

Del “ratón vaquero” y otros extranjeros: las representaciones del otro dominante en la cultura popular mexicana.

Izabela Potapowicz¹

Resumen:

Este ensayo examina las representaciones de los extranjeros en las canciones y el cine popular mexicanos, centrándose en la figura del “gringuito” representado en la canción *El ratón vaquero* de Francisco Gabilondo Soler (*Cri-Cri, el grillito cantor*, 1907-1990). La canción cuenta la historia de un ratón que quisiera demostrar su fuerza, pero no lo puede hacer: a pesar de sus dos pistolas, el roedor depende de la voz narrativa, quien no lo deja salir de su trampa. Aquí *El ratón vaquero* puede ser considerado como un prototipo de cierta clase de extranjero que reaparece en diferentes obras de literatura y de la producción cinematográfica mexicana. Ese tipo de extranjero – más rico o más poderoso que el personaje local – aparece limitado en su verdadera superioridad en relación con su contraparte mexicana. Más ejemplos de este tipo de representación se encuentran en otras producciones que, a primera vista, se ofrecen como diversión humorística inocua. Así, mi análisis incluye igualmente películas de Mario Moreno (*Cantinflas*, 1911-1993) cuyos personajes, que también marcaron a generaciones de mexicanos, se enfrentan a los extranjeros ilustrando las tensiones identitarias de su tiempo.

Palabras clave: Francisco Gabilondo Soler; Mario Moreno; extranjeros; representación del Otro.

The “ratón vaquero” and other foreigners: representations of the dominant Other in Mexican popular culture.

Abstract

This paper examines the representations of foreigners portrayed in Mexican popular songs and cinema, focusing on the gringuito character in the song *El ratón vaquero* by Francisco Gabilondo Soler (*Cri-Cri, el grillito cantor* (the singing little grasshopper), 1907-1990). The song tells the story of a cowboy mouse who wishes to show off his might, but cannot do so: despite owning two pistols, the rodent cannot outsmart the narrator who holds him captive. Here the *ratón vaquero* can be seen as a prototype for one kind of foreigner often present in Mexican literature and cinema. This type of foreigner – richer or more powerful than the local character – is usually shown as unable to prove a true superiority to his Mexican counterpart. Similar examples can be seen in productions that are, at first sight, offered as light amusement. Thus, my analysis also includes comedies starring Mario Moreno (*Cantinflas*, 1911-1993), whose famous cinematographic characters, who influenced generation of Mexicans, confronted foreigners, poignantly illustrating the power relations of his era.

Key words: Francisco Gabilondo Soler; Mario Moreno; foreigners; representation of the Other.

¹ Licenciada en Literatura Inglesa y Cultura y Civilización Western, Concordia University. Magíster en Literatura Comparada, Universidad de Montreal. Doctorando en Literatura Comparada, Universidad de Montreal.

izabela.potapowicz@umontreal.ca

A principios del 2000, un anuncio televisivo de *Victoria*, una cerveza mexicana vendida exclusivamente en el mercado doméstico, muestra a un hombre americano que viene a México para comprar una caja de dicha cerveza y llevársela clandestinamente al norte de la frontera. En su intento, es interceptado por la patrulla fronteriza, que confisca la cerveza y manda al hombre de regreso a su país. El slogan conclusivo proclama orgullosamente: “*La Victoria es nuestra... y no la compartimos con nadie*”².

El éxito de esta campaña publicitaria se basa en una obvia subversión de estereotipos y prejuicios nacionales. Por un lado, la de presentar a los mexicanos como los contrabandistas del cuento y por otro, la de sobrevalorar el prestigio de los productos americanos. Por el contrario, el comercial presenta un estadounidense que llega a infringir la ley por su deseo de un producto mexicano, y cuyo esfuerzo es frustrado por las fuerzas de la ley y el orden mexicanos. Este anuncio no es el único ni el primero en reproducir este tipo de intercambios. Reflejando a la vez un orgullo nacional y un resentimiento hacia la pretendida superioridad estadounidense, la publicidad de cerveza *Victoria* parece estar en consonancia con la letra de la canción *El conejo turista*, compuesta en 1936 por Francisco Gabilondo Soler, mejor conocido como *Cri-Cri*, *el grillito cantor*.

Las imágenes auditivas y sonoras creadas por Gabilondo Soler participan igualmente en la construcción de una imagen de alteridad. En efecto, Gabilondo Soler logra incorporar sonidos para crear un universo auditivo cautivante y preciso. Los intermedios musicales, los cambios de ritmo y de intensidad, igual que los sonidos cotidianos (ladrido de perro, timbres de teléfono, campanas de iglesia) o efectos sonoros para subrayar una acción – son algunos de los elementos que dan una calidad “visual” incuestionable a su obra. En muchos sentidos, algunas de sus canciones constituyen una respuesta lírica a los dibujos animados estadounidense (particularmente los de Disney), muy conocidos en la América Latina de esa época.

Por ejemplo, *El conejo turista* relata un encuentro entre un conejo viajero y el personaje de *Cri-Cri*. En la canción, *Cri-Cri* pregunta al turista cómo se llama, de dónde viene y que está haciendo aquí. “*Una lechuga es lo que quiero / dijo el viajero, cuando llegó. / Una lechuga verde y sabrosa, / esa es la cosa que quiero yo*”. La excelente compilación anotada de todas las canciones de Gabilondo Soler, publicada por *Ibcon* bajo la dirección de Gabriel Zaid, nos permite comparar la letra de la primera versión escrita con la canción grabada en 1964. Las dos versiones se distinguen en la respuesta del grillito: en la primera, originalmente titulada “El conejo viajero”, *Cri-Cri* dice al visitante en busca de lechuga que lo siente mucho, pero que sus “*lechugas son muy chiquitas y ellas no quieren irse de aquí*”. En cambio, en la versión cantada, *Cri-Cri* se disculpa y dice que sus “*lechugas son de oro y plata, pero no sirven para comer*”. Las dos respuestas provocan la misma reacción enfadada por parte del conejo, quien, sin más, se da la vuelta y se marcha.

2 Según la página <http://www.gmodelo.com.mx/historia/imagen4.html>, intitulada “Participes de un ánimo nacionalista”, “Durante la Segunda Guerra Mundial, Cervecería Modelo se unió a la consigna de “producir lo que el país consume”, y presentó a la Corona® y a la Negra Modelo® como “Las cervezas de México”®. Además, el tema de “La Victoria es nuestra”® adquirió un nuevo significado, cuando en agosto de 1945, semanas después de que el conflicto bélico terminara con la destrucción atómica de Hiroshima y Nagasaki, Cervecería Modelo apoyó el movimiento económico nacional pro-peso, proponiéndose a fabricar más, superando calidades y bajando precios”.

La metáfora o alegoría resulta ambigua: no podemos estar seguros si “la lechuga” es sólo lechuga o si representa otra cosa. La segunda versión, a parte de precisar que el viajero es turista, cambia la inmadurez o vulnerabilidad de las lechugas “chiquitas” por el estatus de un tesoro nacional, el del oro y la plata. Escrita en los años que precedieron la nacionalización del petróleo³, la letra captura un sentimiento popular compartido por muchos mexicanos.

Tampoco sabemos de dónde viene el conejo. Podría ser una alusión a la figura de un *Peter Rabbit* inglés (creado por Beatrix Potter en 1902), un *Oswald the Lucky Rabbit* (Walt Disney y Ub Iwerks, 1927), o un *Max Hare* (Disney, 1934), pero la interpretación permanece abierta. La música, un *foxtrot* lento, no permite una identificación inequívoca. Además, la figura del conejo también encarna, en las canciones de Gabilondo Soler, personajes mexicanos. Sin embargo, lo que sí resulta inequívoco en la canción que nos ocupa, tanto como en la publicidad de la cerveza *Victoria*, es la nacionalidad del protagonista y el hecho que su interlocutor viene desde afuera de México. En ambos casos, es el mexicano quien encuentra un turista que quiere tomar algo que le pertenece, y ejerce su poder de negárselo, causando así una gran frustración. Obviamente, las dos versiones de la referida canción presentan a un *Cri-Cri* dueño de su dominio y le dan la ventaja de la última palabra. “¡Epa conejo! ¡Vete con Dios!”, es la poco hospitalaria sentencia del emblemático protagonista con la que concluye la canción.

Francisco Gabilondo Soler o *Cri-Cri, el grillito cantor*

Nacido en 1907, Gabilondo Soler empezó su carrera como *Cri-Cri el grillito cantor* en la década de los 30 y sin duda se ha vuelto desde entonces el autor de música infantil más popular de México. Aunque sus cuentos son en su mayoría orales y casi siempre se presentan como canciones o cuentos grabados que los acompañan, también es común encontrar sus grabaciones acompañadas de libros que contienen los textos de esos cuentos cortos que estructuran las grabaciones. Gabilondo Soler es conocido prácticamente por todos los mexicanos. Es popular entre el público de todas las edades, a lo largo de cuatro generaciones y, lo que no es menos importante, entre todas las clases socioeconómicas. Para ponerlo en palabras de José de la Colina, Gabilondo Soler “*ha sido (guardadas las proporciones, si quieren ustedes) nuestro Anderson, nuestro Carrol, nuestro Collodi*” (Colina, 1999: 20). Sus canciones “ *fueron radiadas a todo el territorio nacional y aun más allá, pasando de la radio a la televisión, al cine, a los discos LP o compactos (cerca de ocho millones de ejemplares vendidos entre 1963 y 1994)*” (*op.cit.*: 19). En efecto, a la fecha, el 84% de los hogares mexicanos poseen al menos una copia de las grabaciones de *Cri-Cri* y más de 40% de los niños mexicanos reconocen activamente el personaje popular (Acosta Vázquez, 2005: 139).

Hombre de muchas profesiones, Gabilondo Soler empezó su carera audiovisual en la radio nacional en 1936 y apareció más tarde en la televisión. Entre 1930 y 1972 compuso un gran número de cuentos y 210 canciones, de las cuales grabó 116. Estas numerosas canciones difieren mucho en sus temas. Mientras algunas son composiciones de corte lírico, otras conllevan un contenido social evidente. Muchas están pobladas por personajes extranjeros:

³La nacionalización petrolera se hizo el 18 de marzo de 1938 por el Presidente de la República, General Lázaro Cárdenas, por una expropiación de 17 empresas petroleras extranjeras principalmente provenientes del Reino Unido, los Países Bajos y los Estados Unidos.

chinos (*Canción de chinos*, / *Chinesca* / *Chong-Kí-Fú*), rusos (*Rusiana*), argentinos (*Ché... araña*), iraquíes (*Mustafá*), españoles (*El fantasma*, *La jota*) o alemanes (*Mi amigo Hans*).

Esos personajes reflejan algunos de los estereotipos que componen el imaginario mexicano en relación, por un lado, con esos lugares lejanos, y por otro, con las impresiones mexicanas sobre inmigrantes venidos a México desde principios del siglo veinte. Asimismo, la música incorpora y adapta sistemáticamente ritmos y armonías exóticos de música nacional o asociada a países extranjeros. Por ejemplo, *Che... araña* es un tango argentino; la *Rusiana* es una danza rusa (2/4) de tipo galop; *Mi amigo Hans*, una marcha alemana; *La Jota* una danza española llamada jota, de la región de Aragón; la *Jachachá*, una danza gitana.

Además de revelar dichos estereotipos del imaginario mexicano, algunas de esas canciones muestran también una tensión entre el narrador mexicano y el personaje extranjero que me parece importante de examinar.

El castigo del ratón vaquero

Uno de los ejemplos más evidentes de esta tensión es *El ratón vaquero*, una canción compuesta en 1936 y originalmente grabada por *Cri-Cri* en 1949. Con un aire alegre e inocente, la canción cuenta la historia de un ratón vaquero que cayó en una trampa y no puede salir. Aunque le gustaría mostrar su fuerza, no puede: sus dos pistolas son incapaces de intimidar al narrador, quien lo mantiene preso. La letra nos informa que el ratón “*ha de ser gringuito / porque siempre habla inglés / a más de ser güerito / y tener grandes los pies*” –ambos atributos del estereotipo gringo. El ratón exige al narrador que lo deje salir: “*-What the heck/ is this house / for a manly cowboy Mouse? / Hello you / let me out / and don’t catch me like a trout*”. El uso del imperativo y su autodescripción como un *manly cowboy mouse* varonil, “*nos encara con el atuendo y la fanfarronería de un cowboy pistolero*” (Colina, 1999:20).

El narrador se reserva el poder de liberarlo “aunque” el ratón hable inglés: “*¿Con que sí? / Ya se ve / que no estás a gusto ahí/ y aunque hables inglés/ no te dejaré salir*” [el énfasis es mío]. Es interesante notar que, en esta canción, el narrador permanece anónimo. Podríamos intuir que se trata del propio *Cri-Cri*, pero como esto no es explícito, la interpretación permanece abierta. Un estudio de campo que realicé en los últimos años muestra que el anonimato de la voz narrativa es generalmente interpretado como representando a un personaje mexicano.

Canción 1. Gabilondo Soler, 1936. *El ratón vaquero*.

Tanto las dos versiones de *El conejo turista* como la de *El ratón vaquero*, presentan un escenario en el cual hay una sutil confrontación de poder entre el personaje mexicano y el extranjero. En las dos canciones vistas hasta ahora, el extranjero desea algo y depende para ello de la voluntad del mexicano. Las dos canciones concluyen con una frustración por parte del extranjero y cierto orgullo consecuente por parte del mexicano. En el primer ejemplo, la lechuga es negada y el conejo, obviamente desilusionado, da la vuelta y se marcha. En *El Ratón vaquero*, el narrador indica claramente que él no dejará al ratón en libertad. Después de agitar sus dos pistolas, el ratón tira dos balazos, “chupa” las balas y se cruza de brazos. Esta imagen de violencia contra el cautivo roedor está seguida por una repetición del refrán, con una alegre ligereza que atenúa la violencia.

Según Ana García Bergua: “Normalmente, en las caricaturas “gringas” los ratones eran mexicanos, pero Gabilondo se inventó esta mezcla de Speedy Gonzáles y John Wayne, que habla inglés de western, chupa las balas, y en aras de la rima hace algo muy curioso: mueve las orejas implorando compasión”. García Bergua se pregunta enseguida: “¿Cómo se implora compasión con las orejas?” (Zaid et al., 1999: 218). Yo me permitiría proponer otras preguntas: ¿qué tipo de relación entre el narrador y el ratón esta indicada por la conjunción concesiva “aunque” en el pasaje: “Ya se ve que no estás augusto ahí, y aunque hables inglés no te dejaré salir”? ¿Porqué el narrador califica al ratón de “muy ladino” sin dar ninguna explicación? Finalmente, ¿qué significado podemos atribuir a: “El ratón vaquero tiró dos balazos, se chupó las balas y cruzó los brazos”?

Es posible leer en sus acciones una actitud de desafío: invencible, se chupa las balas y cruza los brazos en gesto de provocación triunfadora. Esta es la interpretación más común de la canción, debida, en gran parte, al texto del cuento que sigue a la canción en algunas grabaciones y que nos informa: “Mientras el centinela cabeceaba, Los Cuatro Invencibles y el Abejorro Mostachón cavaron un túnel por atrás de la ratonera. Así fue como, mientras el conejo soñaba golosamente con zanahorias, el Ratón Vaquero se fugó gracias a la ayuda de sus cómplices”. Apoyando esa explicación, en los álbumes que acompañan el libro, la ilustración guía la interpretación, mostrando a un simpático ratón, sonriente, a punto de escaparse.

Es importante notar que esa simpática imagen, como el ritmo alegre de la canción, no corresponden a la descripción negativa del ratón vaquero de la canción ni del cuento, en los cuales se le atribuyen los epítetos de “ladino”, “villano” y “vándalo”.



Sin embargo, cuando uno examina las imágenes de la canción creadas por el texto y por los sonidos que lo acompañan, otro significado es plausible. Para un auditorio que no escuchó el cuento y no vio el dibujo antes mostrado, tragar unas balas y cruzarse de brazos puede simbolizar la muerte del “ladino”. Sugiero aquí un análisis de la mera canción, en la cual la letra está acompañada de dos golpes fuertes que representan los balazos, así como del sonido del personaje inhalando las balas. Cuando el narrador dice “y cruzó los brazos”, oímos unos arpegios descendentes seguidos de una campana de nocaut.

Todos esos elementos sugerirían la segunda interpretación. El texto de la canción puede ser leído sin la repetición final del refrán cantado, terminando así con la imagen del cruzamiento de los brazos. De hecho, la compilación de las canciones de Gabilondo Soler dirigida por Zaid presenta el texto de esa manera. Las entrevistas efectuadas con adultos y adolescentes muestran que un análisis del texto y de la trama musical de esa canción aventaja la interpretación del suicidio, especialmente por lectores sin previo contacto con Cri-Cri.

El extranjero dominante

Sugiero que *El Ratón vaquero* se puede considerar como un prototipo de cierta clase de extranjero que reaparece en diferentes obras de la literatura y de la producción cinematográfica mexicanas. Ese tipo de extranjero – más rico o más poderoso que el personaje local – aparece sin embargo limitado en su verdadera superioridad (física o moral) en relación con su contraparte mexicana. En muchas de esas obras, el extranjero está “castigado” por su arrogancia sin mérito.

Otros ejemplos de este tipo de representación se encuentran en diversas producciones que, a primera vista, parecen una diversión humorística inocua, sin contenido social particular. Ejemplos de esto podrían ser tanto las comedias de Mario Moreno, *Cantinflas* (1911-1993) como los de Germán Valdés, *Tin-Tan* (1915-1973), cuyos personajes, que también han marcado generaciones de mexicanos, se enfrentan a los extranjeros ilustrando las tensiones identitarias de su tiempo.

En esos encuentros, lo mismo que en las canciones de *Cri-Cri*, el extranjero posee una ventaja sobre el mexicano (fuerza, riqueza, u otra); sin embargo, el mexicano lo supera o simplemente lo engaña para aventajarlo. Es importante notar aquí que en ninguno de los casos la interacción se plantea como un enfrentamiento directo, sino más bien el mexicano se las arregla para engatusar al extranjero. De esta manera, su victoria, si bien eficaz, resulta problemática en tanto que no se obtiene en buena lid.

Las venganzas de Cantinflas

En la popular película de Cantinflas de 1956, *El Bolero de Raquel*, la escena inicial muestra a nuestro protagonista en el Bosque de Chapultepec, boleando los zapatos de un turista estadounidense. El turista hace preguntas sobre el castillo frente al cual se encuentran, y Cantinflas responde, con su usual perogrullismo, que el norteamericano debería viajar y educarse más.

Vídeo 1. Delgado, Miguel M. 1957. *El Bolero de Raquel*.

Gringo: ¿Usted saber qué querer decir palabra Chapultepec?

Cantinflas: ¿A poco usted no sabe?

Gringo: No.

Cantinflas: No, pues qué más hay que saber si no más bien que el precio del dólar, a comprar sopladores y curios – mexican curios – habían de viajar, de instruirse, no que su educación es muy indeficiente – les falta agricultura – aquí cualquier chamaco que empieza a hablar luego luego les dice las cosas, hombre.

Gringo: Y usted saber en qué año ser construido este bonito castilo?

Cantinflas: No se dice castilo – castillo. Ese castillo en la batalla del Chapulín.

No, fue antes del plan de Aguasucia – fue en el año... No, fue antes.

Gringo: Antes de que? [...]

Habiendo corregido el español del visitante y hecho alusión al interés por el costo del dólar, así como a los sopladores y a las curiosidades mexicanas, Cantinflas ignora las preguntas relacionadas con la historia. El estadounidense, quien posee nociones generales, pregunta por el Emperador Maximiliano y su esposa Carlota. Quizás, en esta situación específica, no es por coincidencia, o por pura ignorancia de parte de Cantinflas, que este personaje, generalmente desposeído de educación y cultura, no proporciona la información buscada por el turista, como una forma de negación de la dolorosa *Intervención*. “Ellos no haber tener hijos, ¿verdad?”, trata de comprobar el turista. La respuesta de Cantinflas sugiere que éste sabe más de lo que está diciendo: “A lo mejor privadamente tuvieron un desliz, pero eso ni a usted, ni a la historia, ni a mi nos importa”.

Cobrándole en virtud de su procedencia nacional (puesto que en esa escena el turista no comete ninguna ofensa ni delito en particular) el gringo paga no solamente por la boleada, sino también por haber hecho preguntas inoportunas, así como por ser viajero en busca de curiosidades locales. Habiéndole pagado con un dólar, al tipo de cambio de 2.50 pesos, Cantinflas le devuelve uno:

Gringo: Yo pienso que es mucho caro.

Cantinflas: Pues, piensa usted bien pero hay también que fijarse en la cantidad de pie que usted se carga. Si lo cobro por metros cuadrados, pues los salen lo doble.

Ahora tenemos a un estadounidense atrapado: sus calcetines están embarrados de cera de zapatos mientras que Cantinflas le cobra lo doble por tener pies tan grandes, es decir, por ser norteamericano. En esta escena, como en la mayoría de las confrontaciones de Cantinflas con extranjeros, no hay un enfrentamiento directo, sino un ardid que le permite crear una confusión desfavorable para el extranjero. Confusión, a la vez, que permite a un Cantinflas, aparentemente inocente, infligir de todas maneras cierta humillación al turista *gringo*, otrora intocable.

La misma cosa pasa en su confrontación con Mimi, la estrella del show. El espectador ve a Mimi llamando a la muy simpática Anita de manera severa y exigente: “Anita, I’m waiting for you!”. Pero Cantinflas está impresionado por la belleza de la mujer y resuelve con su doble sentido característico de esa época: “Está relinda. Ahorita le doy su trapazo”. Cuando el empresario llama a la estrella y la apura a seguir con *el Bolero*, Cantinflas piensa que le hablan a él. Mientras que Mimi empieza a bailar con la música de Ravel, Cantinflas entra en la escena,

observa unos instantes y, al malinterpretar los gestos de Mimi como una invitación, se le une en la danza, para consternación del empresario. Los dos continúan su extraño dúo hasta que la música termina. Una vez las cortinas son cerradas, Mimi, furiosa, lo confronta: “*Listen, I don’t understand a word you are trying to say, but I know one thing: I know that you ruined my number, that you insulted and embarrassed me in front of all those people in there*”⁴. Sin entender el motivo de la furia de Mimi, Cantinflas repite “*sure, sure*”, recordando el baile con mucha emoción. Naturalmente, esta actitud aumenta el coraje impotente de Mimi y, siendo ya su cólera tan ridícula como la danza misma, a la diversión del espectador. Cuando llega el empresario, Cantinflas se defiende diciendo que sólo hizo lo que le pidieron:

Vídeo 2. Delgado, Miguel M. 1957. *El Bolero de Raquel*.

Empresario: ¿Con que derecho hizo usted eso?

Cantinflas: Por qué usted dijo.

Empresario: ¡¿Yo?!

Cantinflas: ¿A poco no dijo usted “Mimi con el Bolero”? ¿A poco estoy sordo?

Empresario: Pero yo me refería al Bolero de Ravel.

Cantinflas: Ah, bárbaros. ¿De manera que tienen un bolero extranjero aquí y discriminan a uno? Me puedo quejar con el sindicato.

Empresario: ¡Saquen este hombre de aquí!

La preferencia dada a un extranjero hipotético, hasta en el empleo del bolero, hace reír, pero es un asunto serio. En este sentido, el extranjero, que a todas luces goza de privilegios que el mexicano no tiene, es otro tipo de colonizador, símbolo de opresión o de riqueza inaccesible y a menudo percibida como injusta relación de poder repetida en otras películas de Cantinflas dirigidas por M. Delgado. Como a principios del siglo XX, una parte significativa del gran comercio estaba controlado por extranjeros (en mayoría franceses o estadounidenses), estas representaciones no deben sorprendernos. Al contrario, son indicativas de cierta resistencia nacional frente a un colonizador económico.

En *El Bolero de Raquel* (1957), el personaje se encuentra con dos turistas gringas en las playas de Acapulco, dónde les da “una engrasadita”. Después de recibir una embadurnada de salsa de tomate y de aceite de coco (“*La combinación es mejor, lady. Con el sabor a vinagre, va a ver, se pela parejo*”), la madre crédula pide a Cantinflas que ponga aceite también a su hija. Cantinflas, claro, tan contento de manosear a la hija, tan bonita como ingenua, delante de su madre, no cobra por el servicio.

Vídeo 3. Delgado, Miguel M. 1957. *El Bolero de Raquel*.

Esa trasgresión de convenciones morales ridiculiza a las dos mujeres. La madre, ya risible a los ojos de los espectadores por ser incapaz de proteger a su hija de las osadas manos de Cantinflas, termina por ser insultada directamente cuando él le dice vieja (“*no, que va a parecer su madre, más bien parezca su abuelita*”). El insulto, como las demás injurias, pasa incomprendido por la

⁴“Escucha. No entiendo lo que está tratando de decir, pero sé una cosa: sé que arruinaste mi acto y que me insultaste y me apenaste delante de toda esa gente” [Traducción de la autora].

mujer. La hija, por su parte, insta a la risa por la candidez con que se deja tocar sin siquiera darse cuenta y, por lo mismo, sin siquiera disfrutar ese masaje normalmente prohibido. Aquí, el placer es únicamente de Cantinflas.

En otra película de Cantinflas, *Entrega Inmediata* (1963), nuestro héroe, ahora cartero, visita a un Francés, Pierre Douvier, comerciante, dueño de la importación de vinos finos y licores *Pierre Douvier et Fils*. Al contrario de los previos turistas ilustrados aquí, el francés parece bien integrado a la vida social mexicana, habla muy bien el español, e invita a Cantinflas a degustar sus vinos recién llegados. Aunque los dos hombres se llevan bien y platican juntos cada día, Cantinflas le da un tratamiento normalmente reservado a las figuras de poder (policías, políticos, gente próspera y extranjeros). Otra vez, la trasgresión pasa en parte por una figura femenina, en ocurrencia su hija Gisèle:

Cantinflas: ¿La mademoiselle es su hijita, monsieur Pierrère?

Monsieur Pierre: Oui.

Cantinflas: Pues, está comme maguey.

Monsieur Pierre: Oui, elle est très jolie.

Cantinflas: Nah, très jolie, tres o cuatro cosas más.

Gisèle: Merci, vous êtes très aimable.

Cantinflas: Je suis le carter. Le carter, aaay. Qué bárbara. Bouquet, si tiene. Pero ay monsieur Perrière, así a la primera vista, como que no se parece a usted. Pero ya fijándose bien, pué no se parece nada. ¿De veras es su hijita?

Monsieur Pierre: Ah, no tengo la menor duda.

Cantinflas: La menor, no, pero la mayor, quien sabe. Al lo mejor la chamaca no es embotellada de origen.

Monsieur Pierre: Ah ha ha, comme vous êtes amusant.

De manera confusa, nuestro héroe insulta al comerciante de vinos, insinuando que su hija no se le parece y cuestionando, de hecho, su paternidad. La hija, como las gringas de *El Bolero de Raquel*, parece no darse cuenta de la intencionalidad de los comentarios poco apropiados que le hace el protagonista.

La accesibilidad sexualizada mediante artimañas hacia las mujeres representa otro tipo de conquista. La humillación femenina pasa por una denigración sexual o bien una conquista amorosa. Es importante notar que las mujeres mexicanas de origen humilde en las películas de Cantinflas no reciben ese mismo trato (*El Bolero de Raquel* (1957), *Entrega inmediata* (1963), *El Extra* (1962), *Abajo del Telón* (1954)). Las mujeres extranjeras son al mismo tiempo admiradas y deseadas, pero raramente se ganan el afecto del héroe. La mujer *güera*⁵ es presentada de manera más llamativa que su contraparte mexicana, pero generalmente Cantinflas termina por notar la belleza de su compatriota y encontrar un amor correspondido.

Al contrario de los extranjeros descritos por Kristeva o por Todorov, aquí los extraños no pertenecen a un grupo subalterno, sino que representan un extranjero dominante (que hoy

⁵ El adjetivo “güera”, en México, se usa para describir a una persona relativamente clara y/o que tiene los cabellos rubios.

diríamos neocolonial). En parte por esta razón no es posible enfrentarlo directamente. El modo de resistencia, o de la validación de su propio valor, se hace de manera indirecta. El extranjero resulta degradado precisamente por no poder valerse de sus supuestos privilegios.

Este tema de “castigo” del extranjero próspero, como él de la seducción de mujeres (sobre todo) estadounidenses es frecuente en muchas producciones populares. Basta pensar en las historietas semanales (*El Libro vaquero*, *Frontera violenta* y, en particular *El Solitario*) vendidos en los puestos de periódicos, en los cuales el héroe de la historia de pistoleros se acuesta con *gringas* y castiga a *gringos*. Esas historias, que típicamente ocurren en la frontera, generalmente tienen a un justiciero mexicano pobre pero feliz (o a un indio siux con quien el lector podría identificarse), mientras que los bandidos *gringos* son ricos y avaros y generalmente sufren por esas dos razones. Esas historias sistemáticamente tienen una o varias escenas sexuales explícitas, en donde el mexicano se acuesta con las *gringas* con cierto desinterés, pero ellas en cambio gozan más que con cualquier otro hombre que hayan conocido. La repetición de esas tramas y su éxito comercial invariable muestran que sus temas corresponden a cierto imaginario popular y, por supuesto, lo siguen propagando.

¿Por qué estudiar esas imágenes de la cultura popular? Porque su recurrencia puede ser indicativa de nuestra manera de conceptualizar al otro extranjero. Las películas y canciones discutidas aquí fueron creadas en el contexto de grandes cambios políticos y culturales en el México de los años 30 a los años 60. En el caso de las comedias de Cantinflas, se puede notar una gran preocupación por el orden político mundial en relación con los eventos actuales, evidente en obras como *Su Excelencia* (1966) en la cual Cantinflas juega al embajador del país Los Cocos participando en una reunión mundial en la cual todos los países son divididos en campos “verdes” o “rojos”, una alusión evidente a la partición mundial durante la Guerra Fría. La música de Gabilondo Soler también tiene un fuerte registro político, social y económico, siempre presentados a través pequeños comentarios desenvueltos o personajes sin importancia. Basta pensar en las críticas tan sutiles como pertinentes de *Cri-Cri* hacia los publicistas avaros o los padres irresponsables. Por ejemplo, todos los niños y adultos mexicanos se acuerdan de La Patita que no puede comprar zapatitos para sus niños, por que su esposo es un pato “*sinvergüenza y perezoso que no da nada para comer*”. Muchas de las canciones que representan a extranjeros parecen igualmente reflejar las preocupaciones de la época. Por ejemplo, las dos versiones de Chong-Ki-Fù, una canción sobre un chinito que “*sufre como víctima de un pintor que lo pinta como víctima y lo fija en esa imagen de la que no puede escapar*” fueron escritas en 1934, en el momento de la expulsión de los chinos de México que ocurrió en 1932-34. Cómo lo señala Gabriel Zaid, en la canción, “*la acusación contra el chinito queda en el misterio, al igual que su defensa, sus protestas y su petición final de perdón*”. Similarmente, la canción de Mi Amigo Hans, que cuenta la historia de un niño alemán del cual el tío es un “*señor muy enojón*” que lo fuerza a estudiar todo el día sin ver la luz del sol, fue compuesta en 1955. “*Todavía se respira el aire de la Segunda Guerra Mundial*”, nota Eduardo Mejía al respecto”. (Zaid et al., 1999: 413).

Por parte de Gabilondo Soler y de los creadores de películas de Cantinflas, esas representaciones no sólo reflejaban humorísticamente ciertas realidades criticables de México. También las cuestionaban, formando así un tipo de resistencia. Transmitidas regularmente por la televisión desde su momento de creación, con el tiempo perdieron su contexto histórico inicial y ahora se han vuelto parte del repertorio de imágenes que conforma el imaginario colectivo. En

nuestros días, en efecto, muchas de estas imágenes que pertenecen tanto a nuestro registro individual como a nuestro imaginario social, nos llegan desde la infancia o en ciertos momentos de la vida adulta en los que estamos más aptos para aceptarlos sin crítica o análisis.

De esta manera, las imágenes sobre la alteridad contenidas en la literatura infantil, los cuentos populares, la televisión o el cine, influyen en nuestra comprensión del mundo de manera tanto sutil como decisiva. Más tarde, cuando el adulto encuentra de nuevo dichas imágenes que sin atención crítica se han ido acumulando a lo largo de los años, éstas "disparan" memorias de infancia a las que estaban asociadas. Por ejemplo, el resentimiento hacia el extranjero presente en esas producciones queda grabado en nuestro subconsciente, sin que tengamos que analizarlo o justificarlo. Es decir, el "ratón vaquero", arrogante roedor gringo, es un ladino y merece el castigo que le toca. Quizá ni siquiera sabemos por qué, pero crecemos con el (re)sentimiento que nos queda, y además influye nuestra apreciación adulta del mundo.

Bibliografía

Acosta Vázquez, Nelly.

2005. "**Cri-Cri a Escena. Los 100 Años Del Nacimiento De Gabilondo Soler Servirán Para Relanzar Al Grillo Cantor Al Mercado.**" *Revista Expansión*. Grupo Editorial Expansión, pp. 139-141, México D.F.

Colina, José de la.

1999. **Cri-Cri o la fiesta del mundo.** *En Canciones completas. Francisco Gabilondo Soler.* Ibcon. México D.F.

Desachy-Godoy, Elvira. (Ms.)

1998. "**Cri Cri: El mundo creativo de Francisco José Gabilondo Soler**". Tesis para optar al título Doctor of Philosophy. Department of Romance Languages, University of New Mexico, Albuquerque.

Dorfman, Ariel y Mattelart Armand.

1972. **Para Leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo.** Siglo XXI Editores. México D.G.

Gabilondo Soler, Francisco.

1984 (1963). **Cuentos y Canciones de Cri-Cri.** Coll. Selecciones del Readers Digest. Reader's Digest México S.A. de C.V.©1963. México D.F.

Rubenstein, Anne.

1998. **Bad language, naked ladies, and other threats to the nation: a political history of comic books in Mexico.** Duke University Press. Durham, Estado de Carolina del Norte.

Stavans, Ilan.

1998. **The Riddle of Cantinflas.** *En The Riddle of Cantinflas: Essays on Hispanic Popular Culture.* Ilan Stavans. University of New Mexico Press. Albuquerque, Estado de Nuevo Mexico.

Zaid, Gabriel (Dir.).

1999. **Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri.** Editorial Ibcon. México D.F.

Filmografía

Delgado, Miguel M. 1954. *Abajo del Telón.*

Delgado, Miguel M. 1957. *El Bolero de Raquel.*

Delgado, Miguel M. 1962. *El Extra.*

Delgado, Miguel M. 1963. *Entrega inmediata.*

Delgado, Miguel M. 1966. *Su Excelencia.*