

La auto-representación del chicano en *Born in east L. A.*

Escrito por: Juan Alberto Apodaca



RESUMEN

El presente artículo plantea un breve análisis visual y discursivo de algunas secuencias de la película *Born in East L. A.* de Cheech Marin con el objetivo de describir la manera de auto-representación de un chicano en un sentido identitario y cultural basado específicamente en un texto de Mariángela Rodríguez sobre el 5 de mayo chicano y en el artículo “El desafío hispano” de Samuel Huntington. Como resultado se obtiene que la autoconciencia del chicano no se da de manera profunda anclada en sus raíces culturales de manera general pues en el caso de Rudy, el protagonista de la película, no existe esa conciencia sobre el ser chicano y al mismo tiempo, se cumple la pesadilla de Huntington, de manera literal, en el sentido de la difuminación de las fronteras entre México y Estados Unidos a través de la migración hispana ilegal.

PALABRAS CLAVE: Identidad chicana, auto-representación, ilegalidad.

ABSTRACT

This article proposes a brief visual and discursive analysis of some sequences of the Cheech Marin's film *Born in East L. A.* (1987), with the aim of describing a Chicano self-representation in a cultural and identity sense, based on Mariángela Rodríguez's text about a Chicano May 5 and Samuel Huntington's "The Hispanic Challenge". The result shows that the self-consciousness of the Chicano, in general, is not deeply cling to their cultural roots since, in the case of Rudy, the film's protagonist, there is no such awareness of being Chicano and, at the same time, Huntington's nightmare become true, literally, in the sense of the blurring of the frontier between USA and Mexico, through illegal Hispanic immigration.

KEYWORDS: Chicano identity, self-representation, illegality.

INTRODUCCIÓN

Born in East L. A. es una película cómica comercial del llamado cine chicano, la cual, utiliza las convenciones del género para hacer sátira social y abordar algunos problemas de la comunidad chicana (Maciel, 2000: 173).[1] Tuvo una buena acogida por parte de la crítica pues fue merecedora de algunas distinciones, como en el Festival de la Habana de 1988. Además, se trata de un fenómeno mediático bastante peculiar pues en México no tuvo un buen recibimiento en taquilla (en la Ciudad de México solamente duró dos semanas en cartelera),[2] sin embargo, su popularidad se debe a las repetidas transmisiones por televisión, en particular a público hispanohablante del sur de Estados Unidos. Escrita, dirigida y protagonizada por Cheech Marin,[3] en este filme se muestran algunos aspectos visuales (símbolos), además de discursivos de la cultura chicana específicamente del este de Los Ángeles, California, en plena mitad de los años 80 (la cinta fue filmada en 1985 y estrenada en 1987). El contexto señalado es importante para el análisis posterior debido a que en el sur de California (en general) y en la parte este de L. A. (en particular) se encuentra lo que Samuel Huntington denomina como *la mayor concentración regional de mexicanos en Estados Unidos*. [4] Mexicanos migrantes (como Javier, el primo del protagonista) y estadounidenses con ascendencia mexicana (chicanos) se *concentran* en el espacio donde nace el personaje principal del filme, tal como su título lo delata (*Born in East L. A.*).

La película, llamada en México como *Un pícaro de Los Ángeles*, trata sobre Guadalupe Rodolfo Robles, “Rudy” (Cheech Marin), un chicano residente del este de Los Ángeles. Su madre (Lupe Ontiveros) le pide que pase a recoger a su primo Javier Morales (Paul Rodríguez) a una fábrica de juguetes ubicada en el centro de la ciudad. El problema es que Rudy no conoce físicamente a Javier, que no habla español, y él no habla inglés, pero estos no serán impedimentos para que el protagonista siga la instrucción de su madre. Una vez que Rudy llega a la fábrica, se topa con indocumentados laborando en dicho lugar. Precisamente en ese momento la ‘migra’ hace una redada en la cual se llevan detenido a Rudy, quien con mucha mala suerte y un gran descuido, deja olvidada su billetera en casa sin la cual no se puede identificar con los agentes de migración quienes lo cofunden con un inmigrante mexicano que ha transgredido la ley en distintas ocasiones y por lo tanto, finalmente es deportado a Tijuana.

La deportación de Rudy no es gratuita y tiene una fuerte carga racista ya que, a pesar de que nuestro protagonista habla un perfecto inglés y desconoce totalmente el español, su nombre (Guadalupe Rodolfo Robles) y su aspecto con rasgos mexicanos (según la película pues en ella, el personaje tiene descendencia mexicana) bastaron para “regresarlo” a su supuesto lugar de origen. Este hecho es el que articula toda la trama de la cinta. Rudy estando en Tijuana sin papeles ni dinero ni nadie que le responda el teléfono en su casa, se las deberá de ingeniar para regresar a Estados Unidos en calidad de ‘mojado’ pagándole a un ‘pollero’ quien lo explota para que realice distintos trabajos en esa ciudad fronteriza hasta que junte el dinero necesario para ayudarlo a cruzar al ‘otro lado’.

ANÁLISIS DE SECUENCIAS

La metodología está basada en la descomposición del filme en secuencias y escenas claramente identificables a través de un *découpage*, instrumento que permite identificar las

partes que pudieran ser útiles para el objetivo del presente trabajo. La noción de *découpage* que nos interesa se trata básicamente de *la transcripción de un lenguaje a otro*, en nuestro caso, del lenguaje audiovisual al lenguaje escrito.[5] “Un *découpage* de este tipo es un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad. Pero también puede (...) revelarse útil para analizar otros aspectos de un film, en la medida en que, incluso en lo que se refiere a las características puramente visuales (...), puede permitir a veces esclarecer las elecciones estilísticas y retóricas” (Aumont y Marie, 1990: 57). Dichos autores aseguran que con el *découpage* no existe un modelo universal, pues su contenido dependerá de lo que se quiera analizar en el filme y sólo los elementos susceptibles de análisis se deberán incluir (*Ibidem*, 57-58). Para el presente artículo nos basamos principalmente en la propuesta de Michel Chion en su libro *Cómo se escribe un guión*[6] pues se da un especial énfasis en la *puesta en escena* y *la historia*, debido a que nos interesan precisamente símbolos visuales correspondientes a la cultura chicana así como diálogos que dejen ver la misma condición a lo largo del filme.

La primera secuencia analizada es la inicial de la película. Comienza desde que aparece el título. La primera escena incluye algunas tomas panorámicas, las cuales nos ubican en la ciudad de Los Ángeles hasta llegar a la casa de Rudy. En su interior, se muestran imágenes religiosas como por ejemplo Jesucristo, San Martín de Porres y la virgen de Guadalupe. Estos símbolos son parte de un *sistema de comunicación* propio de los chicanos que se suman a otros como “la bandera mexicana, la bandera de Aztlán, el calendario azteca (y) Zapata” (Rodríguez, 2005: 172). De acuerdo a Sherry B. Othner, “estos símbolos pueden caracterizarse como símbolos que suman. En el sentido de que se refieren a significados culturales de “contenido”, dan cuenta de lo más alto, lo profundo, son conceptualizaciones vinculadas directamente con valores” (Othner en Rodríguez, 1973: 1339-1346). Así, dicho sistema comunicativo chicano está formado por múltiples referencias prehispánicas e indígenas (la bandera de Aztlán, el calendario azteca) relacionadas con la Independencia, la Revolución y el nacionalismo mexicano (la virgen de Guadalupe, Zapata, la bandera mexicana)

con un fuerte arraigo religioso. Símbolos chicanos que se muestran a lo largo de la película y que “sintetizan una experiencia compleja como lo es la (propia) historia chicana” (177).



Rudy moviendo de lugar una imagen tridimensional de Jesucristo. A la izquierda de la imagen se aprecian otros símbolos religiosos



Rudy platica con su madre y su hermana. Al fondo se observa una imagen de la virgen de Guadalupe, símbolo de identidad chicano

Antes de continuar con el análisis, definiremos *lo chicano*. De acuerdo a Mariángela Rodríguez, se entiende por chicano “a una identidad política que implica la lucha consciente por un espacio político y cultural para este pueblo en los Estados Unidos” (149).^[7] Este pueblo es el que vivía en el territorio mexicano perdido ante Estados Unidos (Arizona, Texas, Nuevo México, California y Colorado) durante la guerra entre ambos países finalizada en 1848 y que, como antecedente al movimiento chicano, se ha luchado por la devolución de las tierras antes mexicanas y el reconocimiento de una cultura propia. “Lo que sí cabe resaltar es la gran creatividad del pueblo chicano que en condiciones de pérdida de raíces, de pérdida de territorio y en calidad de pueblo vencido en los Estados Unidos, es capaz de plantearse la resignificación cultural como una estrategia para sobrevivir en un mundo que les niega la existencia cultural” (153), en comunidades imaginadas en donde impera el “carnalismo” aunque no se conozcan entre sí; “se trata de una formación simbólica, un sistema de representación” (154).

En el primer diálogo sostenido por Rudy y su mamá, se deja en claro el uso del ‘spanglish’ como una manera cotidiana de hablar, rasgo característico del chicano pues tiene fuertes raíces hispanas, en este caso, mexicanas. Aquí termina la primera secuencia. La segunda secuencia inicia cuando Rudy sale de su casa para ir en busca de su primo. Este recorrido es un pretexto para mostrar al espectador esa parte de Los Ángeles apropiada por chicanos quienes habitan sus calles, las transitan en sus *low riders* y se muestran mediante un espacio mítico, el cual Rodríguez asegura que se ha expresado a través del campo artístico, social y político, en el cual el lugar geográfico no importa como referencia identitaria, lo que importa es la búsqueda y el encuentro de un lugar de pertenencia. Así, en el transcurso de esta secuencia podemos ver distintos establecimientos con leyendas en español como Médico, Abarrotes, El Faro, entre otros.



Al fondo de la imagen extraída de la segunda secuencia del filme, se observan anuncios comerciales en inglés y en español

Estas comunidades de chicanos enclavadas en el este de Los Ángeles las explica Huntington como uno de los factores característicos de la inmigración mexicana a Estados Unidos. Esta característica es la de **concentración regional**, la cual (como se mencionó anteriormente) se refiere a los mexicanos (e hispanos en general) que se concentran regionalmente formando comunidades (manteniendo su lengua, costumbres alimenticias, tradiciones, etcétera), la mayoría de estas comunidades están ubicadas en California, y en los Ángeles los mexicanos constituyen el grupo más grande de la población en general.

Al final de la segunda secuencia se muestra un mural que reafirma la condición chicana imperante en esa parte de Estados Unidos: autos clásicos relucientes enmarcados en un cielo azul y como telón de fondo dos enormes banderas de iguales dimensiones, una de México y la otra de Estados Unidos. Esta expresión artística es un reflejo del llamado por Rodríguez (2005) como **nacionalismo chicano**, referente a un ritual político concreto, a través del cual se da testimonio de una manera de ser cultural. Exaltando de esta forma en el

discurso la *verdad de la raza*, la *verdad de su historia*, el *chicano power*. La concepción política no reconoce fronteras entre México y Estados Unidos, los chicanos y mexicanos son una sola nación. Aunque este sentido de una sola nación conlleva un punto de vista indígena, en *Born in East L. A.* esta característica de la cultura chicana no se muestra ni siquiera de manera implícita sino todo lo contrario. Nos intentaremos explicar en el análisis de las últimas dos secuencias de la película.



El *nacionalismo chicano* representado en este mural con las banderas de ambos países

Después de que Rudy realizara una infinidad de trabajos (“chambitas”) en Tijuana, de que se enamorara de una salvadoreña (Kamala López), quien también estaba en esa ciudad únicamente para juntar dinero e irse a Estados Unidos en calidad de mojada en busca del *american dream*, logra idear un plan para cruzar la frontera como dice el dicho: “como Pedro por su casa”. El plan consiste en reunir a decenas de indocumentados mayormente mexicanos (aunque incluye un grupo de asiáticos), quienes liderados por nuestro héroe logran cruzar la frontera tranquilamente, a pie, sin mayores apuros pues como son muchos y los agentes de migración que resguardan esa parte específica de la frontera son dos, literalmente les pasan

por encima. Con esta secuencia se cumpliría la pesadilla de Huntington, el cual, argumenta que la **ilegalidad** como característica de la migración mexicana a los Estados Unidos representa mucho más que una “amenaza a la seguridad nacional”.**[8]** Este autor asegura que son los mexicanos uno de los grupos que suma el mayor número de inmigración ilegal en el vecino país.



La pesadilla de Huntington materializada

En esta secuencia se pone en manifiesto una característica más de la inmigración mexicana planteada por Huntington: la (amenaza) de **contigüidad**, en el sentido de que México y Estados Unidos comparten más de 3000 kilómetros de frontera lo cual provoca una afluencia masiva de personas (de un país “tercermundista”) y esta afluencia está llevando (según este autor) a la difuminación de la frontera, simbolizada en el cruce sin empacho de nuestro protagonista arropado por decenas de personas deseosas de llegar a la tierra del Tío Sam. En esta secuencia no puede quedar más claro el mensaje de que Estados Unidos es la tierra prometida, el lugar donde los sueños se cumplen ya que el director coloca como canción de

fondo en la escena del cruce triunfal a *America*, de Neil Diamond, la cual dice de manera textual:

Everywhere around the World, they coming to America.

Every time that flag's unfurled, they come into America.

Got a dream to take 'em there, they're coming to America.



Rudy y Dolores (al centro) cruzan la frontera sin empacho alguno al lado de decenas de migrantes hispanos y asiáticos

Una vez que Rudy y su novia Dolores (la salvadoreña) logran cruzar la frontera geopolítica Estados Unidos-México, aparecen como por arte de magia saliendo de una alcantarilla (¿?) ubicada justo en medio de una calle por donde pasa precisamente en ese momento, un desfile. Dolores le pregunta a Rudy:

Dolores. *What's happening?*

Rudy. *I forgot. It's the Cinco de Mayo parade.*

Dolores. *What's Cinco de Mayo?*

Rudy. *I don't know, but we have a parade every year.*

Con este diálogo, Rudy se muestra como un chicano que añora a su país (Estados Unidos), a su comunidad angelina de oportunidades para conseguir un buen trabajo, amigos y un auto bien arreglado ('tumbado'), pero completamente indiferente de sus raíces como chicano. Regresando a Rodríguez, la autora menciona que el 5 de Mayo es la conmemoración del triunfo del ejército mexicano sobre el francés en 1862. Esta práctica es una forma de "objetivación cultural" que implica "la puesta en escena, a manera de *performance*, de la historia del pueblo chicano en los Estados Unidos no sólo para dar testimonio de su existencia sino de su densidad histórica y de su continuidad como pueblo" (156), es autoconciencia de sí mismos. En este sentido, esta conmemoración en particular es un "*parteaguas* a partir de la cual se establecen fiestas cíclicas, para mantener siempre frescos y actualizados sus principios". Aunque en *Born in East L. A.* estos principios ni siquiera se asoman.

CONCLUSIÓN

Las secuencias analizadas nos dejan ver una identidad chicana dispersa, aunque simbolizada y practicada en expresiones religiosas y artísticas, maneras de hablar y de vestir, es al mismo tiempo una identidad superficial debido a que al protagonista de la historia no le interesan las raíces de su *raza*, el sentido mismo del ser chicano. Él simplemente quiere regresar a su casa, a su país, pues llega a un lugar hostil en el cual siente frío, hambre y una profunda soledad.

En el entendido de que el artículo tomado de Huntington para el desarrollo de este trabajo fue publicado en 2004 y el filme es de 1987, nos hace sospechar que el autor del texto tomó como una de sus referencias a esta película para idear su postura de amenaza que representa la inmigración latinoamericana, especialmente la mexicana, pues en la última

secuencia analizada se cumple la pesadilla del catedrático estadounidense de forma metafórica pero que se traduce en el miedo del autor de que se podría llegar a dividir a los “Estados Unidos en un país de dos lenguas, de dos culturas, de dos pueblos” (20) teniendo como consecuencia la desaparición de los Estados Unidos como Estado y como cultura. Al mismo tiempo puede ser una refutación a la tesis de Huntington, pues nuestro héroe no habla español y no se siente representado por la historia que se cuenta cada 5 de mayo ni con otras características culturales; en cierto sentido se puede decir que él ya estaba integrado a la cultura angloestadounidense que Huntington intenta hacer prevalecer aunque se trate de un barrio en específico de Los Ángeles, California.

Born in East L. A. rompe con el discurso de Rodríguez en el sentido de que los chicanos tienen plena conciencia de sí mismos y específicamente del significado simbólico y cultural de la conmemoración del 5 de mayo en Estados Unidos. Así, podemos clasificar a esta película como una comedia en la que un chicano sin conocimiento de sus raíces como tal, deportado a Tijuana por error, logra el sueño americano que ya vivía pero que una nueva condición de indocumentado en un lugar extraño, le hizo valorar aún más.

LINKS

Tráiler de *Born in East L. A.*: <http://www.youtube.com/watch?v=MBMSzw7YhHo>

CITAS Y NOTAS

[1] El humor abordado en esta película hecha mano de la parodia pues enfatiza la crítica de problemas políticos profundamente racistas como lo han sido las deportaciones desde Estados Unidos por cuestiones fenotípicas. Al respecto, Rosa Linda Fregoso apunta: "The film deals with a serious political issue, namely, the indiscriminate deportation of Chicanos (U.S. citizens) to Mexico by border-patrol agents, on the basis of skin color, symbolizing a new threshold for Marin's repertoire but also in the domain of Chicano cultural Politics. With the exception of *Zoot Suit* (Luis Valdez, 1981), "political" and "social problem" films directed by Chicanos; fashioned their stories around a serious approach to dramatic narrative or what some may choose to call the prevalence of "social realism." The thematic focus had been on the political emphasis or on "getting the message across" through downbeat (depressing) narrative closure. In contrast, Marin renders a depiction of Chicano social reality through humor as opposed to the more serious political style. The film's recourse to parody nonetheless provides a powerful indictment of dominant society" (Fregoso, 1993: 49-50).

[2] Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pág. 424.

[3] Si bien el objetivo de este trabajo es analizar secuencias específicas de la película en cuestión, es necesario señalar brevemente el lugar que ocupa su director en el mundo chicano para comprender desde dónde elabora su discurso. Richard Anthony "Cheech" Marin es un actor, director, músico, comediante y coleccionista de arte chicano nacido en Los Ángeles, California. De ascendencia mexicana, Marin salta a la fama como parte de la dupla cómica "Cheech and Chong" (junto a Thomas Chong) a finales de los años 70 e inicios de los 80; "sus personajes siempre son retratos satíricos de varios grupos y subculturas étnico/raciales en California (surfistas, drogadictos, hippies, místicos, nacionalistas, motociclistas, etcétera)" (Fregoso, 1993: 49). *Born in East L. A.* se trata de la primera película escrita y dirigida en solitario por Marin a partir de una nota informativa que leyó en un periódico de la época mientras escuchaba "Born in USA" de Bruce Springsteen (Maciel: 2000, 173). De esta manera, el director y escritor de la historia tiene plena conciencia de problemáticas políticas y raciales por las que ha pasado la comunidad chicana, convirtiendo al filme que nos ocupa (como ya se ha mencionado) en una crítica social y política mediante la parodia de problemáticas específicas que bien no han perdido vigencia del todo en la actualidad.

[4] Según Samuel P. Huntington, "los Padres Fundadores (*de la nación estadounidense*) consideraban esencial la dispersión para la asimilación y, de hecho, ésa ha sido la pauta histórica habitual (y continúa siéndolo para la mayoría de inmigrantes no hispanos contemporáneos). Los hispanos, sin embargo, han tendido a concentrarse regionalmente: los mexicanos en el sur de California, los cubanos en Miami, los dominicanos y los puertorriqueños (si bien estos últimos no son ciertamente inmigrantes) en la ciudad de Nueva York. En la década de los noventa (*sintomático de lo que sucedía a finales de los ochenta cuando se filmó la película analizada*) las proporciones de hispanos no dejaron de crecer en esas regiones de mayor concentración" (Huntington, 2004: 14). Así, una historia que lleva por nombre literal *Nacido en el este de Los Ángeles* denota la importancia contextual del protagonista, "un chicano de tercera generación, divorciado, que trabaja como mecánico. Vive en el barrio este de Los Ángeles con su madre, hermana y sobrinos, apenas habla unas palabras en español, nada sabe de México y no le preocupa el problema de los inmigrantes" (Maciel: 2000, 174).

[5] Por cuestiones de espacio no se incluye el *découpage* detallado de la película en este artículo, sin embargo, siguiendo el método descrito se obtuvieron 65 escenas englobadas en 20 secuencias, de las cuales se lograron identificar 3 escenas susceptibles de análisis para cumplir el objetivo trazado.

[6] Michel Chion, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra colección Signo e Imagen, 2ª ed., 1989.

[7] Entendemos que no hay una sola definición de *lo chicano*, sin embargo optamos por la anterior para fines prácticos del presente trabajo.

[8] Siguiendo al autor estadounidense, “en 1993, el presidente Clinton declaró que el tráfico organizado de personas a Estados Unidos era una “amenaza a la seguridad nacional”. Pero *la inmigración ilegal es una amenaza aún mayor a la seguridad societal de América*. Las fuerzas económicas y políticas que generan dicha amenaza son inmensas e implacables. Estados Unidos no había experimentado nunca anteriormente nada comparable” (Huntington, 2004: 14). Las cursivas son nuestras.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA Blanco, Jorge y AMADOR, María Luisa, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, Ciudad de México, UNAM, 2006.

BURCH, Noël, *Praxis del cine*, 8ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 2004.

CHION, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra colección Signo e Imagen, 2ª ed., España, 1989.

FREGOSO, Rosa Linda, “*Humor As Subversive De-construction in Born in East L. A.*”. En: *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, págs. 49-63.

HUNTINGTON, Samuel. “*El desafío hispano*”, *Letras libres*, Abril 2004, Ciudad de México. En: *Who are we? The challenges to America's National Identity*, Estados Unidos, 2004, págs. 12-20.

MACIEL, David R., *El bandolero, el pocho y la raza*, Ciudad de México, Siglo XXI editores, CONACULTA, 2000.

RODRÍGUEZ, Mariángela, “La identidad nacional y su puesta en escena durante el 5 de mayo chicano,” en Raúl Béjar, *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, 2005, págs. 149-184.