
La cinematografía vanguardista del echeverrismo: ¿y la revolucionaria?

MARIA CONSUELO GUERRERO
UNIVERSITY OF TEXAS RIO GRANDE VALLEY

El presente estudio es un cuestionamiento del discurso colonial existente en la cuarta etapa del Cine de la Revolución Mexicana, fase que hace resurgir al género con nuevos bríos y metas durante la administración de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). La cinematografía del echeverrismo se caracteriza por un fuerte vanguardismo supuestamente a la par del Nuevo Cine Latinoamericano que estaba resonando a través del continente desde la década anterior. Sin embargo, el intento mexicano de verdaderamente pasar a ser parte de este movimiento cinematográfico continental queda frustrado debido a que no reconoce la participación social, política e histórica de la mujer revolucionaria, a pesar de que la emancipación de la mujer es una de las premisas más relevantes de este nuevo cine continental. Por lo tanto, la meta principal del presente estudio es la de documentar dicha falta de representación femenina en esta etapa del Cine de la Revolución, parte integral del Nuevo Cine Mexicano de la época. Primeramente, se documentan los multifacéticos papeles que las mujeres mexicanas desempeñan en el movimiento social. A seguir, se analizan las premisas vanguardistas del Nuevo Cine Latinoamericano. Asimismo, se brinda un panorama general de las condiciones de la industria cinematográfica mexicana, y se documentan y ejemplifican las variadas temáticas del Nuevo Cine Mexicano, dentro de las cuales destacan las películas sobre la Revolución. Así pues, se analizan cinco de las obras más destacadas del Nuevo Cine de la Revolución en las que lamentablemente la revolucionaria brilla por su ausencia.

La revolucionaria multifacética

Seguramente debido a la proximidad del Centenario, durante la última década del siglo XX se comienza apenas a documentar las variadas funciones que las mujeres tuvieron en la Revolución Mexicana aparte de la clásica soldadera. La siguiente sinopsis se basa en cuatro obras: *Las mujeres en la Revolución Mexicana 1884-1920* (INEHRM 1992), *Mujeres y Revolución 1900-1917* (Lau 1993), *Mujeres en México: Recordando una historia* (Tuñón 1998) y el cortometraje *Las mujeres en la Revolución Mexicana* (CCBCICR 2008).

El ámbito periodístico de finales del siglo XIX es el primer campo donde las mujeres hacen escuchar su discurso revolucionario. Destaca la pionera escritora y periodista sufragista Laureana Wright González (1847-1896), quien muere prematuramente y no participa en el movimiento como sus contemporáneas: las escritoras, periodistas y combatientes Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942) y Dolores Jiménez y Muro (1850-1925); las activistas, conferencistas y primeras diputadas Elvia Carrillo Puerto (1878-1968) y Hermila Galindo Acosta (1896-1954); la organizadora, manifestante, coordinadora de asociaciones femeniles y correo de noticias María Arias Bernal (1884-1923); y la distribuidora de armas, correo de noticias y repartidora de proclamas Carmen Serdán Alatríste (1884-1923).

Muchas otras mujeres forman sus asociaciones femeniles: El Socialismo Mexicano (1908), La Liga Femenina de Propaganda Política (1909), El Club Sara Pérez de Madero (1909) y El club femenino de la lealtad contra Huerta (1914). También dirigen periódicos vanguardistas: *Fiat Lux* (1904), *La Guillotina* (1910) y *El altruista* (1917). Estas asociaciones y periódicos no sólo echan las raíces para la emancipación femenina, sino que también cumplen una tarea de difusión revolucionaria muy relevante. Asimismo, algunas adineradas patrocinan a los cabecillas revolucionarios, como Leonor Villegas de Magnón, Elisa Griensen Zambrano y Fidelia Brindis. Otras como Isabel Vargas Urquidí son traductoras, redactoras, repartidoras de propaganda, portavoces y anfitrionas de reuniones y armamento. Hay infinidad de espías, mensajeras y transportadoras de armas. Algunas, como Aurea San Martín, son agentes confidenciales y contactos entre los jefes. Muchísimas mujeres llevan a cabo manifestaciones con regularidad como Arias Bernal, y hasta las cuplés como Guadalupe Rivas y Celia Montalván se mofan del gobierno en sus representaciones.

Del mismo modo, sobresale la labor de enfermeras, guerrilleras y soldaderas quienes exponen sus vidas en la línea de fuego. Algunas alcanzan altos rangos y dirigen sus batallones, como las coronelas Valentina Ramírez y Rosa Bobadilla, la capitana Catalina Zapata, la generala Carmen Veles y la teniente Ángela Jiménez. Finalmente, existen la mar de mujeres mártires sin nombre en todos los ámbitos revolucionarios que son desterradas, encarceladas, atormentadas, fusiladas o muertas en combate.

No obstante, como se verá más adelante, según el discurso colonial en la cuarta etapa del Cine de la Revolución Mexicana, con una muy breve excepción, la mujer participa en dicho acontecimiento histórico únicamente como pasiva soldadera. Cabe mencionar a grandes rasgos que el discurso colonial es el discurso patriarcal de las grandes potencias del mundo y de las clases en el poder en cada nación,

mientras que por el contrario el discurso postcolonial es el discurso de los llamados países tercermundistas y de las minorías de cada nación.¹

El Nuevo Cine Latinoamericano

El Nuevo Cine Latinoamericano surge en la década de los cincuenta cuando se comienzan a producir filmes vanguardistas. Tanto aquí como a través de este ensayo, por vanguardista me refiero a esas películas con un contenido histórico, social y político radical e independiente de todo lo que se ha hecho hasta el momento que denuncian las causas del subdesarrollo y la explotación en Latinoamérica. Este Nuevo Cine surge primero en Cuba, Brasil y Argentina. En Cuba nace con *El Mégano* (1954) de García Espinosa, Gutiérrez Alea, Guevara y Massip, semidocumental sobre la vida de los carboneros de la Ciénega de Zapata; en Brasil, con *Río 40* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, que narra la vida en las favelas brasileñas; y en Argentina con *Tire die* (1958) de Fernando Birri y su Escuela Documental de Santa Fe. Esta película clave contiene el manifiesto que a partir de entonces aboga por un cine nacional, realista, crítico y popular latinoamericano que se convierte en etiqueta del movimiento. Por lo tanto, el director, escritor y poeta Fernando Birri y su Escuela Documental son los pilares del movimiento cinematográfico continental durante varias décadas.

Este revolucionario Nuevo Cine Latinoamericano también rompe con todos los géneros y modas tradicionales. Los cineastas no tenían un plan prefabricado, pero sabían que el continente no estaba representado en las pantallas por ninguna de las tres grandes cinematografías latinoamericanas: la mexicana, la brasileña y la argentina: “El nuevo cine latinoamericano es un cine que nació sin que haya habido una confabulación . . . porque estaba en el aire del continente . . . un cine de y por la liberación, por la liberación económica, política, cultural y también de la imagen, es decir, por la liberación de la imaginación” (Birri 6).

Carlos Diegues afirma que la preocupación básica de este movimiento cinematográfico es cada país latinoamericano y su gente en particular; los nuevos directores se aseguran de evitar las actitudes pintorescas y turísticas del pasado. Su meta es estudiar a fondo las relaciones sociales de todas las ciudades y regiones para exponer críticamente la estructura sociocultural de estos países como un todo (273). El Nuevo Cine Latinoamericano es el único en la historia del cine que expresa un continente en todas sus múltiples connotaciones. Se trata de un cine activo que promueve un espectador activo. O sea, es un cine que se genera en la realidad, se concreta en una pantalla y de esa pantalla vuelve a la realidad aspirando a que el espectador la transforme: “Si bien aparecen escenas de guerra, explotación y abusos, no es que los cineastas tengan predilección por la violencia, sino que el mundo de donde parten es el resultado de una historia sumamente violeta y

caótica; y algunos toman muy en serio su arte como reflejo de esta situación con miras a cambiarla” (Editorial 3).

Así pues, el discurso de este Nuevo Cine continental es obviamente postcolonial, el discurso del Oriente y extremo Occidente o Latinoamérica, y el discurso de los grupos minoritarios en todos los países: clases sociales, razas y géneros explotados y desprotegidos (Mignolo 15). Por lo tanto, la emancipación cinematográfica de la mujer es una de las premisas del movimiento, para lo que le tiene que dar voz documentando su situación y participación social, política e histórica:

Otra vez nos referimos a América . . . pero ahora a todo el continente—Norte, Centro, Sur—que vive un momento felizmente cargado de dramatismo ante el espectáculo histórico de la liberación de pueblos enteros, de razas y clases sociales vilipendiadas por siglos, y de la emancipación social de la mujer, la mitad de la humanidad, cuya función principal había sido servir a la otra mitad.” (Editorial 3)

El Nuevo Cine Mexicano

A principios de los años sesenta, la cinematografía mexicana ya no da para más. Tanto los cineastas como las fórmulas cinematográficas usadas desde la famosa época de oro, en la cual resplandece la tercera etapa del Cine de la Revolución, están para el retiro. La industria nacional termina hundiéndose en su misma comercialización y burocratización, además de otros factores externos de gran peso que complementan su derrumbe. Por un lado, el fin de la segunda guerra mundial define el avasallante arrasado de los Estados Unidos en la industria del cine continental, en donde hasta el momento el cine mexicano había dominado. Estados Unidos cuenta con un presupuesto con el que no se puede competir, y además cancela la venta de la imprescindible cinta celuloide a México. Más aún, el poderoso competidor consigue infiltrarse directamente en el país para controlar las salas de cine y la producción de películas mexicanas. Otro factor importante es sin duda el auge de la televisión en 1957. Sin embargo, indudablemente el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba, Brasil y Argentina a fines de esa misma década termina de derrotar al ya bien dañado cine mexicano. Los jóvenes cineastas que inician este movimiento artístico critican fuertemente la industria mexicana, hasta entonces la cinematografía más poderosa del mundo hispanohablante.

Dado a estos hechos, México se anexa formalmente al Nuevo Cine Latinoamericano en 1970 cuando toma la presidencia Luis Echeverría (1970-1976). Es verdad que el movimiento artístico continental le da el tiro de gracia a la ya caduca cinematografía mexicana, pero paradójicamente también impulsa su resurgimiento. La administración de Echeverría nacionaliza la industria y le brinda el apoyo que sólo ha tenido en la década de los treinta durante el gobierno de Lázaro

Cárdenas. Forma compañías de producción estatal, reorganiza la distribución doméstica y extranjera, y compra las cadenas nacionales de cines hasta el momento en posesión extranjera. Asimismo, expulsa a los viejos cineastas de la industria y exhorta a producir a los jóvenes cineastas que habían sido excluidos por la celosa industria. Dentro de este grupo de jóvenes sobresalen los siguientes: Paul Leduc, Marcela Fernández Violante, Mario Hernández, Alberto Issac, Gonzalo Martínez, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Julián Pastor, Alberto Bojorquez, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Alfredo Joskowicz. Según Gerardo García-Muñoz, es el mismo Echeverría quien invita a estos nuevos cineastas a participar en su nueva agenda cinematográfica nacional en un discurso pronunciado en la entrega de los Arieles de 1975 (550). La supuesta vanguardista invitación presidencial enfatiza la producción de películas sobre la Revolución Mexicana: “I formally invite all workers, now, to unite with the State, to produce films on the great human themes of the Mexican Revolution, to undertake social criticism, to initiate self-criticism. Each of you must feel this with moral authority, aesthetic capability and imaginative force, so that, together, all of us can be a better Mexico” (Treviño 26).

Sin embargo, dicho apoyo contundente al cine nacional no se da realmente debido a una profunda filosofía liberal y revolucionaria como se presume. La etapa en que Echeverría ocupa la presidencia es una de las más tumultuosas en la historia mexicana debido principalmente a las atrocidades cometidas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), en el que Echeverría es Secretario del Interior (Mistron 222). Este acontecimiento deja a la nueva administración bajo tremendo escrutinio público. Así pues, la supuesta vanguardia cinematográfica es verdaderamente un intento desesperado de mandar un mensaje de apertura y libertad de expresión para calmar los ánimos generales de descontento. Además, la maniobra es también un último recurso para salvar la moribunda industria. Más aún, es inaudito ante la opinión mundial y vergonzoso para México que la cinematografía hispana más importante no se haya incorporado todavía al exitoso Nuevo Cine Latinoamericano.

Por consiguiente, el Nuevo Cine Mexicano nace debido a presiones sociales, políticas y cinematográficas. Desde la mitad de los años sesenta se habían estado formando los futuros cineastas mexicanos del nuevo movimiento, tanto en el extranjero como en el nuevo Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de México. A principios de esta década, una nueva generación de directores están listos para producir este Nuevo Cine. La primera película que apoya y promueve el gobierno de Echeverría es *Reed, México Insurgente* (1969) de Paul Leduc. Aunque la cinta se produce independientemente a fines de la década anterior, el Estado la compra y la promueve como ejemplo de su nuevo discurso (Treviño 28). Debido

a la presión para producir obras vanguardistas de calidad, el número de películas nacionales disminuye en 1971, año en que el gobierno logra auspiciar tan sólo tres filmes. No obstante, en 1976 produce directamente más de treinta de los cuales más de doce son producciones sobre la Revolución Mexicana (Mistron 219).

Dejando a un lado por el momento las películas sobre la Revolución, a continuación se presentan los temas más sobresalientes de este Nuevo Cine Mexicano. Intentando ser parte del movimiento continental, todos los filmes que ejemplifican dichas temáticas son obras de crítica y denuncia histórica, política y social: películas sobre políticos corruptos como *Calzonzín Inspector* de Alfonso Arau y *Renuncias por motivos de salud* de Rafael Baledón, obras que critican a la Iglesia Católica; como *Canoa* de Felipe Cazals que expone el sistema de prostitución; como *Las poquianchis* de Felipe Cazals que reprocha el sistema de las prisiones; como *El apando* de Felipe Cazals y el documental *Palacio negro* de Arturo Ripstein que exponen la vida miserable de los indígenas; como *Juan Pérez Jolote* de Archibaldo Burns, el documental *Mezquitil* de Paul Leduc y *Cascabel* de Raúl Araiza que revelan la lucha de la población urbana; como *Mecánica nacional* de Luis Alcoriza, *Los albañiles* de Jorge Fons y *Chin Chin el teporocho* de Gabriel Retes, todas películas de sátira política; como *Maten al león* de Pepe Estrada y *El águila descalza* de Alfonso Arau que representan la lucha chicana; como *Chicano* de Jaime Casillas y *Raíces de sangre* de Jesús Salvador Treviño, filmes marxistas; como *Actas de Marusia* del exilado chileno Miguel Littín que cubre otras luchas sociales; como *Llovizna* y *Encuentro de un hombre solo* de Sergio Olhovich, ambas cintas socialistas; como *Estrella y águila* de Alfonso Arau, documental nunca estrenado, y películas históricas controvertidas, como *Hermanos del viento* de Alberto Bojorques (Treviño 35).

Puede observarse que ninguna de las temáticas de este supuesto cine vanguardista, revolucionario y de apertura aborda la precaria situación social, política y cultural de la mujer. Más aún, ninguno de estos filmes documenta participación o contribución femenina social o histórica alguna.

El Nuevo Cine de la Revolución Mexicana

Dentro del grupo de jóvenes cineastas que aún recelosos deciden acudir al llamado del gobierno resaltan los siguientes: Paul Leduc, Marcela Fernández Violante, Mario Hernández, Alberto Issac, Gonzalo Martínez, Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Julián Pastor. Todos ellos tienen una conciencia histórica, social y política evidentemente progresista. De esa forma, el Nuevo Cine Mexicano intenta enfatizar todos los problemas sociales del momento y retoma la historia nacional como el resto del movimiento continental al que ahora pertenece. Ambrosio Fornet enfatiza la forma en que el Nuevo Cine Latinoamericano es un cine

vitalmente preocupado por la recuperación de la historia y por rescatar del olvido eventos importantes, como la Revolución Mexicana (31). Así pues, el retorno del cine nuevo nacional al tema histórico es absolutamente necesario debido a que la Revolución Mexicana es el acontecimiento social más relevante del siglo XX a nivel continental, junto con la Revolución Cubana. Es natural e imprescindible retomar este candente tema, especialmente cuando se ha explotado de una forma absurda durante más de tres décadas de la prolífica tercera etapa del género (Guerrero 2012, 42-46).

Por lo tanto, el Nuevo Cine de la Revolución Mexicana al fin da cuentas de los resultados del movimiento social. Esta relevante etapa combina diversos géneros, estilos, sectores sociales, puntos geográficos, fases históricas y perspectivas tanto locales como extranjeras. No obstante, clave para el tema principal del presente estudio y según el discurso de esta cuarta fase del género, las mujeres no tuvieron una participación relevante en la Revolución, con una minúscula excepción como se comentará más adelante. Dentro de los filmes más sobresalientes de esta corriente se encuentran los siguientes: *Reed, México Insurgente* (1969) de Paul Leduc, *Emiliano Zapata* (1971) de Felipe Cazals, *Zapata en Chinameca* (1974) de Mario Hernández, *Cananea* (1976) de Marcela Fernández Violante y *Cuartelazo* (1976) de Alberto Isaac. Es preciso enfatizar que a pesar de que la crítica ha analizado estas producciones a través de los años, ninguna se ha estudiado enfocándose en la falta de representación de la mujer revolucionaria.

Reed, México Insurgente (1969) de Paul Leduc se basa en el libro de crónicas *México Insurgente* (1914) de John Reed, periodista estadounidense egresado por la Universidad de Harvard. Ganadora del premio Georges Sadoul en 1972 como la mejor película extranjera, narra algunas de las vivencias y testimonios revolucionarios que el autor recoge a su paso por México durante la época huertista (1913-1914). En general, esta película crítico-realista proyecta una visión muy favorable de la Revolución y de los hombres que a ella se entrega, dentro de los cuales destaca sin duda la carismática figura, personalidad y labor comunitaria de Francisco Villa. A través del filme se analizan las diferentes causas por las cuales el movimiento social es indudablemente legítimo y necesario. Sin embargo, el discurso de esta obra de contenido histórico, social y político radical e independiente no se ciega en un nacionalismo idealista y denuncia diferentes fallas y contradicciones del movimiento social a través de la película. Para empezar, el ambiente casi siempre es desolador y predominan la incertidumbre, el hambre y el miedo. Por cierto que este último es el protagonista de una de las mejores escenas de la película en la cual Reed corre apavorado huyendo de los federales hasta desfallecer. Asimismo, la película lanza una fuerte crítica a la contrarrevolución

estadounidense, denunciando que el país vecino fue quien creó la situación de caos dentro del movimiento para defender sus enormes intereses económicos. Además, entre varios otros temas, se critica varias veces la competitividad de los caudillos revolucionarios, la corrupción y despotismo de Venustiano Carranza y las injustas jerarquías dentro de las mismas filas revolucionarias. La cinta también muestra, más de una vez, que la situación del pueblo nada cambió después de la victoria de la primera fase del movimiento:

REED. ¿Habrá para todos compañero?

MAESTRO. No creo . . . Yo era maestro, he leído . . . sé que las revoluciones son ingratas. Yo he peleado durante tres años. En la última revolución el señor Madero invitó a la capital a sus soldados. Nos dio ropas, alimentos . . . corridas de toros . . . Volvimos a nuestros hogares, y encontramos con que los mismos tenían el poder . . . Algunos engordan, pero nosotros . . .

REED. ¿Entonces para que pelean?

MAESTRO. En Guadalajara tenemos un refrán. No te metas a redentor porque sales crucificado. Pero supongo que alguien tiene que ser el que cargue con la cruz . . .

REED. ¿Cuánto les pagan compañero?

MAESTRO. Nos dieron tres pesos hace exactamente nueve meses . . . Nosotros somos los verdaderos voluntarios . . . Los de Villa son profesionales.

Es obvia la fuerte esencia vanguardista del discurso de *Reed, México Insurgente*. Sin embargo, la cinta no le da cabida a ninguna representación activa, honorable e inteligente de la mujer revolucionaria. El personaje femenino aparece sólo esporádicamente tras del telón y en su clásico papel pasivo de soldadera. A veces se vislumbra dándole de comer a los soldados, en otras bailando con ellos y en otras más como objeto sexual. La única escena de la película, en la que uno de estos personajes sin nombre tiene voz, dura un minuto; el personaje apenas habla y sigue desempeñado el mismo papel pasivo de soldadera:

SOLDADERA. Señor . . . ¿Se acuerda de mí?

Emiliano Zapata (1971) del director Felipe Cazals abre con una dura escena en la que soldados federales azotan hasta darles muerte a soldados zapatistas. De hecho, todo el contexto revolucionario de la obra se proyecta brutalmente carente y miserable. La cinta narra los principales acontecimientos de la incansable lucha del guerrillero, desde que es jefe de la junta de defensa de los campesinos e intenta reclamar legalmente las tierras que los hacendados les han robado hasta el complot para asesinarlo. Entre los varios sucesos narrados sobresalen el enamoramiento y boda del guerrillero con la supuesta hija de un hacendado; su breve pero relevante relación con Francisco I. Madero; la traición de Huerta, quien manda asesinar a Madero; la elaboración de su famoso Plan de San Luis Potosí, luego Plan de Ayala;

su encuentro y celebración con Villa y Eulalio Gutiérrez en la capital; la paulatina derrota de sus tropas; los repetidos fusilamientos de sus mejores hombres, quienes comienzan a traicionarlo y abandonarlo; y finalmente su último y desesperado intento para fortalecer sus tropas, cuando va al encuentro de la muerte en Chinameca.

La Revolución en *Emiliano Zapata* es claramente una causa legítima y necesaria, en la cual la lucha zapatista representa los ideales más puros del movimiento. El protagonista es un hombre y revolucionario sereno, inteligente, bondadoso, pero principalmente íntegro. A diferencia de otros caudillos, Zapata jamás se deja sobornar y nunca da marcha atrás en su sagrado intento de regresar las tierras a los campesinos:

ZAPATA. Mire usted Sr. Madero . . . en la forma que usted le quiere hacer no va a dar resultado . . . A los hacendados les tenemos que quitar la tierra con las armas en la mano, y yo no desarmaré a mi gente hasta que esas tierras sean devueltas a sus legítimos dueños.

MADERO. General Zapata . . . ha llegado la hora de entrar en calma. Usted ya hizo y con mucho mérito lo que tenía que hacer. Considero justo que se le recompense debidamente. Yo veré la forma en que se le dé una buena hacienda.

ZAPATA. Señor Madero, yo no entre a la Revolución para hacerme hacendado . . . Y según se ve que lo que tenía que hacer . . . apenas empieza . . .

A pesar de uno que otro elemento romantizado o no enteramente documentado históricamente (como los relacionados con su esposa), *Emiliano Zapata* es otra pieza vanguardista a varios niveles. El simple hecho de documentar la vida y obra del caudillo revolucionario le da enorme originalidad a la película, ya que durante décadas todas las películas sobre el movimiento trataron únicamente sobre Villa. No obstante, a pesar del fuerte discurso revolucionario de este filme crítico-realista, una vez más no se le da cabida a la revolucionaria quien apenas se vislumbra en el fondo del escenario. Solamente una que otra soldadera aparece como fantasma mudo curando un enfermo o teniendo relaciones con un soldado. De hecho, ningún personaje femenino tiene voz, con la leve excepción de Josefa Espejo, quien de cualquier modo únicamente verbaliza cuatro líneas en una sola escena a través de toda la película:

EMILIANO. ¡Señorita Josefa! . . .

JOSEFA. Antes de que llegaran ustedes hablaron mi tío y don Félix . . . Mi tío mandó a Cuautla por la cordada . . . Lo van a apresar. ¡Váyase! . . .

ZAPATA. ¿Por qué hace esto señorita Josefa?

JOSEFA. Es que tuve mucho miedo por usted.

ZAPATA. ¿Por mí? ¿Por su caballerango señorita Josefa?

JOSEFA. Me gusta su hombría, su presa y su aplomo.

ZAPATA. Señorita Josefa . . .

JOSEFA. ¡Váyase Emiliano! ¡Váyase por favor!

Zapata en Chinameca (1974) del director Mario Hernández está basada completamente en la obra de Cazals, y de hecho parece ser una continuación de la primera. La trama de Hernández se desarrolla en el México de los años setenta, y muestra los frutos devastadores de la lucha zapatista a través de uno de los hombres más cercanos al caudillo, Urbano Martínez. Éste, ahora terrateniente poderoso, es el narrador que en su lecho de muerte recuerda obsesivamente la época más importante de su vida cuando anduvo con el jefe Emiliano. La trama va del presente al pasado y, cuando retrocede en el tiempo, se incorporan varias escenas de la película de Cazals ahora extendidas y explicadas en detalle. Es clave en la trama el hecho de que Zapata le da a Urbano los títulos de las tierras que les fueron expropiadas a los campesinos mismos que esconde Urbano y sigue peleando por un tiempo. Sin embargo, el filme denuncia que a la muerte de Carranza y cuando Obregón reconoce el movimiento, todos los antiguos revolucionarios se pelean por el botín que deja el movimiento. Así, Urbano se queda con la tierra de sus antiguos compañeros campesinos con la ayuda de abogados corruptos. A partir de este momento, el personaje vive una existencia de corrupción y manipulación a todos niveles, se convierte en el terrateniente más poderoso del Estado de Morelos y ningún político toma decisiones sin su bendición.

La película denuncia la lucha de Emiliano Zapata y una Revolución que en general no rinde frutos positivos. Las tierras del país cambian de unos explotadores a otros, pero nunca se les entregan a los campesinos. A pesar de que en la época de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se les devuelven grandes cantidades de hectáreas, los gobiernos posteriores vuelven a expropiarlas. El México moderno que muestra el filme es muy parecido al del porfirismo, en el cual imperan los caciques terratenientes y sus cómplices, el gobierno y los políticos. Obviamente, la tremenda ironía es que el cacique protagonista fue uno de los hombres más leales y fervientes de Emiliano Zapata y de su lucha:

ABOGADO 1. Mi general, le tengo muy buenas noticias . . . Por fin le hizo justicia la Revolución . . . Doce mil hectáreas . . . y todas cerca del ingenio . . . ideales para sembrar caña . . . ¡Negocio redondo, mi general!

URBANO. Gracias a sus diligencias, compadre . . . Usted fue quien se enteró de que el Gobierno estaba reorganizando la propiedad . . . cuando los títulos originales de las tierras se perdieron . . . ¡y nadie supo cómo!

ABOGADO 2 (hablando a los campesinos). ¡Entiendan! ¡Aquí están los papeles debidamente notarizados . . . que demuestran que estas tierras no son de ustedes!

CAMPESINO. ¡Nosotros no sabemos nada de papeles, pero estas tierras son nuestras Aunque ansina no lo digan los papeles!

ABOGADO 2. ¡NO SEÑOR! Ustedes las invadieron ilegalmente. Estas tierras son del General Urbano Martínez . . . ¡NO VOY A SEGUIR DISCUTIENDO CONTIGO! ¡A USTEDES NADA LES GUSTA! ¡DE TODO RETOBBAN! No se dan cuenta de que en México . . . el reparto de tierras por el gobierno es una realidad. Si ustedes creen tener derechos sobre estas tierras, deben de interponer una demanda frente a las autoridades correspondientes.

ABOGADO 1. Pues yo creo que este arroz ya se coció mi general . . . El licenciado Baranda está haciendo un buen trabajo.

URBANO: ¡Sí! Mándemelo luego compadre. . . Quiero expresarle mi agradecimiento personalmente.

Una vez más, muy a pesar del fuerte discurso revolucionario, en esta cinta la revolucionaria es un personaje mudo y casi inexistente en el fondo del escenario cuando una que otra soldadera se deja ver de lejos. Los demás personajes femeninos que aparecen en la cinta pertenecen al México moderno y nada tuvieron que ver con el movimiento. Las tres hijas del protagonista, por ejemplo, son seres egoístas y ambiciosos:

ABOGADO. Por lo tanto mi fortuna se repartirá entre mis cuatro hijos en partes iguales, mis dos nietos y mi hija Amalia.

MARIA. ¡Pues qué poca manera de hacer las cosas!

AMALIA. ¡Fíjate bien lo que dices María! Mi papá se está muriendo y tú no puedes hablar así de él.

MARIA. ¡Mira Amalia tú mejor cállate!

AMALIA ¿Qué? ¿Te duele mucho que ahora tú y yo sí seamos iguales . . . como siempre debió de haber sido?

MARIA. ¡Me perdonas, pero tú y yo nunca seremos iguales!

HIJA 3. ¡Eso sí que no chulita!

HIJO 1. Bueno ¿Qué les pasa? Alcanza perfectamente para todos.

HIJA 3. ¡Para todos no! Para ti sí porque tienes tus propios negocios, pero Plutarco se dedica a la política. Sabes muy bien lo que es eso. . . cuando no se tiene suficiente dinero. ¡Díselo Plutarco!

MARIA. ¡Velo como está! El pobre tenía la esperanza de que mi padre le diera su apoyo político.

AMALIA. ¡Ah! Ahora sí te preocupas por tu hermana! ¿No? ¿Y se preocuparon ustedes cuando mi madre y yo a veces no teníamos ni que comer?

HIJA 3. ¡Ay! ¡Mira! Tu mamá sabía perfectamente que mi padre estaba casado. ¿Por qué se metió con él? Por algo se lo buscó.

AMALIA. ¡Claro! Por algo se lo buscó. . . ¡porque le hacía falta una mujer!

MARIA. ¡Lárgate de mi casa!

AMALIA. ¡No me voy, fíjate! ¡Aquí me quedo. . . hasta que sepa yo la parte que me corresponde en el testamento! ¡Faltaba más! ¡Yo soy tan importante como cualquiera de ustedes!

Cananea (1976) de Marcela Fernández Violante documenta uno de los dos acontecimientos históricos que derraman el vaso para que finalmente explotara la Revolución en 1910. La huelga de Cananea Sonora (1906) fue una huelga laboral de mineros del cobre contra la empresa estadounidense Cananea Consolidated Copper Company (CCCC) propiedad de William C. Greene. Dicho acontecimiento se considera precursor del movimiento social, y el pueblo de Cananea se conoce hoy en día como “la cuna de la Revolución”.

Esta película de discurso claramente vanguardista se desarrolla tanto en inglés como en español y se enfoca en dos personajes históricos importantes: el estadounidense William Greene y el mexicano Esteban Vaca Calderón. Primeramente, la cinta proyecta la obsesión de Greene por encontrar minas en territorio mexicano y hacerse millonario, las artimañas culturales y lingüísticas que utiliza para penetrar en las comunidades y manipular a los habitantes, pero principalmente la forma en que encabeza la invasión económica estadounidense en México con la bendición del gobierno porfirista:

MAXWELL. Thirty five minutes apart, one hundred thousand acres of cider wood.

GREEN. And first quality. They are just waiting for someone to cut them down.

MAXWELL. Whose are they?

GREEN. Mine . . . Think about it Mr. Maxwell. As good as those in Texas!

TAYLOR. Oh my God! Acres and acres of pastures . . . and not a single cow.

GREEN. I will gladly take out an associate Mr. Taylor. I can't do everything myself.

INVERSIONISTA. We are contemplating to crate stronger ties with the northern part of this country.

GREEN. Like Texas? I know what you are looking for. It won't be easy . . . Americans do everything half way. We began by killing the Indians, but we left enough of them so the world can say how cruel we are . . . We invaded Mexico, and having one war we only took half of the country. If the US wants to take over Mexico someday, it won't be with war. Times have changed, and present day morals won't allow a big power to invade one weak country twice.

INVERSIONISTA. Can you think of a way?

GREEN. With all modesty aside, I believe I am doing just that. Any future invasions will be economic. First one industry will arrive, than another and another, and one day the country will wake up being an American colony . . . It will be a war without uniforms, without battles, without heroes. No one will pay any attention to it!

Asimismo, la cinta documenta el papel revolucionario del obregonista Esteban Vaca Calderón, quien llega a trabajar como tenedor de libros en la compañía estadounidense, pero con el claro propósito de educar y organizar a los trabajadores

mineros enfermos y explotados. Su primera meta es que los mineros abran los ojos y reconozcan a su opresor y verdugo extranjero, cómplice del status quo mexicano y luchen por sus derechos. Es así como se enciende la primera mecha que hará explotar la Revolución cuatro años después:

MINERO. ¿Y tú de dónde vienes?

VC. De Nayarit. Fui tenedor de libros, pero lo dejé y me metí con los Flores Magón.

MINERO. ¿Quiénes son esos?

VC. Publicaron un periódico en la Ciudad de México hasta que Porfirio Díaz los encarceló a todos por criticar al gobierno y decir que los trabajadores deben emanciparse.

MANUEL. ¿Y por donde quieren empezar?

VC. Por derribar a Díaz. ¡Treinta años son demasiados! Ha entregado el país a los capitalistas extranjeros como Green . . . Los capitalistas son . . . quienes explotan a los trabajadores apropiándose de la plusvalía . . . o sea la diferencia entre lo que el trabajador recibe y lo que produce . . . Devolver la tierra a los campesinos, que no haya ricos ni pobres. . . todos iguales. Que desaparezca la propiedad privada. . . que desaparezca el poder del clero . . . que desaparezca toda la autoridad.

VC. No se dan cuenta que por el mismo salario tienen que hacer el doble de trabajo . . . ¡Green es un farsante! En vez de pagarnos lo mismo que a los gringos, nos llama hermanos, amigos, compadres. Y nosotros que somos muy pendejos nos creemos el cuento de su amistad, cuando la amistad se demuestra con mejores condiciones de trabajo.

MANUEL. ¿Entonces que propones hermano?

VC. ¡Propongo que todo el mundo abandone el trabajo de la mina y que no vuelva a él hasta que nos den lo que pedimos!

Una vez más, esta película sobre la Revolución no desarrolla ningún personaje femenino que haya tenido algo que ver en el movimiento social. Existen dos personajes menores, ambos estadounidenses y esposas del protagonista: Priscilla Johnson y Mary Benedict Alvarez. La primera es la que tiene más voz en la película aunque su papel no deja de ser muy tradicional. Priscilla es una viuda que radica en México hace muchos años y es ella quien enseña a Green la lengua y la cultura del lugar. La mujer madura sucumbe en la travesía minera de su nuevo esposo, pero es ella misma quien le ruega que no la abandone y la lleve con él:

PRISCILLA. Well . . . I know it must seem childish to you, but . . . at night I wake up terrified that I won't find you there . . . I don't want to lose you.

GREEN. What started all this?

PRISCILLA. When I first met you, you told me you were looking for a mine. You are a miner and will be until the day you die . . . I know that one of these days you will go. Won't you? . . . I know what's running through your head . . . I

am stronger than you think. . . Did you know that Fred and I crossed the desert to get here?

GREEN. Fred?

PRISCILLA. My first husband . . . That was only seven years ago. That is not too long. Is it? . . . Let's make a deal. If I can't keep up with you, you can leave me behind. . . It would be easy when I am sleep . . . OK?

Finalmente, *Cuartelazo* (1976) de Alberto Isaac es otra producción que conlleva un discurso claramente vanguardista, de denuncia, que narra el complot en el que asesinan a Francisco I. Madero y Pino Suárez, así como varios otros relevantes acontecimientos históricos de la misma turbulenta fase política que fue la dictadura de Victoriano Huerta (1913-1914). El filme aborda el tema general desde un punto de vista intelectual revolucionario. Entre otras cosas, se denuncian la corrupta y prepotente maquinaria política porfirista-huertista, el interés de Huerta para congraciarse con los Estados Unidos y el desprecio simulado de los políticos estadounidenses tanto por Huerta como por todos los mexicanos en general. Sin embargo, la trama hace hincapié en la personalidad y lucha incansable del protagonista Belisario Domínguez, personaje histórico opositor desde el senado a la dictadura huertista. El antiguo médico se convierte en representante de Comitán en el senado y, a pesar del enorme riesgo, propaga firmemente su rechazo a que los asesinos de Madero se traten como héroes por orden de Huerta, y exige públicamente la renuncia del usurpador. Al poco tiempo, el incansable senador es asesinado y su cadáver no se descubre hasta un año después. Indudablemente, este personaje histórico se proyecta en *Cuartelazo* como un hombre y revolucionario inteligente, modesto y valiente, pero ante todo íntegro; como un verdadero héroe revolucionario a nivel no únicamente intelectual sino de acción también:

REVOLUCIONARIO. Yo creo senador que lo mejor es que nos deje el discurso.

BELISARIO. ¡No!

REVOLUCIONARIO. ¿Para qué se arriesga quedándose aquí? ¿A usted lo matan doctor! ¿Y de que serviría? Hace dos meses estuve presente cuando el diputado Isidro Pabela se hecho el discurso que puso muy mal a don Victoriano Huerta. Al día siguiente Pabela se fue para los Estados Unidos. ¿A poco cree que lo hizo por collón? ¿Pos no! ¿Qué fue lo que pasó? Que ahí lo tiene vivito y coleando, dando guerra. Gente con cacumen. . . Y lo mismo sucedió son Soto y Gama en la Alameda. ¿Se acuerda? Y ahora ahí anda el hombre con Zapata en el sur.

BELISARIO. ¡Sí! Puede ser . . . ¿Cómo le diré? Yo no creo que podría hacer lo mismo. No sería mi modo de ser . . . Mmm . . . Todo ha sido tan precipitado que . . . no he tenido tiempo para reflexionar sobre lo que debo hacer . . . Sobre lo que un hombre que se ve forzado a tomar una determinación en relación con su país . . . debe hacer.

Por otra parte, en *Cuartelazo* también aparece esporádicamente el clásico personaje femenino de la soldadera, acompañante muda de los revolucionarios. No obstante, y hay que remarcarlo, esta es la única película en esta cuarta fase del Cine de la Revolución (de hecho en todas las demás etapas) que proyecta a una mujer revolucionaria en otro papel que no sea el de la clásica soldadera pasiva o de la exagerada guerrillera hombruna. Se trata de una activista revolucionaria, de un personaje revolucionario intelectual que aunque menor, resulta obviamente muy relevante para el presente trabajo. A pesar de que el personaje no se desarrolla y de que su participación no rebasa un minuto, sabemos que María Hernández es dueña de una imprenta clandestina que pone al servicio de la causa y que es hija de un anti-porfirista asesinado por el régimen. Esta revolucionaria presta sus servicios y maquinaria para publicar y diseminar un documento del senador Domínguez en el que condena las atrocidades del usurpador y exige su renuncia a la presidencia. El personaje explica a Belisario que sabe del tremendo riesgo que está tomando y que ya lleva tiempo prestando sus servicios al movimiento:

BELISARIO. No sabe cuánto se lo agradezco señorita.

MARIA. No tiene nada que agradecer doctor. Hace tiempo que estoy metida en esto.

REVOLUCIONARIO. Su padre, el licenciado Hernández Arco fue asesinado por Porfirio Díaz.

MARIA. Ya ve, mataron a mi papá. Ya sé muy bien a lo que me arriesgo.

BELISARIO. Pues mucho gusto María

REVOLUCIONARIO. ¿Cuántas copias se pueden imprimir?

MARIA. Si seguimos trabajando hasta la madrugada. . . unas quinientas.

Conclusión

Es inaudito que exista únicamente un personaje revolucionario femenino y menor en toda una serie de magníficas producciones en esta cuarta etapa del cine de la Revolución Mexicana, surgida durante la administración de Luis Echeverría. Esto resulta especialmente desconcertante tomando en consideración que esta fase del género es parte intrínseca del Nuevo Cine Mexicano, el cual se auto-identifica por el fuerte vanguardismo de la época cinematográfica: etapa analítica, de reconocimiento y apertura a nivel histórico, social y político a la par del Nuevo Cine Latinoamericano. ¿Cómo es posible que este Nuevo Cine de la Revolución haya hecho exactamente lo mismo que las conservadoras etapas anteriores del género y no haya documentado ni desarrollado uno sólo de los relevantes y multifacéticos papeles que hizo la mujer mexicana en su también Revolución?

Es importante recordar que la construcción de la identidad nacional postrevolucionaria mexicana implantó únicamente la agenda del status quo

patriarcal a partir de los años cuarenta propagando los mitos de dicho discurso colonial a través de todos los medios de comunicación (Guerrero 2012, 38-39) y así definiendo los roles tradicionales permitidos para las mujeres, “valores con los que ha contribuido el cine para conformar lo imaginario colectivo de un pueblo, y en particular los papeles y las identidades de género” (Bartra 13). La identidad nacional construida tenía que cooperar completamente para mantener a las mujeres en su lugar tradicional, lejos del mundo masculino y revolucionario: “La idea del ‘eterno femenino’ seguía siendo el modelo de la moral social, y si bien se trataba de alentar a las mujeres, sus nuevas alas se hallaban perfectamente recortadas para que no se alejaran demasiado de casa” (Tuñón 176).

Así pues, la falta de una representación cinematográfica de la mujer revolucionaria en la supuestamente vanguardista cuarta etapa del Cine de la Revolución Mexicana se debe exactamente a la misma conservadora razón de las tres etapas anteriores del género. Y esto muy a pesar de las enormes posibilidades de la etapa cinematográfica: “Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores de la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas” (García Riera 295). La cruda realidad es que todavía a estas alturas no fue conveniente para el status quo patriarcal reconocer la relevante participación revolucionaria femenina a través de ningún medio y menos a través de la poderosa cinematografía.

Por desgracia, muy a pesar de la magnífica calidad que poseen todas estas piezas a varios niveles, esta cuarta etapa del Cine de la Revolución tampoco logra marcar una diferenciación con respecto a la imagen que se había proyectado de la revolucionaria a través de las décadas anteriores. El propósito de que el Nuevo Cine Mexicano, incluyendo el Nuevo Cine de la Revolución, encajara perfectamente en las premisas del Nuevo Cine Latinoamericano queda frustrado; no tiene éxito.

Notas

¹Para un panorama general sobre las teorías y estudios postcoloniales más relevantes de críticos relacionados con el Oriente y el extremo Occidente, favor de consultar Guerrero 2007.

Obras Citadas

Bartra, Eli. “Faldas y pantalones: El género en el cine de la Revolución.” *Film-Historia* 9.2 (1999): 169-80. Web. 28 de septiembre, 2013.

Birri, Fernando. “Por un cine nacional, realista, crítico y popular.” *Areito* 10.37 (1984): 6-7. Impreso.

---. “Cinema and Underdevelopment.” *New Latin American Cinema I: Theorizing Political*

-
- Aesthetic Trajectories*. Ed. M. Martin. Detroit: Wayne SU, 1997. 86-94. Impreso.
- Cazals, Felipe. *Emiliano Zapata*. México, D.F.: Águila, 1971. DVD.
- Comisión de las Celebraciones del Bi-Centenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución (CCBCICR). *Las mujeres en la Revolución Mexicana*. Cortometraje. Iconografías de la Revolución Mexicana. México, D.F.: Linterna, 2008. Web. 15 de noviembre, 2013.
- Diegues, Carlos. "Cinema Novo." *New Latin American Cinema II*. Ed. M. Martin. Detroit: Wayne SU, 1997. 272-74. Impreso.
- Editorial. "Nuevo Cine Latinoamericano." *Areito* 10.37 (1984): 3-5. Impreso.
- Fernández Violante, Marcela. *Cananea*. México, D.F.: Difusión Cultural, UNAM. 1976. DVD.
- Fornet, Ambrosio. "Prólogo." *Cine, literatura y sociedad*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 1982. 5-45. Impreso.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México D.F.: SEP, 1986. Impreso.
- García-Muñoz, Gerardo. "La Revolución del echeverrismo." *La luz y la guerra: El cine de la Revolución Mexicana*. Ed. F. Sánchez y G. García. México, DF: CONACULTA, 2010. 549-93. Impreso.
- Guerrero, María Consuelo. "El discurso en la novela y el cine de la Revolución Mexicana." *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey* 23 (2007): 13-39. Impreso.
- . "La revolucionaria en el cine mexicano." *Hispania* 95.1 (2012): 37-52. Impreso.
- Hernández, Mario. *Zapata en Chinameca*. México, D.F.: Águila, 1974. DVD.
- Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM). *Las mujeres en la Revolución Mexicana (1884-1920)*. México, D.F. 1992. Impreso.
- Issac, Alberto. *Cuartelazo*. México, D.F.: Águila, 1976. DVD.
- Lau, Ana, y Carmen Ramos. *Mujeres y Revolución (1900-1917)*. México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1993. Impreso.
- Leduc, Paul. *Reed: México insurgente*. México, D.F.: Salvador López Ollín y Asociados, 1969. DVD.
- Mignolo, Walter. "La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales." *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 15-31. Impreso.
- Mistrón, Deborah E. "Re-evaluating the Revolution: Mexican Cinema of the Echeverría Administration (1970-1976)." *Studies in Latin American Popular Culture: Special Issue on Mexican Popular Culture* 4 (1985): 218-27. Impreso.
- Treviño, Jesús Salvador. "The New Mexican Cinema." *Film Quarterly* 32.3 (1979): 26-37. Web. 15 de diciembre, 2013.
- Tuñón, Julia. *Mujeres en México: Recordando una historia*. México, D.F.: Regiones, 1998. Impreso.
-