

VERA CRUZ, POLITICĂ ȘI INCURSIUNE AMERICANĂ ÎN MEXIC REDATE CINEMATOGRAFIC

Marius Adrian SCHEIANU*

VERA CRUZ, AMERICAN POLITICS AND INCURSION INTO MEXICO, CINEMATICALY RENDERED (Abstract)

Topics such war or other violent conflicts have long been in the attention of filmmakers, as they found a rich source of inspiration in the historical past. The public's perception of the historical events rendered by cinematography was strongly influenced by the artistic work that illustrated them, but also by the contemporary socio-political context. The Western, considered the quintessential American film genre, has, in its classical period, a strong symbolic charge, being part of North American mythology. As the Cold War intensified, some American filmmakers moved the background of the action of these films from the western border to the southern border of the United States, with frequent incursions into Mexico, a territory with a well-defined place in the American imagination. One such movie is Vera Cruz (1954) which transcends the conventional barriers of a classic western, which, starting, from an important event in Mexican history, becomes the bearer of a political message.

Keywords: cinema; Western; revolution; Mexico; history; Cold War;.

1. SUA, drumul spre Mare Putere și Mexicul

Căștigarea independenței celor 13 colonii foste britanice de pe coasta atlantică a Americii de Nord și generoasa, dar și surprinzătoarea, în același timp, cedare de teritorii de către fosta metropolă, vor deschide noii formațiuni statale, Statele Unite ale Americii perspectivele unor viitoare expansiuni teritoriale spre vest. Statele Unite ale Americii, pe lângă recunoașterea independenței, obțineau de la Marea Britanie și teritorii cuprinse între Marile Lacuri, în nord, urmând fluviul Mississippi, până în sud, spre posesiunile spaniole¹. Uniunii i se înfățișau astfel vaste ținuturi populate de triburi amerindiene, puțin sau deloc cartografiate, granițele care delimitau aceste teritorii de posesiunile altor puteri europene ca Spania și Franța, fiind puțin clare și, prin urmare, greu de identificat. În prima linie a acestei expansiuni vor fi aventurieri, vânători, fermieri, comercianți, întreprinzători individuali în căutare de profit care vor deschide calea pentru autoritățile federale, ce nu vor întârzia să ia în posesie noile teritorii. Expansiunea rapidă va fi pașnică sau violentă, triburile native pierzându-și

* Muzeograf doctorand, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu, Student-doctorand, Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade” din Târgu Mureș, Școala doctorală de Litere. Științe Umaniste și Aplicate, Domeniul Istorie. E-mail: adi4real@yahoo.com.

¹ Remond, 1999: 32.

drepturile de a își folosi pământurile ca urmare a unor tratate încheiate cu coloniștii anglo-saxoni sau ca parte a unor conflicte armate cu noii veniți. Acești oameni ai frontierei vor fi eroii epopeii naționale americane devenind personaje în diferite forme de reprezentări artistice parte a mitologiei americane.

Primii ani ai secolului al XIX-lea vor spori siguranța de sine a tânărul stat, și în pofida unui nou război cu Marea Britanie, de această dată cu rezultat indecis, îi va întări pe americani în convingerea că vor domina Emisfera Vestică prin eliminarea de aici a puterilor europene. Suprafața Uniunii se mărește prin achiziționarea Louisianei și a Floridei, de la Franța, respectiv Spania, în vreme ce mobila frontieră continuă să se deplaseze spre vest, pentru ca în 1846 să atingă țărmurile Pacificului. În 1823 președintele James Monroe a prezentat Congresului celebrul document cunoscut ca „Doctrina Monroe”, esența acesteia fiind că orice intervenție europeană în afaceriile interne a unei țări americane care și-a declarat independența și a fost recunoscută de SUA va fi considerată ca o amenințare la securitatea SUA. În 1846 SUA organizează Teritoriul Oregon pe țărmul Oceanului Pacific. Expansiunea americană în vest atingând ultima barieră fizică privirea autorităților politice și militare din capitala Washington se va îndrepta spre sud, spre granița mexicană.

Aici, din 1821, după un război de independență ce a durat 10 ani Mexicul a reușit să își câștige independența. SUA a fost prima țară care a recunoscut independența Mexicului și a stabilit relații diplomatice cu țara latino-americană. Deja, în 1812 diverși cetățeni americani din proprie inițiativă au ajutat mexicanii în lupta împotriva Spaniei². Neoficial și guvernul SUA a sprijinit insurgenții cu arme, dornic de a elimina o putere europeană de pe continent³. De asemenea mulți patrioți mexicani priveau cu admirație spre nord, plănuiind să implementeze modelul politic federal american și în propria țară.

Joel Poinsett, un promotor al valorilor liberalismului nord american: descentralizare, constituționalism, republicanism, anticlericalism și liber-schimb în relațiile comerciale a fost primul ambasador al SUA în Mexic. În 1822 acesta întreprinde o călătorie în Mexicul proaspăt independent, impresiile sale de călătorie fiind publicate trei ani mai târziu sub numele de „Note din Mexic”. În această carte, și ulterior, în corespondența sa în calitate de membru al structurilor guvernamentale americane, reiese faptul că Poinsett a avut o viziune pesimistă asupra potențialului de progres al mexicanilor, în analiza sa fiind folosite și argumente de natură istorică pentru a explica diferite tare ale mexicanilor contemporani lui⁴. Diplomatul american era și un avocat al extinderii teritoriului țării sale până la fluviul Rio Grande, încorporând astfel teritorii mexicane, considerând că localnicii erau incapabili să administreze o țară atât de întinsă. Important este că judecățile sale legate de Mexic se vor dovedi de mare duranță, stereotipurile, generalizate, ilustrate de el punându-se regăsi, cu ușurință, în mentalul american până în prezent.

Tensiunile legate de masiva pătrundere a coloniștilor anglo-saxoni în nordul Mexicului, care va duce la secesiunea Texasului, culminează cu declanșarea războiului americano-mexican (1846-1848). Această primă majoră intervenție americană

² McPherson, 2016: 25.

³ Blair, 2011: 131.

⁴ Gilbert; Henderson, 2002: 11-13.

în America Latină face ca SUA să anexeze aproape jumătate din teritoriul Mexicului, împingând frontiera mult spre sud. Frontiera rămâne una deschisă pentru decenii întregi, favorizând o dinamică pendulare a diferite grupuri și individuali de ambele părți ale acesteia. Victoria americană deplină în războiul cu Mexicul și incapacitatea guvernului acestei țări de a controla eficient regiunile de frontieră va favoriza noi incursiuni militare a unor aventurieri americani cuoscuți ca *filibusters*, în Mexic. Cel mai cunoscut dintre aceștia, William Walker, reușește să fondeze o efemeră republică „independentă”, în Sonora, nord-vestul Mexicului⁵. Apariția între granițele americane a unui important procent de populație mexicană, nu va face pe noii stăpâni anglo-saxoni ai ținuturilor recent cucerite să își îmbunătățească atitudinea, deloc binevoitoare, pe care aceștia o aveau față de mexicani.

Literatura de la mijlocul secolului al XIX-lea va populariza această imagine negativă a mexicanilor, în rândul publicului larg american. Idei de acest gen au fost vulgarizate de o avalanșă de *dime novels*, romane de aventuri senzaționaliste cu un preț scăzut, care au început să fie publicate din 1859, cu un extraordinar succes comercial, în special cele publicate la editura Beadle & Adams⁶. Multe dintre acestea au fost scrise de militari cu activitatea desfășurată în zona Frontierei. La începutul secolului următor cea mai nouă dintre arte, cinematografia va prelua de la acest gen literar o anumită viziune asupra Mexicului și a mexicanilor.

2. Cinematograful american și Mexicul

Prezența personajelor mexicane în cinematografie și interesul dezvoltat de cei implicați în cinema pentru acestea are, aproape, aceiași vechime ca și cinematografia însăși. Deja, în 1894, doi mexicani apar duelându-se cu cuțite într-o filmare pe kinetoscop, predecesorul cinematografului în redarea de imagini în mișcare, produsă de compania inventatorului american Thomas Alva Edison⁷.

În Mexicul, sfârșitului de secol XIX, președintele Porfirio Diaz nu manifesta o mare simpatie față de nord americani, având în vedere episoadele conflictuale din trecut, admirându-i, în schimb, pe francezi. O bună parte din elita mexicană, împărtășea aceste sentimente deci nu este întâmplător faptul că, primul aparat care reda imagini în mișcare, kinetoscopul inventatorului american Edison nu a atras o atenție deosebită a publicului atunci când a fost prezentat în capitala mexicană în 1895, spre deosebire de invenția francezilor Lumiere, cinematograful, care prezentat tot în Ciudad de Mexico, un an mai târziu, a fost bine primită de un public entuziasmat de inovațiile aduse de peste Atlantic⁸.

Președintelui Diaz îi plăcea să vizioneze filme dar și să fie vazut în acestea, fapt ce a facilitat munca realizatorilor francezi, aceștia producând opere care își propuneau să fie atât obiective cât și măgulitoare ilustrând sărbători și solemnități oficiale, obiceiuri specifice sau pitorești⁹. Străin de orice intenții critice acest tip de cinematograf a fost precursorul unei abundențe de filmări asemănătoare în anii

⁵ McPherson, 2016: 24-26.

⁶ Robinson, 1977: 27.

⁷ Woll, 1980: 7.

⁸ Mora, 2005: 4.

⁹ Noble, 2005: 27.

următori făcute de alți străini în scop turistic și admirativ. Francofilia președintelui Diaz și a elitei mexicane a fost răsplătită prin faptul că Mexicul a fost singura țară latino-americană favorizată prin multiple filmări întreprinse aici de trimișii companiei Lumiere, beneficiar al acestui favor alături de un număr redus de țări europene¹⁰.

Mexicul civilizat pe care cei de la compania Lumiere doreau să îl prezinte nu va avea totuși, un mare viitor în cinematografia mută. În orice caz unul dintre părinții cinematografului, francezul Georges Méliès, părea să aibă în vedere un astfel de Mexic cult și civilizat când a inclus un mexican, ușor de recunoscut după *sombrero*, tradiționala pălărie mexicană cu boruri largi, între savanții care se pregătesc să se îndrepte spre Polul Nord. Această peliculă, *A La conquete du Pole*¹¹ (Cucerirea Polului), a fost realizată în 1912, când Méliès se apropia de finalul carierei, trucajele și poveștile fantastice folosite de acesta în producțiile cinematografice proprii devenind deja anacronice.

Dacă înainte de Primul Război Mondial, industria europeană de film era la nivelul sau chiar superioară celei din SUA, după încheierea Marelui Război balanța se înclină în favoarea producției de film americane. Se naște genul *western*, american prin excelență, care se va bucura de o popularitate deosebită. Inspirat din lumea Vestului Sălbatic și a Frontierei, a conflictelor dintre pionierii americani și triburile native, dintre fermieri și crescătorii de vite dar și dintre reprezentanți ai legii și cei care aleg să trăiască în afara ei. Complexul de superioritate american față de mexicani se va face remarcabil și în film. De-a lungul anilor *western*-ul se transformă într-un gen istoric, ca și versiunea sa literară, care face referință la evenimente contemporane sau dintr-un trecut istoric bine determinat. După doar trei ani de la sfârșitul unei celebre bande (The Wild Bunch) după fuga în Mexic a ultimilor membri ai acesteia, regizorul Edwin S. Porter oferă publicului un western, ce se va constitui ca model al genului, de o durată neobișnuită, aproape 10 minute, pentru acei ani. Este vorba de *The Great Train Robbery*¹².

Deceniul de tulburări provocate de Revoluția Mexicană, punerea sub amenințare a intereselor americane din țara latino-americană, tensiunile legate de raidul generalului revoluționar Pancho Villa în orașul american Columbus, care a dus la intervenția punitivă a unui corp expediționar american în nordul Mexicului precum și posibilitatea izbucnirii unui nou război între cele două țări vor fi reflectate de un nou val de imagini negative a mexicanilor în cinematograful american. Mexicanii vor fi portretizați în tușe groase și întunecate, ca bandiți, cel mai adesea, și ca personaje ce cumulează o serie de trăsături negative ca brutalitate, ignoranță, viclenie, lașitate, aflați în perfectă antiteză cu eroii nord americani sau ca personaje secundare pentru a spori încălcătura melodramatică a produsului. Acest tip de personaje vor apărea și în numeroase producții cinematografice din primii ani ai cinematografului sonor.

Venirea la Casa Albă, din Washington, ca președinte al SUA a reprezentantului Partidului Democrat, Franklin D. Roosevelt și programele economice derulate sub mandatul acestuia vor face ca SUA să iasă din grava criză economică și socială

¹⁰ Garcia Riera, 1987: 17.

¹¹ *A la conquete du Pole*; regia: Georges Méliès; scenariu: Georges Méliès; actori: Georges Méliès, Fernande Albany, 1912.

¹² *The Great Train Robbery*; regia: Edwin S. Porter; scenariu: Scott Marble, Edwin S. Porter; actori: Gilbert M. „Broncho Billy” Anderson, A. C. Abadie, George Barnes; 1903.

începută o dată cu crahul Bursei din New York, în 1929. Politica externă nu va fi neglijată iar administrația prezidențială a abordat așa zisa politică a „bunului vecin” (good neighbor policy) în raport cu țările din America Latină. Se încerca dezvoltarea unei cooperări și a unor relații pe baze mult mai prietenoase cu republicile latino-americe, în comparație cu politica autoritară, și adesea de forță, față de țările din Emisfera Vestică, din deceniile precedente. Arta, cu cinematograful, în prim plan, va fi chemată și ea în sprijinul acestei politici. Această atitudine binevoitoare față de America Latină și, în special față de Mexic, vecinul imediat al SUA va avea cel mai vizibil reprezentat, în plan artistic, în filmul *Juarez*¹³. Producție a unuia dintre cele mai mari studiouri de film de la Hollywood, oraș californian centru al industriei de film, și beneficiind de un buget pe măsură și de prezența unui star de primă mână a cinematografiei americane, actorul Paul Muni, în rolul principal, filmul prezintă aspecte din biografia președintelui mexican Benito Juarez aflat în momentele cele mai dramatice ale rezistenței mexicane în fața invaziei străine. Se rupe tradiția numeroaselor filme în care mexicanii, care chiar dacă nu sunt personaje negative, apar tratați superficial, nedepășind tiparul unor personaje concepute prin simplitate, rasism sau prejudecăți. Filmul ce ilustrează un eveniment istoric clar definit cu personaje mexicane, bine conturate, aflate în prim plan, și-a atins scopul, având o primire mai mult decât călduroasă în Mexic, fiind apreciat și de către președintele mexican de atunci Lazaro Cardenas¹⁴.

Prima jumătate a anilor 1940 va sta pe continentul american, ca și în restul lumii, sub uriașa impresie lăsată de cea de a doua conflagrație mondială. În SUA înaintea atacului japonez de la Pearl Harbour continuă să se producă filme care ating, mai mult sau mai puțin superficial subiecte având legătura cu Mexicul sau mexicanii din diverse etape ale istoriei, pentru ca în anii războiului nevoia de metafore și plasarea în trecut a unor subiecte contemporane să nu mai fie atât de necesare, personaje mexicane aparând într-o lumină pozitivă în filme cu subiecte contemporane, având în vedere masiva participare a mexicano-americanilor la efortul general de război și intrarea Mexicului în război alături de Puterile Aliate, împotriva Axei.

La finalul anului 1941, înainte de alianța Mexicului cu SUA și participarea la război a țării latino-americe, cei doi vecini au ajuns la un consens care punea, fără îndoială, capăt oricărei urme de conflict și animozitate care mai supraviețuise în anii trecuți. Dacă în anii războiului producția cinematografică a fost integrată efortului de război american, și pe tot parcursul deceniului poate fi constatată respectarea unor directive venite din partea guvernului federal. Astfel, nu se mai produc filme care să trateze subiecte din trecutul conflictual al relațiilor mexicano-americe, care a fi putut leza cumva sensibilitatea publicului mexican. Lipsesc așadar filme care să ilustreze subiecte precum revoluția texană, pierderea de către Mexic a Californiei sau a altor teritorii intrate în posesiune americană, subiecte abordate cu generozitate în anii de dinainte de declanșarea războiului.

Implicarea SUA în cel de al Doilea Război Mondial și contribuția majoră adusă la înfrângerea puterilor Axei va face din SUA o super putere. Debutul

¹³ Juarez; regia: William Dieterle; scenariu: John Houston, Eneas MacKenzie, Wolfgang Reinhardt; actori: Paul Muni, Bette Davis, Brian Aherne, 1939.

¹⁴ Britton, 1995: 173.

Războiului Rece, la puțin timp după încheierea conflictului mondial, care opunea lumea liberă în frunte cu SUA, URSS-ului, deținătoare acum de arsenal nuclear, și statelor comuniste aflate sub influența sa, determină SUA să se implice tot mai mult în politica internațională: epoca izolaționismului, care a urmat victoriei în Primul Război Mondial, fiind de mult apusă. Oriunde bănuiesc că există amenințarea unor tulburări Statele Unite ale Americii intervin, mai ales în cele două Americi, zonă considerată vitală pentru securitatea lor. Amenințarea comunistă era completată la celălalt capăt al planetei când americanii nu au reușit să determine o înțelegere între comuniștii chinezi și aliatul lor Chiang Kai-Chek și nici să îi împiedice pe primii să pună stăpânire pe întreaga Chină (1949). La 25 iunie 1950 armata Coreei de Nord invadează Coreea de Sud: este prima rupere a echilibrului stabilit în urma războiului. Președintele american Truman reacționează rapid și aruncă în luptă trupele staționate în Japonia. ONU tutelează întreaga operație, alte națiuni trimit contingente, plasate sub comanda generalului Douglas MacArthur. Situația amintește de ajunul celui de al Doilea Război Mondial; în Europa și Asia două coalitii se grupează din nou pe poziții având aceiași comandanți supremi¹⁵, iar contextul politic internațional afectează și industria de film americană.

Pe măsură ce Războiul Rece se acutiza unii cineaști americani au mutat fundalul desfășurării acțiunii unor filme din lumea frontierei vestice spre granița de sud a SUA, cu dese incursiuni în Mexic, teritoriu cu un loc bine definit în imaginarul american. Unul dintre primele filme de aceste fel, în epoca amintită, este *Rio Grande*¹⁶ care prezintă expediția punitivă, în Mexic, executată cu mare acuratețe, de un regiment de cavaleriști americani pentru a neutraliza un grup de apași ce ataca constant bazele americane din Texas. Mexicul prezentat aici ca fundal al intervenției militarilor americani este schițat superficial, în maniera des întâlnită în cinematograful american, prioritar fiind mesajul filmului: pentru a combate amenințările la adresa libertății și securității americane nu mai este suficientă lupta în interiorul granițelor naționale ci angrenarea în arena internațională.

3. *Vera Cruz*, operă cinematografică ce transcede barierele convenționale ale unui western clasic

Confruntarea ideologică cu blocul comunist va duce la nașterea unei stări de anxietate în rândurile societății americane. În primii ani ai primului deceniu postbelic se remarcă prezența în sfera publică a senatorului Joseph McCarthy, care prin discursul ținut în Wheeling, Virginia de Vest, din februarie 1950, denunța infiltrația comunismului în SUA, având o contribuție importantă la intensificarea așa-zisei spaime roșii în sânul publicului american. Această teamă de conspirații comuniste nu era legată doar de ascensiunea politică a senatorului republican ci venea dintr-o tradiție anti-radicală mai veche care afecta deja societatea americană și care era instituționalizată de organizații precum Comisia Pentru Cercetarea Activităților (Anti-American House Un-American Activities Committee), fondată în 1938¹⁷. Cum

¹⁵ Remond, 1999: 137.

¹⁶ *Rio Grande*; regia: John Ford; scenariu: James Kevin McGuinness, James Warner Bellah; actori: John Wayne, Maureen O'Hara, Ben Johnson; 1950.

¹⁷ Pîndea Franco, 2019: 65.

era de așteptat, o atenție deosebită s-a manifestat față de industria de film. Cineaștii care erau bănuți sau dovediți ca având simpatii de stânga sau aparținând unor cercuri radicale vor fi audiați de amintita organizație, unii dintre ei suferind condamnări penale și primind interdicții de a mai lucra în industria de film.

Prin urmare pelicule care își propuneau să trateze subiecte sensibile, precum mișcările revoluționare, trebuiau să țină seama că McCarthy-ismul, cum a început să fie cunoscută politica anticomunistă asociată cu politicianul republican, cerea poziții politice explicite. Sugestiv, este felul în care au fost abordate într-un important film despre unul dintre eroii Revoluției Mexicane, Emiliano Zapata¹⁸, subiecte delicate legate de activitatea revoluționară a acestui personaj, fiind deliberat ignorate sau reinterpretate, pentru a evita potențialele acuze de radicalism de stânga.

Anul 1954 aduce pe ecrane o nouă peliculă americană, a cărei producție beneficiase de un buget important și care reunea pe afiș nume sonore ale cinematografului american (ca Gary Cooper sau Burt Lancaster) și nu numai. Pelicula se poate încadra în genul *western*, dar prezintă și o serie de alte trăsături, mai puțin caracteristice genului, care au făcut-o să depășească convențiile unui film *western* tipic. Numele filmului, *Vera Cruz*¹⁹, făcea referire, ca și în cazul amintitului *Rio Grande*, de exemplu, la un reper geografic clar și anume la poarta de intrare în Mexic dinspre Oceanul Atlantic. Orașul port Veracruz jucase un rol important în istoria mexicană, fiind locul unde avuseseră mai multe confruntări armate importante și punctul de plecare pentru mai multe invazii europene asupra Mexicului independent. La data apariției filmului pe ecrane numele avea o rezonanță sonoră și pentru o parte mare din publicul american, cu patru decenii în urmă în portul mexican, debarcând pușcașii marini americani, ca parte a unei intervenții militare în cadrul complex și complicat al tulburărilor provocate de Revoluția Mexicană.

În același an, parte a politicii de îndignire a pericolului comunist, CIA, Agenția Centrală de Informații a sprijinit o lovitură de stat în Guatemala răsturnând regimul președintelui Jacobo Arbenz care inițiasse reforme, mult prea radicale, ce amenințau interesele economice ale unor mari companii americane. Prin urmare, folosirea unui teritoriu latino-american ca fundal al unei aventuri redată cinematografic rezona cu o anumită actualitate. Filmul prezintă aventurile unei eterogene trupe de mercenari nord-americani aflați în Mexic, nu mult după încheierea Războiului Civil American, spre sfârșitul domniei lui Maximilian de Habsburg efemerul și nenorocosul monarh al celui de al doilea imperiu mexican.

Liderii acestei trupe sunt fostul ofițer confederat Benjamin Trane, având caracteristicile unui adevărat *gentleman* sudist și pistolarul lipsit de scrupule Joe Erin. Aceștia sunt angajați de marchizul Henri de Labordere, emisarul împăratului, să o escorteze, prin teritoriul controlat de revoluționari mexicani, pe contesa franceză Marie Duvarre, spre portul Veracruz, pentru a se îmbarca spre Europa. Cum vor descoperi eroii, pe parcursul periculoasei misiuni, convoiul ascundea o importantă cantitate de aur ce urma să părăsească Mexicul. Deși unicul lor interes este câștigul

¹⁸ Viva Zapata!; regia: Elia Kazan; scenariu: John Steinbeck; actori: Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, 1952.

¹⁹ Vera Cruz; regia: Robert Aldrich; scenariu: Roland Kibbee, James R. Webb; actori: Gary Cooper, Burt Lancaster, Denise Darcel; 1954.

financiar, ei vor trebui până la urmă să opteze cui să ofere sprijin dintre două tabere care se află în conflict, cea a revoluționarilor mexicani sau cea a invadatorilor francezi susținători ai împăratului Maximilian.

Pentru acele vremuri, neobișnuită a putut părea alegerea acestuia tip de eroi care să ilustreze o astfel de incursiune americană la sudul frontierei. Chiar dacă, inițial toți americanii urmăresc interesul material, în cazul lui Trane fiind unul legitim, refacerea plantației sale distruse în război, personajul Joe Erin, în interpretarea actorului Burt Lancaster, depășește anumite limite pe care, în film, niciun personaj american, chiar negativ, nu le mai testase până atunci. Erin este un amoral care găsește plăcere în afișarea unei atitudini intimidatoare față de ceilalți, iar scena când la o primă întâlnire cu rebelii mexicani, acesta amenință să ucidă niște copii luați ostatici de oamenii săi, a părut șocantă spectatorilor. Erin simbolizează o față clandestină a războiului incriminată de raportul Doolittle, un studiu cuprinzător despre activitatea Agenției Centrale de Informații, redactat în 1954, la solicitarea președintelui Eisenhower, în urma loviturilor de stat, orchestrate cu sprijin american, din Guatemala și Iran, ca neconformă cu conceptele americane de *fair play*²⁰.

Vera Cruz va fi și unul dintre primele filme, din anii '50 care va familiariza publicul cu prezența veteranilor sudiști ai Războiului Civil American. implicați în acțiuni militare la sudul frontierei. Gestul lui Ben Trane care va opta, în final, să ofere asistență băștinașilor, va fi imitat și de alți eroi de aceeași factură în anii viitori, așa cum nu se întâmplase în cinematograful anilor trecuți. Oamenii de film americani recuperau astfel și îi integrău în galeria de eroi americani, pe deziluzionații luptători sudiști care prin sprijinul acordat cauzei juste a rebelilor din sud, își recuperău idealismul, de data aceasta, pe o bază mult mai realistă. Un alt personaj inedit din tabăra americană este afro-americanul Ballart, cel care va rezona cel mai mult cu umanul Trane, dovadă a unui spirit democratic, de toleranță rasială, ilustrat de veteranul confederat. Prezența acestuia personaj, ca și a unei native mexicane, Nina, care are o contribuție, majoră la transformarea lui Trane, semnalizează prezența unei abordări liberale legate de integrarea, în cazul de față în discursul cinematografic, a unor „imagini” rasiale, în momentul în care lupta pentru drepturi civile dusă de diferite grupuri etnice și rasiale din SUA, începe să capete noi dimensiuni.

Contextul istoric este unul bine definit și evocă un moment important din istoria modernă a Mexicului. Războiul civil dintre conservatori și liberali (1857-1860), izbucnit după înlăturarea regimului dictatorial al președintelui Santa Anna, se încheie cu victoria liberalilor conduși de Benito Juarez. Reformele radicale ale lui Juarez, primul președinte mexican de origine indiană, declanșează riposta conservatoare, iar moratoriul impus datoriei externe a Mexicului, determină, în 1861, o intervenție armată a Franței, Marii Britanii și Spaniei. După retragerea forțelor anglo-spaniole (1863), Napoleon al III-lea, încercând să creeze un imperiu catolic central-american sub tutelă franceză îl impune pe arhiducele austriac Maximilian de Habsburg ca împărat al Mexicului (1864-1867). Rămas fără sprijinul trupelor franceze care au părăsit țara sub presiunea SUA, împăratul Maximilian este capturat și împușcat de Juarez (1867).

²⁰ Slotkin, 1992: 435.

Ca personaj istoric real în film apare doar împăratul Maximilian, portretizat mult diferit față de precedenta încarnare a sa pe ecran în filmul *Juarez*, unde acesta apare reprezentat mai aproape de realitatea istorică. Dacă în filmul din 1939, adevăratul personaj negativ este împăratul francez Napoleon al III-lea, interpusul său pe tronul mexican apare mânat de cele mai bune intenții, sincer interesat de supușii săi mexicani dar naiv, în *Veracruz*. Maximilian este duplicitar și lipsit de scrupule, dispus să recurgă la orice fel de mijloace pentru a-și păstra tronul. De altfel personajele europene, pe lângă câțiva dintre mercenarii americani, sunt intrigante și dominate de trăsături negative cum ar fi cinisimul și cruzimea. Personajele mexicane mai bine individualizate, două la număr, sunt bune exemple de patriotism, curaj și integritate, făcând uitat felul cum erau portretizați mexicanii în filmele mute și în primii ani de cinema sonor.

Generalul Ramirez este cel care conduce operațiunile militare în zona în care acționează eroii americani și cel care le face prima ofertă de a se alătura forțelor revoluționare mexicane. În cinematograful primitiv american ca și în cel din perioada interbelică personajele feminine mexicane beneficiau, de obicei, de un tratament similar cu al compatrioților ilustrând diverse tare morale sau sunt *senoritas* pline de ingenuitate salvate la momentul potrivit din situații dramatice de către eroul nord american. Nina, eroina din *Veracruz*, nu se regăsește în niciunul dintre ambele cazuri menționate, deși inițial pare decupată din același tipar, inclusiv prin datele fizice. Nina este însă dedicată cauzei revoluționare și încearcă să oprească scurgerea aurului mexican din țară. În film majoritatea situațiilor cu anumită încărcătură sexuală sunt atribuite contesei franceze, deși felul agresiv în care eroina mexicană îl curtează pe cavalerul sudist Ben Trane, lasă publicul să se întrebe despre natura sau durabilitatea relației lor²¹.

Masele de țărani mexicani raliați Revoluției se comportă cu mult curaj atacând, în ciuda pierderilor suferite, forțele franceze, dar în pofida imaginilor flatante acestea se fac purtătoare ale unor stereotipuri legate de mexicani, adânc înrădăcinate în cultura americană. Încă de la începutul filmului spectatorul american se regăsește pe un teritoriu exotic dar și familiar, în același timp. Este vorba de un mic oraș mexican de graniță afișând toate caracteristicile cu care publicul american era deja obișnuit: case din piatră văruițe în alb, biserică semiruinate, țărani cu *sombrero*, îmbrăcați în alb, adormiți sprijinindu-se de ziduri și femei purtând-și coșurile pe cap. În locul unui *saloon* tipic Vestului Sălbatic, cu pereții din lemn, eroii americani se întâlnesc într-o *cantina* mexicană cu structura din piatră. Intrarea fostului ofițer confederat în oraș și întâlnirea sa cu ceilalți americani se desfășoară sub privirile țăranilor mexicani, care sunt ignorați de protagoniștii americani, spectatori pasivi meniți să asigure un fundal pitoresc și omogen pentru dramele complexelor personaje nord americane. Țăranii mexicani din *Vera Cruz* care îi urmăresc cu privirea pe eroii nord americani sunt cei imaginați și idealizați de Hollywood, locuitori ai unui Mexic fascinat de SUA și aspirând să devină asemeni celor de descendență anglo-saxonă.

La finalul filmului când mexicanii conduși de generalul Ramirez și americanii, conduși de Trane și Erin, atacă garnizoana franceză din Veracruz, mexicanii cad în

²¹ Pettit, 1980: 206.

număr foarte mare sub puterea de foc superioară a francezilor, cei doi lideri americani punctează decisiv în favoarea rebelilor prin armele pe care le dețin dar și prin faptul că sunt singurii care pot manevra o mitralieră capturată. Se sublinază astfel superioritatea, și în plan tehnic, a nord americanilor. Trupele lui Juarez care triumfă cu sprijinul lui Trane și Erin la finalul filmului, sunt o fantezie de Război Rece, a unei populații ascultătoare și recunoscătoare acceptând cu bucurie sprijinul SUA. În *Vera Cruz* împreună cu, cel puțin, alte două filme, *San Antone*²² și *Wings of the Hawk*²³ de o vizibilitate mai redusă, realizate în preajma aceluiași an când este produs filmul discutat, pare că revoluțiile mexicane ar fi fost și o „afacerea” mercenarilor, spionilor sau aventurierilor americani și se sugerează că intervenția nord americană ar fi decisivă în victoria lui Juarez asupra lui Maximilian²⁴. De altfel succesul lui *Vera Cruz* va influența în anii următori și alte filme ce portretizează americani ajunși în Mexic, cu scopul de a oferi asistență tehnică și militară unor țărani înapoiți dar iubitori de libertate.

Totuși producătorii peliculei încearcă o reverență în fața Mexicului prin înserarea unor scene, care altfel nu ar cântări prea mult în economia filmului. Este vorba despre un cadru lung în care eroii trec prin fața impunătoarelor ruine precolumbiene din Teotihuacan și niște peștrițe, dar elaborate, momente folclorice. Prezența vestigiilor precolumbiene în filme artistice americane era încă un aspect inedit, care fusese puțin valorificat până la apariția pe ecrane a lui *Vera Cruz*, dar începând cu acest film, aceste mărturii ale trecutului își găsesc tot mai des locul în scenografia peliculelor de diverse genuri. Până la plecarea spaniolilor din Mexic existența ruinelor prehispanice era necunoscută sau ignorată, redescoperirea lor începând cu primii ani ai independenței mexicane care a inițiat o nouă epocă a explorării Lumii Noi. Ruinele descoperite în Mexic reprezentau pentru o varietate de intenții și scopuri o tabula rasa istorică, care se cerea a fi exploatată și în alte scopuri decât cele științifice. În dorința de a explica existența acestor civilizații dispărute savanții vor căuta descendenții acestora. Descoperind că nu există descendenți legitimi moderni ai acestora, s-a afirmat că SUA este moștenitoarea cea mai adecvată a constructorilor de marile orașe antice. Cei care au făcut aceste afirmații considerau că marele stat nord american este custodele cel mai potrivit al acestei moșteniri, insistând că Mexicul instabil politic și inferior cultural nu se poate erija drept gardian al acestui patrimoniu. Mexicul devine pe parcursul primului secol de independență un exportator de istorie, iar SUA, încă o tânără republică, un avid consumator al mărturiilor splendorii trecutului, în sprijinul unei mai largi legitimări a hegemoniei în emisfera vestică.

Nu este întâmplător faptul că John Lloyd Stephens, unul dintre primii americani care a investigat vestigii arhitecturale prehispanice, spre mijlocul secolului al XIX-lea, a fost și diplomat, și a reușit să combine unele politici duse de statul american cu investigațiile arheologice. El a încercat să achiziționeze totalitatea siturilor arheologice precolumbiene descoperite până atunci, sub autoritatea guvernului federal, dar și să îi excludă pe europeni de la achiziții similare. Aceste operațiuni însemnau mai

²² *San Antone*; regia: Joseph Cane; scenariu: Steve Fisher; actori: Rod Cameron, Arleen Whelan, Forrest Tucker; 1953.

²³ *Wings of the Hawk*, regia: Budd Boetticher; scenariu: James E. Moser, Kay Lenard; actori: Van Heflin, Julie Adams, Abbe Lane; 1953.

²⁴ Garcia Riera, 1987: 127.

mult decât achiziții teritoriale încât scopul era mutarea fizică a structurilor monumentale din aceste situri la New York pentru a fi parte a unui preconizat muzeu național al antichităților americane, proiect ce nu se va materializa dar imaginea vechilor civilizații din Mexic își asiguraseră deja un loc, în generosul imaginar american²⁵. În *Vera Cruz* trecutul prehispanic reprezentat de impozantul complex arhitectural din Teotihuacan este integrat clar moștenirii Mexicul modern, în film din umbra templelor rebelii mexicani urmărind convoiul francez care trece prin apropiere.

Folclorul mexican, mai mult sau mai puțin autentic, cu muzica și dansul în frunte, era prezent aproape în toate filmele care abordau un subiect mexican. În *Vera Cruz*, aceste momente capătă o semnificație specială, atunci când afro-americanul Ballard se alătură dansului mexicanilor. Intențiile liberale ale producătorilor filmului din spatele personajului Ballard, sunt vizibile și atunci, când fostul veteran unionist este cel care o salvează pe Nina, din mâinile celorlalți colegi mercenari, atunci când aceștia încearcă să o abuzeze. O altă imagine familiară publicului american, atunci când acțiunea unui film se desfășura într-un ambient mexican, pe lângă aspecte folclorice, era și prezența unei biserici catolice, mănăstiri sau a unui preot sau călugăr, asociat cauzei binelui. Interesant este că spre deosebire de alte categorii și tipologii de mexicani, preoții au fost singurii care constant au fost portretizați, până atunci, într-o manieră pozitivă. Deși în *Vera Cruz* lipsește dintre personaje un preot catolic, imaginea unei biserici apare încă din prima scenă a filmului, pentru ca, mai apoi, decizii importante să fie luate de personajele principale, în perimetrul unei mănăstirii.

4. Concluzie

În *Vera Cruz*, un Mexic imaginat de Hollywood îi primește pe aventurierii americani veniți dintr-un decor familiar și pășind într-un teritoriu străin, în pline tulburări revoluționare. „Trecerea frontierei” în contextul războiului din Coreea, a devenit un act politizat, plin de semnificații și alegorii ale intervenționalismului, izolării și imperialismului. Istoricul american Richard Slotkin trasează paralele între filmele *western* și politica guvernului american, identificând în *Vera Cruz* o paralelă clară cu decizia contemporană a lui Eisenhower de a interveni în Asia, și în mercenarul imoral Joe Erin, interpretat de Burt Lancaster, o paralelă cu dilema exprimată în 1954 în Raportul Doolittle: „cam cum de murdar, cam cât de asemănător unui dușman poate deveni un erou american, ca să rămână un erou american?”²⁶. Așa cum întrebă și fostul combatant confederat Ben Trane: „Ce se întâmplă cu americanii aici?”

Cu siguranță, așa cum statuează teoria lui Slotkin, nelămurirea lui Trane reflectă natura problematică a răspunsului la un inamic evaziv, articulând, în mod deschis, dilemele contemporane cu care se confrunta structura militară americană pe diferite meridiane. Scopul întrebării sale evidențiază felul în care *Vera Cruz*, deși situat în Mexic, este în fapt o poveste a cetățenilor americani ce urmează propriul fir narativ din care băștinașii sunt în mare parte excluși. În *cantina* mexicană, conversația dintre Erin și Trane se dezvoltă în jurul Războiului Civil American și rebeliunea localnicilor contra împăratului Maximilian care e numită „războiul civil pe care îl au

²⁵ Tripp Evans, 2004:4

²⁶ Slotkin Richard, 1992: 436.

aici”. Problemele mexicane sunt subordonate referințelor familiare, în timp ce aventurieri americani grefează scenariu într-un decor exotic.

Construcția acestei fantezii mexicane prezentată în *Vera Cruz* moștenește o teoretizare a politicii „bunului vecin”, inițiată de președintele Franklin D. Roosevelt, ce a fost promovată și în afara genului *western* în deceniile precedente. Viziunea cinematografică asupra mexicanilor, care a fost perpetuată timp îndelungat, ca aspiranți la civilizația americană datează cel puțin din anii '30, când Hollywood-ul începe să prezinte Mexicul ca o națiune ce încearcă să emuleze modelul nord american dar și să încerce anumite reparații față de felul cum fuseseră portretizați mexicanii pe ecranele cinematografulor. Industriei filmului i se cerea, prin abordarea unei atitudini binevoitoare față de Mexic și alte țări latino-americane, să contribuie la unitatea inter-americană. Marile studiouri de film s-au dovedit receptive la solicitarea autorităților federale, producția de filme cu subiecte latino-americane atingând un nivel fără precedent²⁷.

Mexicul din imaginarul Hollywood-ului a fost întotdeauna atât o proiecție a valorilor nord americane cât și o reflecție a autopercepției SUA în arena internațională. În Mexic, mai mult decât în oricare alt loc recurent din genul *western* s-a manifestat promisiunea SUA de asistență, formulată de John F. Kennedy, în 1961 „acelor oameni din colibe și sate de pe tot globul luptând să rupă lanțurile sărăciei”²⁸. Sugestive sunt, în film, cuvintele generalului Ramirez când se adresează americanului Ben Trane: „ca americani vă oferim mai mult decât bani, vă oferim o cauză” și „ca americani, sigur apreciați lupta noastră pentru independență.” Hollywood-ul s-a făcut, din nou, în primii ani ai Războiului Rece purtătorul unor mesaje politice, dovadă că funcțiile propagandistice ale cinematografului au fost intuite și valorificate ca atare de către autorități dar și că industria de film americană era sensibilă la strategiile gândite de oficialii din capitala federală. Natura, mai mult sau mai puțin, alegorică a unor filme ca *Vera Cruz* a oferit, apelând la un cadru mitic, perspective și justificări, asupra emergenței Statelor Unite ale Americii ca superputere și ca bastion al libertății.

Un semn al bunelor relații dintre Mexic și Statele Unite ale Americii a fost subliniat și de faptul că proiectul și scenariul filmului *Vera Cruz* au fost pe placul autorităților mexicane și că, de la început, intențiile producătorilor americani ai filmului au fost să nu lezeze într-un fel sau altul sensibilitățile mexicane, pelicula primind permisiunea de a fi filmat în Mexic. De-a lungul anilor filme americane care se considera că portretizau într-o manieră degradantă țara și pe locuitorii ei, pe lângă stârnirea nemulțumirii publicului local, aduceau și proteste oficiale venite din partea autorităților mexicane. În anii 1930 cenzura mexicană, instituită oficial ca instrument al guvernului național, a devenit foarte eficientă în a bloca pe piața mexicană filme care nu trecuseră de exigențele cenzorilor. Asocierea instituției mexicane cu alte foruri asemănătoare din America Latină pentru a face front comun împotriva imaginii negative pe care o aveau hispanicii în film, precum și interzicerea nu numai a filmului care fusese considerat ofensator, dar și a celorlalte produse cinematografice

²⁷ Woll, 1980: 57.

²⁸ Fisher, 2014: 126.

realizate de compania producătoare, a constituit unul dintre motivele pentru care industria de film americană și-a reconsiderat atitudinea față de mexicani.

Spre sfârșitul anilor 1940 nume sonore de cineaști americani, dintre care se remarcă regizorul John Ford, lucrează în Mexic, având concursul guvernului mexican, colaborând cu actori și tehnicieni locali. Asta nu înseamnă că, cenzura mexicană a devenit mai puțin strictă, de exemplu, echipei de producție a filmului *Viva Zapata!* i s-a interzis să filmeze în Mexic, în pofida bunelor intenții afișate de producători și a documentării atente pe care scenaristul John Steinbeck o făcuse în țară. Mai mult, proiectarea filmului a fost interzisă pentru câțiva ani în Mexic. Succesul echipei de producție a filmului *Vera Cruz* de a convinge autoritățile mexicane în a oferi sprijin pentru filmări vine să confirme importanța pe care a avut-o această peliculă în a opera o sensibilă modificare a coordonatelor unui gen de film tipic american și de a reconsidera anumite stereotipuri legate de vecinul din sudul frontierei SUA. Astfel asemenea pelicule deveneau și un barometru al bunelor relații dintre țările implicate.

Referințe

- Britton, John A. (1995) *Revolution and Ideology*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Blair, Kathryn S. (2011) *Forging a Nation, The Story of Mexico From the Aztecs to the Present*, Mexico City: San Miguel Historical Press.
- Fisher, Austin (2014) *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, London, New York: I. B. Taurus.
- Garcia Riera, Emilio (1987), *Mexico Visto Por El Cine Extranjero (1894-1940)*, Vol.1, Guadalajara: Edicion Era, Universidad de Guadalajara.
- Garcia Riera, Emilio (1987) *Mexico Visto Por El Cine Extranjero (1941-1969)*, Vol.3, Guadalajara: Edicion Era, Universidad de Guadalajara.
- Gilbert, Joseph M.; Henderson J. Timothy (2002) *The Mexico Reader. History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press.
- McPherson, Alan (2016) *A Short History of U.S. Interventions in Latin America and the Caribbean*, Chichester: Willey-Blackwell.
- Mora, Carl J. (2005) *Mexican Cinema. Reflection of a Society, 1896-2004*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers.
- Noble, Andrea (2005) *Mexican National Cinema*, London and New York: Routledge.
- Pettit, Arthur G. (1980) *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station: Texas A&M University Press.
- Pinde Franco, Adela (2019) *The Mexican Revolution on the World Stage, Intellectuals and Film in the Twentieth Century*, Albany, State University of New York Press.
- Remond, Rene (1999) *Istoria Statelor Unite ale Americii*, București: Corint.
- Robinson, Cecil (1977) *Mexico and the Hispanic Southwest in American Literature*, Tucson: University of Arizona Press.
- Slotkin Richard (1992) *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York: Atheneum.
- Tripp Evans, R. (2004) *Romancing the Maya, Mexican Antiquity in the American Imagination 1820-1915*, Austin, University of Texas.
- Woll, Allen L. (1980) *The Latin Image in American Film*, Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California.

VI. DIN ACTIVITATEA SOCIETĂȚII DE ȘTIINȚE ISTORICE DIN ROMÂNIA

ECOURI PRILEJITE DE CONCURSUL NAȚIONAL „PATRIMONIUL CULTURAL, ISTORIC ȘI NATURAL - ZESTREA COMUNITĂȚILOR LOCALE“

Gabriel STAN*
Elena ICHIM**

ECHOES OF THE NATIONAL COMPETITION “CULTURAL, HISTORICAL AND NATIONAL HERITAGE – THE DOWRY OF LOCAL COMMUNITIES”

Poveste fără sfârșit. Despre cum a coabitat omul cu propria imagine, cu propria construcție, cu propriile lui timpuri de civilizație. Despre cum au evoluat împreună dintr-o vechime creatoare de mituri și de identități spirituale, până la reprezentări arhitectonice ce fac mândria generațiilor prezente. A explora aceste pulsuni ale trecutului anticipează o nouă imagine, cea a recuperării, într-o amintire prezentă a celui de odinioară care a creat istoria sa, a celor cu care s-a confruntat și, acum, a noastră. Toate aceste povești clădesc o biografie a românilor și românismului, în toate valențele lui. Iar impactul, dincolo de lumea globalizării (ca preocupări ale omului contemporan: mediul, clima) exprimă identitatea noastră prezentă, ca poveste acum retrăită prin valorizarea trecutului.

Știința ne-a facilitat posibilitatea deschiderii spre recuperarea valorilor unor „trecuturi“ secvențiale altfel, care deși particulare, individuale se aștern ca memorie colectivă. Iar imaginea celui alt, din trecut, devine, prin asumare, a noastră, a celor de astăzi. Departe de a avea vreo obsesie, ne recuperăm, în primul rând prin datoria conservării, uneori fie și numai parțial, fragmente din fosta existență comună, valorizând-o în termeni de Patrimoniu.

„Posibil“ și/sau „probabil“ devin certitudini pentru o atitudine responsabilă, numită acum civică, pentru valorile trecutului care impun, instituțional azi, eforturi pentru conservare și revalorificare, inclusiv ca readucere aminte prin povestea fiecărui obiectiv istoric și a personajelor din jurul lor care ne-au făurit istoria.

Din aceste necesități a izvorât și Concursul S.Ș.I.R. dedicat Patrimoniului Național Cultural, cel căruia, în 2021, cu prima ediție desfășurată, i-au rămas mental

* Profesor, gradul I, Liceul „Decebal” București.

** Profesor, gradul I, Școala generală „Miron Radu Paraschivescu”, Zimnicea, președintele Filialei SSIR Teleorman.