. Seguín, cónsul general de México en Nueva York, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 17 de marzo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Traducción de carta de Oscar A. Morgan, Departamento Extranjero de Famous Players-Lasky Corporation, Paramount Pictures y Aircraft Pictures, a Carlos R. Félix, Agente Financiero del Gobierno de México en Nueva York, 30 de agosto de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[20] Oficio del cónsul de México en Mobile, Alabama, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 20 de mayo de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[21] Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores de México, con copia de nota de Miguel Castillo enviada a la Secretaría de Gobernación sobre proyección en Chicago de filme denigrante, 14 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I); y Circular núm. 4 de Manuel Téllez, encargado de negocios ad-interinum, Embajada de México, Washington D.C., 28 de febrero de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[22] Oficio del oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, para el cónsul general de México, Nueva York, 23 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (I), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

The Gringo Devil (?)[23]

The Haunted Ranch (?)[24]

Tis the Bull (1922)[25]

The Bachelor Daddy (1922)[26]

Golden Dreams (1922)[27]

I Can Explain (1922)[28]

The Agent (1922)[29]

[23] Informe Núm. 148 de la Legación de los Estados Unidos Mexicanos en Montevideo, firmado por el ministro de México, 31 de agosto de 1922, Expediente 19-10-8 (II); y Oficio del subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 27 de octubre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[24] Oficio del cónsul Particular en Nueva York, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 7 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[25] Informe de la Embajada de México en los Estados Unidos de América, firmado por Manuel Téllez, y enviado al secretario de Relaciones Exteriores de México, con copia de memorándum entregado por representante de la MPPDA en Washington D.C., 21 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[26] Informe de la Embajada de México en los Estados Unidos de América, firmado por Manuel Téllez, y enviado al secretario de Relaciones Exteriores de México, con copia de memorándum entregado por representante de la MPPDA en Washington D.C., 21 de diciembre de 1922, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[27] Traducción de carta enviada por George E. Kahn, gerente de la División de Exportaciones, Goldwyn Distributing Corporation, New York, a Guillermo S. Seguín, cónsul general de México en Nueva York, 13 de octubre de 1922, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[28] Oficio del vicecónsul encargado en Galveston, Texas, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 19 de julio de 1922, Expediente 19-10-8 (I); Carta de Arthur M. Loew, Departamento de Relaciones Exteriores, Metro Pictures Corporation, a Arthur Krock, MPPDA, New York, 21 de septiembre de 1923, Expediente 19-10-8 (I); Carta de Manuel C. Téllez, Chargé d´Áffaires of México, a Arthur Krock, MPPDA, New York, 15 de septiembre de 1923, Expediente 19-10-8 (I); y Carta de Bernon T. Woodle, MPPDA, a Alberto Pani, Ministro de Relaciones Exteriores, México D.F., 21 de diciembre de 1922, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[29] Oficio para el encargado de negocios de México, Embajada de México, Washington D.C., del subsecretario E. del D., oficial mayor, 5 de octubre de 1923, Legajo 737, Expediente 8, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

The Broken Wing (1923)[30]

Why Worry? (1923)[31]

A National Hero (1923)[32]

The Pilgrim (1923)[33]

Quicksands (1923)[34]

The Girl of the Golden West (1923)[35]

[30] Oficio de E.D. Ruíz, cónsul general de México en El Paso, Texas, para el secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores, México D.F., 3 de diciembre de 1923, Expediente 35-30-22; y Carta de Joel Friedkin, empresario de una compañía dramática en El Paso, a E.D. Ruíz, cónsul general de México en El Paso [sin fecha], Legajo 35-30-22, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[31] Copia pedida por John C. Ragland, de carta enviada a Harold Lloyd, Hal Roach Co., Los Ángeles, California, escrita por E. Kirby Hade, cónsul mexicano en Milwaukee, Wisconsin, 9 de octubre de 1923, Expediente 35-30-26; Oficio de subsecretario de Gobernación para el secretario de Relaciones Exteriores, con fragmento de texto enviado desde Nueva York a la Secretaría de Gobernación por Manuel Cirerol, Tesorero de la Liga Central Mérida, 10 de septiembre de 1923, Expediente 19-10-8 (III); Carta anónima enviada al cónsul general de México en Nueva York, 2 de septiembre de 1923, Expediente 19-10-8 (III); y Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, 28 de septiembre de 1923, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[32] Oficio del cónsul de México en Laredo, Texas, para el secretario de Relaciones Exteriores, 19 de julio de 1923, Expediente 19-10-8 (II); y Telegrama de Vázquez, cónsul de México en Laredo, Texas, a la Secretaría de Relaciones Exteriores, 30 de julio, Expediente 19-10-8 (II), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[33] Carta de representante de la Agencia Comercial de México en Nueva York a Genaro Estrada, oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México D.F., 16 de marzo de 1923, Expediente 19-10-8 (III); y Oficio de Manuel Téllez, Embajada de México en los Estados Unidos de América, Washington D.C., para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 15 de abril de 1923, Expediente 19-10-8 (III), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[34] Oficio de Manuel Esparza, cónsul Particular en El Paso, Texas, para el cónsul general, en El Paso, Texas, 23 de agosto de 1923, Expediente 19-10-8 (IV); y Oficio del subsecretario encargado del despacho de Relaciones Exteriores, para el encargado de negocios de México en Washington D.C., 19 de octubre de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

[35] Oficio del cónsul general de México en Nueva York, para el secretario de Relaciones Exteriores de México, 25 de mayo de 1923, Expediente 19-10-8 (IV), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Mademoiselle Midnight (1924)[36]

California (1927)[37]

The Kid from Spain (1932)[38]

In Caliente (1935)[39]

Lawless Riders (1935)[40]

The Gay Desperado (1936)[41]

Man of Conquest (1939)[42]

The Carson City Kid (1940)[43]

---

[36] Oficio del Consulado General de México en New Orleans para el secretario de Relaciones Exteriores, relativo a oficio núm. 366 del cónsul de México en Tampa, Florida, 2 de junio de 1924, Expediente 19-10-8 (V), Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[37] Oficio del Consulado de México en Los Ángeles, California, para el subsecretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 10 de diciembre de 1927, Sección 21, Caja 26, Expediente 27, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[38] Oficio de Manuel Y. De Negri, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en San Salvador, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., relativa a carta de Esteban Ulloa, representante de United Artists Corporation, 26 de mayo de 1936, Serie III, Legajo 221, Expediente 7, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[39] Oficio del secretario de Gobernación Silvano Barba González enviado al secretario de Relaciones Exteriores, 24 de junio de 1935, Serie III, Legajo 234, Expediente 6; y Oficio de Joaquín Terrazas, cónsul de México en Los Ángeles, para el subsecretario de Relaciones Exteriores, 5 de agosto de 1935, Serie III, Legajo 234, Expediente 6, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[40] John Trumpbour, *Selling Hollywood to the World: US and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2007).
[41] Oficio núm. 4510 de Agustín Arroyo, Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, enviado al secretario de Relaciones Exteriores, 21 de abril de 1937, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[42] Memorándum enviado por José Gorostiza, encargado de negocios a. i. de México en Guatemala, para la Secretaría de Relaciones Exteriores de Guatemala, relativo al filme "Hombre de Conquista", 4 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12; Oficio de José Gorostiza, encargado de negocios a. i. de México en Guatemala, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 4 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12; y Oficio de José Gorostiza, encargado de negocios a. i. de México en Guatemala, para el secretario de Relaciones Exteriores, México D.F., 8 de enero de 1941, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
[43] Oficio de Ernesto Hidalgo, oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, para el secretario de Gobernación, 9 de diciembre de 1940, Serie III, Legajo 2346, Expediente 12, Archivo Histórico "Genaro Estrada", Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.

Nota: Este listado no incluye la totalidad de los filmes que fueron revisados por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México en el período indicado, pero constituye una muestra bastante amplia de los mismos, según fueron identificados durante una revisión de los documentos contenidos en el Archivo Histórico “Genaro Estrada”, de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Anexo 4: Cantidad de filmes donde se presenta el tráfico y el consumo de drogas (1913-1949).

Tabla 2 Cantidad de filmes donde se presenta el tráfico y el consumo de drogas (1913-1949)

Período	Traficantes	Adictos
1913-1919	8	59
1920-1929	3	19
1930-1939	7	24
1940-1949	3	5

Fuente: AFI Catalog.[1]

[1] Creado con datos del AFI Catalog. [AFI Catalog, consultado 22 de septiembre, 2017, https://catalog.afi.com/Catalog/Showcase]