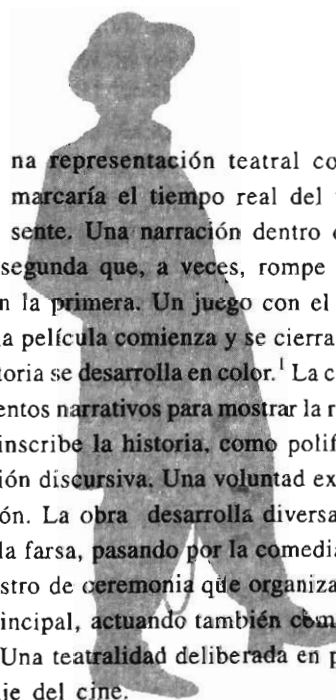


Nicolás Amoroso Boelcke\*



Una representación teatral con un público que marcaría el tiempo real del film, sería su presente. Una narración dentro de otra y otra más dentro de la segunda que, a veces, rompe su continente para vincularse con la primera. Un juego con el tiempo que invade la tonalidad: la película comienza y se cierra en blanco y negro, en tanto la historia se desarrolla en color.<sup>1</sup> La construcción incluye diversos elementos narrativos para mostrar la realidad polifacética en la que se inscribe la historia, como polifacética es también su configuración discursiva. Una voluntad expresiva que excede toda contención. La obra desarrolla diversas formas, desde el melodrama a la farsa, pasando por la comedia brillante y el musical. Un maestro de ceremonia que organiza, da vida y sentido a la acción principal, actuando también como la conciencia del protagonista. Una teatralidad deliberada en permanente tensión con el lenguaje del cine.

\* Profesor-investigador de tiempo completo en la UAM-Azcapotzalco.

1 El cine, para la época en que transcurre la narración, era en blanco y negro; si bien se habían desarrollado experiencias en color, éstas resultaban muy cosotas. Sólo en la década siguiente alcanzaría a plenitud su desarrollo.

El teatro, los espectadores concurren, y una obra que se llama Zoot Suit. *Ese*,<sup>2</sup> la conciencia, la interioridad, el espíritu, comienza su actuación desprendiéndose de su sombra, toma corporeidad para dar inicio a la acción. Con el chasquear de los dedos, recurso al que apelará en distintos momentos, pone a danzar a un conjunto de figuras inmóviles, hasta ese momento. Bailan el boogie de los pachucos con menciones a California (lugar de la acción) y Arizona. Danza introductoria que, a la vez, sintetiza parte del argumento en tanto situación de conflicto entre la pachucada.

Un periódico irrumpe con noticias de la Segunda Guerra Mundial, en un giro vertiginoso. El recurso es propio de los efectos visuales que el cine utilizaba por el tiempo que corresponde a la diégesis de la película. Y serán apariciones, con esquemas distintos, de publicaciones similares, las que marcarán otros dos momentos significativos del film. Es un reconocimiento implícito a la fuerza que en ese país se le atribuye a la prensa. Refuerza esta premisa el papel que desempeña el periodista a lo largo de la historia. Es, asimismo, un medio impreso el que contribuye a la desgracia del protagonista y sus amigos; como otro, de distinto signo, abogará por la liberación de los detenidos.

Luego de su ingreso giratorio, el diario aparece convertido en un telón que ocupa todo el escenario. Al centro, la fotografía de un bombardero: la imagen del progreso, rota por la navaja de *ese*. Aparece así, de nueva cuenta, para presentar el espec-

2 “*Ese*” es una voz que en la película se utiliza para nombrar y llamar al otro. Puede ir acompañada por el nombre propio del destinatario o no. En los títulos de crédito se individualiza al personaje que interpreta Edward James Olmos como “El pachuco”, sin embargo, en el interior de la historia es llamado por Henry Reyna como “*ese*” y por ello utilizamos tal denominación para individualizarlo en este escrito.

táculo, como si éste no hubiese comenzado aún. Es aplaudido y festejado animosamente por el público que no había premiado de igual modo su participación en la escena anterior. Anuncia la representación que están a punto de presenciar, avisando que la misma es realidad pero también fantasía, dando con ello la clave fundamental del film. Idea que recorre y articula la narración, apareciendo con fuerza cuando la película se acerca a la conclusión: *ese*, le dice a Hank, que se ha tomado la obra muy en serio. Advierte también, en esta presentación, que se requiere sensibilidad para entender el refinamiento del pachuco, comentario similar a otro que se encuentra sobre el final de la película.

El siguiente plano nos muestra la nuca del protagonista, Henry Reyna (también llamado, indistintamente, Hank), que funciona como paráfrasis de la primera aparición de *ese* cuando desprende de su sombra. Tenemos así un tercer comienzo de la representación; sin contar la primera de todas que, en realidad, es el inicio del film: la llegada de los espectadores al teatro. Henry llama a *ese*, quien aparece para acusarlo de abandonar a su raza. Es propósito de Reyna ingresar a la marina, pero la policía está arrestando pachucos. Le recrimina el intento de ir a una guerra que no le pertenece en lugar de quedarse a pelear su propio conflicto de existencia. Le dice que todo es sueño, comentario que reiterará cerca del final; y que si se integra a esa fuerza, le cortarán el pito y le colocarán unos pantalones que marquen en forma evidente las redondeces de sus nalgas, será negado de sus atributos de masculinidad. En ultramar están los japoneses y los alemanes; más allá de las diferencias ideológicas, son lo otro. Contra ello, el norteamericano medio combate. También lo hace contra lo otro que tiene dentro de sus fronteras: el chicano. Contra el negro, el italiano o el filipino, tal lo reitera *ese* al final del film. Es una repetición, como en el caso ya señalado de las dos veces que caracteriza al pachuco como un fino diamante,

o de la reiteración del juego escénico entre realidad y fantasía, o el volver a decir que todo es sueño, cuyo sentido es estructural. Colocados en dos puntos equidistantes, con respecto al comienzo y el final, actúan como elementos estructurantes, contribuyendo a darle organicidad a un material que, por su propia naturaleza, por la índole de la propuesta dramática, tiende a la dispersión.

La siguiente escena es en la estación de policía y la identificación de los pachucos detenidos, con música y movimientos coreográficos. Aparece el periodista, informante de sucesos, para precisar que la fecha del acontecimiento corresponde al 2 de agosto de 1942. Como el ya citado esquema de una escena dentro de otra, hay también en este film una dimensión del tiempo que se organiza por encajonamientos sucesivos. Producido en los ochenta, narra una historia, la de la un juego teatral que acontece a fines de los cuarenta, principio de los cincuenta. Allí se representa un hecho que va desde el 31 de julio de 1942 al 8 de noviembre de 1944, o sea desde la noche en que los protagonistas se preparan para ir al baile hasta el día de su liberación de la cárcel. Hay, también, una proyección prospectiva: los personajes al final cuentan (presuponen) diversas historias de lo que le sucede a Henry Reyna en su vida futura, más allá de lo representado. El periodista, siempre con su obsesión por brindar datos concretos, fechas precisas, llega hasta 1972. Lo hace sin cambiar su caracterización de ese momento. Su edad se mantiene en ese 1944 y no muestra el envejecimiento que debería tener en los setenta, si de una historia que hubiese transcurrido se tratara. Alice bordea también los setenta en su presunción; en tanto otras, lo matan en los mismísimos cincuenta. Nuevamente está presente esa idea polifacética que caracteriza al film, tanto por los estamentos de lenguaje a los que apela, como por este abrirse a finales diversos e imaginados.

En esa escena de la estación de policía se produce una controversia entre *ese* y el periodista. Cuando éste señala la fecha, da también el nombre del lugar; dice: "Los Ángeles, 2 de agosto de 1942". *Ese* le replica: "El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de los Ángeles de Porciuncula, pendejo". Es una reivindicación al origen histórico de la ciudad pero también establece una vinculación entre ese Reina y el Reyna del protagonista. Asimismo, hay un hecho interesante, tal como se repetirá sobre el final (y aquí tenemos otra de las reiteraciones que articulan al film y permite anunciar su culminación): el periodista es el otro interlocutor de *ese*. Nadie más, salvo ellos, el periodista y Hank, tienen la posibilidad de verlo y dialogar con él, para el resto es duende que puede iniciar o interrumpir una acción pero con el que no tienen una comunicación.

Existe, sin embargo, una excepción, cuando Della lo ve golpeando al personaje que muere en la laguna, hecho que dará lugar al encarcelamiento de Hank y su pandilla. Es una situación absolutamente equívoca. Por la identificación existente entre Hank y *ese*, sería aquel quien ha matado al hombre, pero ella lo niega en el presente del juicio mientras se abraza a Henry en el pasado que relata y juntos observan a *ese* cometiendo el asesinato. ¿Está mintiendo, como pretende el fiscal? ¿Es una alucinación? ¿Acaso *ese*, la representación del pachuco por excelencia, es quien termina matando a un compañero, en esa lucha fratricida que él mismo condenara en dos ocasiones anteriores? Es una de las ambivalencias del film, ese colocar al relato en una zona incierta, entre la realidad y la fantasía, entre la verdad y el deseo.

La escena siguiente corresponde a la tortura de Hank a manos de la policía. Del desmayo, producto de la golpiza, es sacado por *ese* (sobre el final también lo rescatará de las tinieblas del calabozo en el que cumple 90 días de encierro solitario por un

castigo que le impusieron y también lo llevará con su familia). Lo conduce hacia una supuesta liberación de las condiciones de su vida para terminar reintroduciéndolo en el pasado inmediato: la noche en la que la acción realmente comienza. Es ésta una de las mejores partes del film. Primero, Henry tirado, inconsciente, y unas parejas danzantes que evolucionan en su derredor al son de una música con reminiscencias mexicanas. Los bailarines dejan luego su lugar a *ese* quien, con palabras convocantes,<sup>3</sup> lo va llevando hacia el exterior de la prisión, que resulta ser el patio de su casa. Al caminar por un pasillo bordeado de rejas carcelarias vemos ropa tendida que tanto representa la idea del barrio, al que se alude con palabras, como la vestimenta de la prisión, ese encierro que se produce por la reacción de la Norteamérica blanca contra el atuendo pachuco.

La imagen que apela constantemente a la espacialidad teatral: escenarios sintéticos y fondos negros, cambia de sesgo; nos introduce en la vivienda (la cocina y dos habitaciones) con una escenografía naturalista, la única de toda la película. Es el interior de la casa, ese lugar confortable, verdadera caparazón del ser humano donde los personajes, pese a los conflictos familiares, viven a plenitud, sin lastimaduras del mundo exterior. La escena se abre con la madre, que está esperando ser presentada por *ese* para entrar en acción, como los danzantes del comienzo. Prepara unas tortillas, mientras escucha música ranchera que transmiten por la radio, naturalismo narrativo que marca la identidad del personaje. En clara referencia a lo supersticioso, ligado al ca-

- 3 *Ese* dice: “Levántate y escapa Henry. Deja atrás la realidad. Con tus buenas garras muy chamberlán. Escapa de los barrios de tu mente por un vecindario de recuerdos llenos de hoyos. Y el amor y el dolor buenos como el vino. Hace casi una vida, el sábado pasado en la noche, antes de la gran pelea de Laguna Dormida, tu mamá, Carnal...”

rácter campesino de su origen, manifiesta el presentimiento de que algo malo está por suceder.

Allí se juegan las contradicciones más significativas, las que aparecen en diversa forma a lo largo de toda la obra; dándole ese tono incierto, del que ya hemos hablado, al conflicto de identidad. Está en la palabra del padre, quien se alegra de que el mayor vaya a la guerra a pelear por lo norteamericano y se indigna ante el comportamiento pachuco de sus hijos, y más aún por la denominación de chicanos que ellos asumen, recriminándoles por tal actitud y enfatizando que ellos son mexicanos.

El propio lenguaje fílmico asume esa ambivalencia. Se podría caracterizar esta película como teatro filmado (nuevamente el encajonamiento sucesivo: un lenguaje dentro de otro) y, sin embargo, escapa en gran medida a tal presupuesto. Apela a una serie de recursos narrativos que son propios del cine y que, por lo tanto, no podrían realizarse teatralmente o no son propios de este medio. Esta escena hogareña es la más propiamente cinematográfica: el teatro ha perdido su preeminencia, tanto por la espacialidad apuntada anteriormente en el naturalismo escenográfico, como por la ubicuidad de la cámara para narrar acontecimientos en su simultaneidad.

La salida de la escena es nuevamente teatral y vuelve a vincular la casa con la cárcel. Es *ese* cantando, mientras es desplazado en un carrito, quien establece la relación espacial otra vez, mediante una escena musical, con detenidos que bailan y muchachas que cantan en el interior de la prisión. El periodista vuelve a informarnos de la fecha. Ha recogido el reto de la situación anterior e ironiza sobre el tema: "Nuestra Señora de los Ángeles de pachuco, 8 de agosto de 1942". Luego, motivada en la entrevista con el abogado, la acción retorna a la noche inicial, a la escena del baile al cual los protagonistas han concurrido al salir de la casa paterna. Más allá de los aconte-

tecimientos que hacen al desarrollo de la anécdota, allí se juega una especie de pequeña historia de la música, aquella que se bailaba en la época, que incluye el danzón, el bolero y el mambo.

Aparece aquí, como una danza, una anticipación de la pelea; es el enfrentamiento presentado en el juego de los cuerpos, una intencionalidad coreográfica. Por ese sentido contradictorio que tiene la vida para los chicanos, lo que determina este enfrentamiento es una supuesta ofensa a la marina de Estados Unidos. Llegados a tal límite, ya no son chicanos los que se enfrentan, son propiamente mexicanos,<sup>4</sup> como si esta apelación al origen histórico de la raza pudiera dejar más en claro el sentido absurdo del enfrentamiento: ni lo pachuco, ni lo chicano que lo contiene, son suficientes, hay que recurrir al sentido profundo, al continente final de toda esa construcción: lo mexicano.

En el film, salvo en un caso, la violencia no es mostrada directamente. Cuando Hank es torturado, no lo vemos; en pantalla está el rostro de *ese* mientras escuchamos los golpes que le propinan y los gemidos de quien los recibe. La otra situación se da cuando el protagonista se enfrenta a la banda de Rafa, hecho que está oculto por el auto en el cual Della se ha apoyado para contener su consternación y sufrimiento. Sólo sobre el final, cuando *ese* es atacado por los soldados, la situación está en pantalla aunque la iluminación contribuye a ocultar el dolor del golpeado; únicamente percibimos los confusos movimientos de las figuras en contraluz de los atacantes.

La escena del enfrentamiento entre los chicanos concluye con el muy mexicano grito de Bertha, por su alborozo frente a los que han sido expulsados. Elemento de cierre es el periódico

4 *Ese*. "Esto exactamente es lo que necesitaba el espectáculo, dos mexicanos matándose entre sí."



que tanto viene a clausurar un primer bloque de la narración como a presentar un personaje singular: Alice Bloomfield. Ella le dará el contexto político a la obra, al establecer la causa del encarcelamiento como un hecho de esa naturaleza, provocando en definitiva el *distanciamiento* entre Hank y su yo interior representado por *ese*.

Las escenas de la corte muestran la caricatura del proceso parodiado por *ese*, quien lejos de seguir el ritual burocrático lo subvierte. Introduce la farsa cuando al son de su piano los acusados se levantan alternativa y rítmicamente. Salvo por esta irrupción (y por otra que le antecede cuando *ese*, también al piano, entona la canción de la MariJuana) el film comienza a transitar un camino más tradicional o, al menos, se va alejando del esquema de ruptura que nos propone al comienzo. La temporalidad, a excepción del *flash-back* dentro del juicio, mantiene una linealidad constante, puntuada por las referencias a las fechas. En la primera parte del film suceden muchas cosas en poco tiempo, en tanto aquí, acontecen pocas en un tiempo muy extendido. La espacialidad también se mantiene inalterable, salvo la inclusión de la mesa de trabajo de Alice. En tanto el juego escénico que alimentaba el canto y el baile sólo se verifica una vez, en el extraordinario momento del juego de handball, recuperando el film la energía que parecía a punto de quebrarse definitivamente.

La historia del frustrado amor por Alice solo sirve a los efectos de que *ese* le cuestione a Henry su identidad.<sup>5</sup> Lo que le lleva a golpear al guardia y ser recluso. Allí en la oscuridad de esa celda se reencontrará con su conciencia histórica, con esa parte extraviada, contradictoria y necesaria que constituye su propia

5 *Ese* le dice: "Limosneando la atención de los gringos, tú solo te convertiste en un blanco. Una víctima de los pinches racistas."

esencia. *Ese* ha regresado para llevarlo desde la prisión, como en el caso anterior, a su familia. Aquí no vuelven a la casa, al hogar, con toda la contención que significa. Regresa a una familia que ha perdido y termina descubriendo que no puede recuperarla o que le resultará muy difícil hacerlo. Se pelea con su conciencia y como si pudiera arrancarla de sí mismo, la expulsa.<sup>6</sup> Al hacerlo, *ese* acepta su destino y con una salida graciosa rompe con la carga dramática: le pone en evidencia que se trata de una representación mientras el público ríe divertido ante el azoramiento del protagonista.<sup>7</sup> Nuevamente lo ha sacado de la prisión, pero para instalarlo ahora en las calles, porque allí está la guerra.

Hay una escena de baile donde la composición racial de los danzantes ha variado, como también el escenario, es más glamoroso. Un pachuco que pasa por allí, es detenido. Por primera vez aparece una orquesta, son diversas imágenes de *ese* tocando distintos instrumentos; sólo en la batería es personaje *real*. Se produce un desplazamiento, Rudy llega al baile vistiendo el traje de su hermano y acompañado por Bertha, la ex-relación de Hank. Un marino gringo toca lascivamente a la mujer, provocándolos; Rudy responde sacando su puñal, y allí tenemos un segundo desplazamiento: *ese* asume la interioridad del chicano agredido. Identidad que será reforzada al final de la escena siguiente: *ese* queda tendido en el suelo por la golpiza que le dan unos sol-

6 *Ese*: "Eres un soñador de marihuana flotando en una noche de fantasmas sin realizar. Y no hay tiempo."

H R: "Soy Henry Reyna."

*Ese*: "Eso es sueño, carnal. sólo un sueño."

H R: "Ya sé quién eres, eres quien me trajo aquí, y sabes que, eres yo mismo. Mi peor enemigo y mi mayor aliado. Desaparécete. ¡Fuera!"

7 Órale, pues. Pero no te tomes esta pinche obra tan a pecho. Es puro vacilón, *ese*, watcha. La guerra está en las calles de Los Ángeles."

dados; el que se levanta es Rudy, ante la sorpresa de Henry, su hermano. La persecución previa de *ese* entre el público, es larga y engorrosa y no contribuye demasiado a lo ya expresado, salvo el diálogo anterior que mantiene con el periodista, representante del norteamericano medio,<sup>8</sup> quien acaba de anunciar la fecha: 3 de junio de 1943.

Un periódico, que anuncia un triunfo de McArthur en el Pacífico, establece un nuevo corte de bloque y nos encaminamos hacia el final, con la libertad de los detenidos. El periodista anuncia que nos encontramos en el 8 de noviembre de 1946. La película recupera su impulso inicial y la acción retorna a la espacialidad del teatro musical. *Ese*, por primera vez vestido de blanco es una estampa pachuca maravillosa, lleva la ropa, hasta la cadena de Henry, mientras éste viste la camisa roja y el traje oscuro de aquel. Se reencuentran las dos partes escindidas.<sup>9</sup> Una canción<sup>10</sup> que habla del cambio motiva la danza que establece el frenesí del momento final. Un nuevo juego propiciado por *ese* abre el interrogante de los distintos finales posibles.

El color está muy bien utilizado, de acuerdo a la situación a la que sirve. Así, tiene una gran calidez en la casa de los Reyna o en la mesa de trabajo de Alice. Es frío en las escenas de la cárcel, con predominancia del azul, los grises y también el morado. Ocupa una tonalidad intermedia en las escenas del baile.

8 Ese: "Ustedes han distorsionado el término 'pachuco'. Es otra forma de decir mexicanos sin insultar a sus aliados fronterizos. Pero la idea original de pachuco como un diamante elegante."

9 H R: "Pensé que te había perdido."

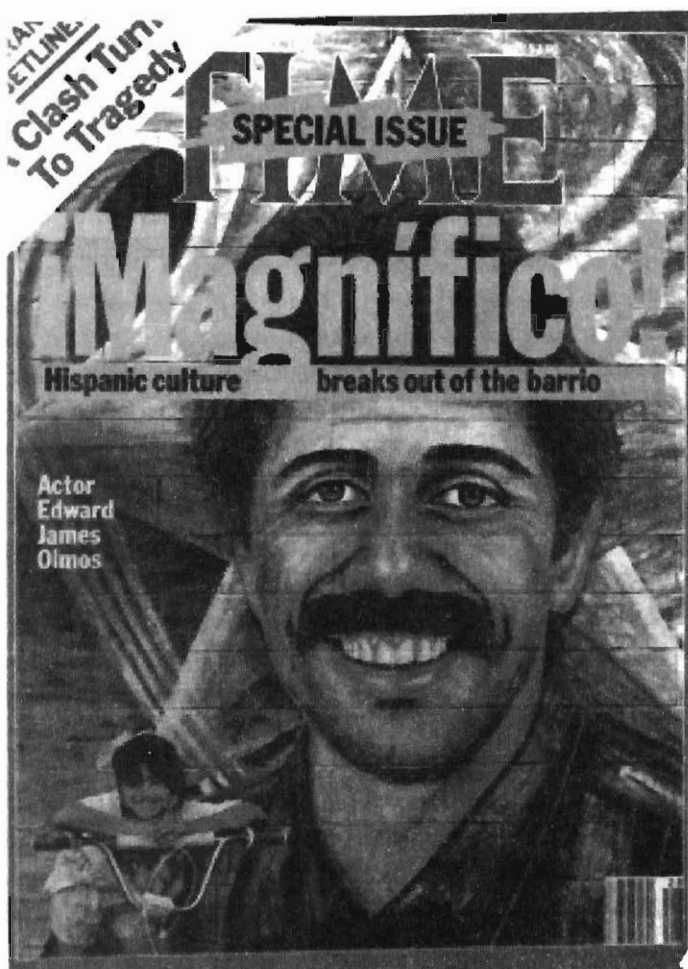
10 Ese: "Póngase aguzao, ya los tiempos han cambiao/ Usté está muy agüitao/ antes de bailar el swing, boogie boogie/ pero eso ya torció y esto es lo que sucedió/ bailan la rumba y el danzón/ pachucos bailan guaracha sabrosón."

Las actuaciones son, en general, correctas; responden a la intencionalidad del film. Dentro de ese marco, destaca el trabajo Edward James Olmos en el papel del pachuco, una composición extraordinaria. El juego con su cuerpo, en ese desplazarse con las rodillas flexionadas así como el movimiento parsimonioso de sus manos, todo contribuye a configurar ese doble misterio, que es la esencia de su presencia.

La obra está constituida por los tres bloques y una introducción, cuya articulación la dan las planas de los periódicos. El primer acto y el prólogo y, en gran parte, el último, corresponden a lo mejor de la obra. El segundo bloque es el más débil por su lentitud y porque suma historias que en su resolución sacan al film de su planteamiento más rico: ese juego entre realidad y fantasía. Un film que en su deliberada artificiosidad intenta expresar la confusa situación de una cultura, que siendo originaria en la espacialidad de esa California perdida, es hoy subordinada y combatida por los que la despojaron ayer. Una lucha para establecer una nueva situación de vida en el complejo marco de identidades contrapuestas. Un ir a la guerra, y a una posible muerte, para integrarse en una sociedad que los rechaza o los usa de acuerdo a sus conveniencias. El film juega con relatos polifacéticos, tanto en sus medios narrativos como en los diversos enfoques del discurso, para entender, expresar esa existencia contradictoria, difícil de definir. Desde un padre que apela al origen, a lo mexicano, mientras apoya a su hijo para que combata por los que lo oprimen, hasta los hijos, que tratan de encontrar una definición de su existencia en el término pachuco. Que forman parte de la cultura de un lugar, sin conseguir integrarse a ella; recuperando pedazos de una historia que no vivieron, que les llegó por herencia del núcleo familiar. Todo ese conjunto de trozos que se amalgama en forma contradictoria, está expresado brillantemente en el film; que propicia su

fragmentación como una forma de expresión, de la división en la que viven sus protagonistas.

La película fue realizada con un presupuesto muy bajo. Encontró en la espacialidad teatral la posibilidad de convertir esa limitante en un hecho expresivo. Una obra que en su complejidad consigue transmitir con plenitud el sentimiento que embarga a esa comunidad. Un juego muy interesante que retoma los postulados de Bertold Brecht en tanto entender a la obra como espectáculo, como algo disfrutable, que lleve al espectador a reflexionar, más que a entregarse a una acción catártica.



Joe González. "Olmos", portada de la revista *Time*.