



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO.

FACULTAD DE HISTORIA.

EMILIANO ZAPATA Y EL EJÉRCITO LIBERTADOR DEL SUR EN LA
CINEMATOGRAFÍA

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA.

P R E S E N T A:

EMILIANO RAYA AGUIAR.

ASESOR DE TESIS:

DR. ORIEL GÓMEZ MENDOZA

Mayo, 2013

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I: EL CINE Y LA SEMIÓTICA	15
1.1 <i>El cine como documento histórico. Una aproximación al fenómeno.</i>	15
1.2 <i>Hacia una definición de Semiótica y Signo</i>	33
1.2.2 <i>El signo en la historia</i>	40
1.3 <i>El cine como medio de comunicación</i>	44
1.4 <i>El cine como lengua y como elemento cultural</i>	49
1.5 <i>La semiótica, herramienta para el análisis del cine histórico</i>	56
CAPÍTULO II: HISTORIA, CINE Y REVOLUCIÓN	61
2.1 <i>El Cine y su Significado</i>	64
2.2 <i>El Cine en México</i>	74
2.3 <i>La Revolución Mexicana vista desde el Cine</i>	87
2.4 <i>La experiencia del Cine revolucionario en América Latina.</i>	92
CAPÍTULO III: ZAPATA Y EL EJÉRCITO LIBERTADOR DEL SUR EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA	98
3.1 <i>El porfiriato: Sus condiciones y contradicciones</i>	98
3.1.1 <i>Las condiciones en Morelos durante el porfiriato</i>	103
3.1.2 <i>La lucha política en Morelos en vísperas de la Revolución</i>	106
3.2 <i>Inicia la Revolución</i>	114
3.2.2 <i>Madero “el apóstol”</i>	115
3.2.3 <i>Los zapatistas hacen sus pininos en la Revolución</i>	121
3.2.4 <i>Madero “El Traidor”</i>	126
3.2.5 <i>Huerta “El Asesino”</i>	135
3.2.6 <i>Carranza “El Burgués”</i>	140
3.2.7 <i>El pacto de Xochimilco</i>	145
3.2.8 <i>De vuelta a las guerrillas</i>	147

3.2.9 “ <i>El General cayó para no levantarse más</i> ”	153
3.3 <i>El plan de Ayala. La base ideológica y política del zapatismo</i>	156
CAPÍTULO IV: EL ATILA DEL SUR Y EL EJÉRCITO LIBERTADOR EN EL CINE.	163
DEL HÉROE EXTRANJERO AL MÁRTIR POSTMODERNO	163
4.1 <i>Zapata y la construcción de una imagen.</i>	167
4.2 <i>Kazan y el Zapata foráneo.</i>	180
4.3 <i>Cazals. El Zapata del PRI y la censura oficial</i>	190
4.3.1 <i>El gobierno crea su Zapata</i>	191
4.4 <i>Arau. El Zapata postmoderno</i>	200
CONCLUSIÓN	207
FUENTES CONSULTADAS	210

Introducción

Si algún movimiento social, en México, ha despertado el interés de los académicos, investigadores y artistas, este sin lugar a dudas ha sido la Revolución Mexicana. A más de cien años del inicio de esta gesta, entre libros, artículos, ensayos, tesis, notas periodísticas, fotografías, pinturas, canciones, cuentos, poemas y películas, podríamos bien tapizar los muros de varios palacios virreinales y podría ser, incluso, que nos faltara espacio. Sus actores, sus batallas, los ejércitos, las proclamas, los manifiestos, han sido abordados más de una vez por diferentes intelectuales y académicos de renombre. Así también lo ha hecho el cine. Más de 250 largometrajes (sin contar el cine documental) han tenido como temática o contexto histórico la Revolución Mexicana.

A su vez, el estudio de los actores sociales que figuraron como grandes dirigentes políticos o militares (o ambos) no ha parado en su producción. Y, dentro de los personajes más socorridos que participaron en esta gesta, Emiliano Zapata ocupa uno de los lugares privilegiados. La figura de Zapata ha levantado el interés, durante años, de diversos investigadores de las más variadas disciplinas sociales. Estudios biográficos están presentes en las librerías de cualquier ciudad de la república mexicana e incluso del extranjero. Las tesis con este tema se encuentran en las bibliotecas de las diferentes escuelas e institutos de investigación, los artículos y ensayos abundan en las diferentes revistas y publicaciones tanto de divulgación científica y periodística como de arte o políticas.

Bajo esta premisa, es imprescindible el responder a la pregunta, bastante justa, de ¿Por qué realizar un estudio más acerca de Emiliano Zapata y el Ejército Libertado del Sur? Y, además ¿Por qué hacerlo utilizando al cine como documento histórico, y desde la perspectiva que este nos brinda?

La respuesta es hasta cierto punto simple. Como puntualiza Severo Iglesias, recordar, analizar, desmenuzar y criticar a la Revolución Mexicana es una obligación nacional. Y esto se debe a que, como lo han demostrado las múltiples encuestas realizadas por diferentes instituciones a raíz de los festejos del centenario de la Revolución, el grado de conocimiento que tiene la población, en general, acerca de la evolución que ha sufrido la nación mexicana a lo largo de su historia, es mínimo, es una especie de amnesia histórica. Pareciera que su existencia flotara en el vacío, sin tener a la tierra y el mundo de referentes, como si todo acontecimiento comenzara desde sí mismo, sin tomar en cuenta la experiencia nacional. Lo mismo le sucede a una persona que no puede recordar su pasado: a lo que piensa, hace o dice, no les encuentra un significado y sentido plenos. Entiende con su inteligencia pero no comprende la importancia y el alcance de lo que hace, por esto no se enlaza a sus aspiraciones, propósitos y fines que siempre tienen su fuente en la experiencia de la vida anterior. En otras palabras: sin el recuerdo pleno de su experiencia pasada no adquiere la autoconciencia que le permite saber quién es, qué quiere y a dónde va.¹

De este mal sufre la nación mexicana. Ni la educación escolar y política, ni la vida jurídica, ni la opinión pública o privada, se preocupan por alentar la autoconciencia nacional y, adoptando la lógica de la comunicación masiva, la conciencia nacional se pierde en las brumas de una percepción fragmentada, cortada en fases y momentos aislados donde la más reciente imagen desplaza a las anteriores; es una percepción vicaria donde adquiere más importancia lo superficial; en una percepción parcial, de

¹ Iglesias, Severo, Jorge Vázquez, Greta Trangay, Joaquín Ortiz, Josué Zalapa, *La Revolución Mexicana perspectiva histórica*, Morevallado Editores, Morelia, Michoacán, México, 2009, pp. 9

grupo, que solo divisa las formas y medios para su manutención y enquistamiento en el poder. Esta visión se vuelve entonces antihistórica, no conjuga los avances de nuestro pasado, las tendencias de nuestro presente y las aspiraciones del futuro².

El conocer, entonces, la Revolución Mexicana, y a uno de sus principales actores, es tratar de completar nuestra memoria y recobrar la experiencia nacional, que es donde radican las claves de nuestros problemas y nuestras soluciones.

En medio de estos acertijos, si un historiador no sale de su círculo que encierra la descripción de lo inmediato queda atrapado en las crónicas, en las pantallas que ocultan la esencia de los hechos y, precisamente, sobre este punto se erige la cuestión de la crítica histórica, cuyo oficio es despejar los velos que oscurecen la verdadera objetividad. Así, al contrario de la ciencia histórica contemporánea que se pierde en la descripción localista, la autocomprensión exige superar la visión inmediata de los hechos del pasado y calar hondo en lo que el pueblo ha efectuado como agente de la vida nacional.

No basta saber lo que los actores pensaron o dijeron, es necesario confrontar esto con los hechos que realmente acontecieron y con los resultados de sus acciones. No basta, acusar a Madero y a Carranza de “burgueses”; ni tampoco se logra gran cosa con señalar que Zapata era campesino y Villa un peón o un robavacas. Actúan en los espacios público y nacional y sus hechos adquieren su significado en estos dos contextos, no en su vida privada.

Así pues, creemos, al igual que Carlos Pereyra, que “No hay discurso histórico cuya finalidad sea puramente cognoscitiva; todo discurso histórico interviene en una determinada realidad social donde es más o menos útil para las distintas fuerzas en

²Ídem.

pugna.”³ Esto quiere decir que, frente a quienes suponen que la objetividad es sinónimo de neutralidad ideológica y que la única posibilidad de conocimientos objetivos en el ámbito de la historia está dada por el confinamiento de la investigación en completa disociación al acontecer social, es necesario aclarar que el estudio del pasado, como lo afirma Marx, no es una actividad intelectual en sí misma, lo que cuenta es el pensar históricamente, políticamente, es decir, el estudio del pasado solamente es indispensable para el servicio del presente.⁴ Si a esto le agregamos el principio de que toda situación social es resultado de un proceso, ningún conocimiento de tal situación puede producirse al margen del estudio de sus fases de formación: el conocimiento de las circunstancias a partir de las cuales se gesta una coyuntura histórica es indispensable para captar las peculiaridades de ésta, como afirman Langlois y Seignobos.⁵ Es aquí donde cobra importancia el estudio del Ejército Libertador del Sur y de su General Emiliano Zapata.

El México de hoy es, sin lugar a dudas, el resultado de una serie de hechos y sucesos que se iniciaron en la Revolución. Muchos de nuestros problemas como país se vienen acarreado desde los primeros años del siglo XX y otros, aunque su forma ha cambiado, en esencia siguen siendo los mismos. Es aquí que la figura de Zapata cobra una relevancia estratégica para entender el presente nacional.

No pretendemos, ni mucho menos, afirmar que este será el estudio cumbre de la vida y obra de Emiliano Zapata, que resolverá todas las preguntas y que reconciliara las diferentes posturas en torno al General y su ejército. Es, sin embargo, un intento de

³Pereyra, Carlos, *Historia, ¿Para qué?*, en “Historia ¿Para qué?”, Siglo XXI editores, México, 1980, pp.13

⁴Ibíd., pp.15

⁵C. V. Langlois y C. Seignobos, *Introducción a los estudios históricos*, Buenos Aire, editorial La Pléyade, 1972, pp. 24

aportar algo más a la ya tan documentada y manoseada visión de los insurrectos sureños que se ha generado a la largo de estos cien años, desde una perspectiva que intenta romper con el clásico estudio que se hace de Zapata utilizando como documentos de análisis al cine lo que nos lleva a una segunda interrogante ¿Por qué el cine?

Las relaciones entre la Historia y el cine se remontan a los primeros tiempos del arte cinematográfico. EL cine por sí sólo, como creación de la cultura y avance científico del hombre es un hecho histórico digno de mención.

Las razones para esa temprana y fecunda relación son de diversa índole. Por un lado, son razones similares a las que produjeron el auge de la novela histórica en el siglo XIX durante el Romanticismo. La naturaleza del cine como espectáculo hizo que los cineastas buscaran escenarios exóticos y alejados en el tiempo como una forma más de atraer a los espectadores a las salas de exhibición.

Por otro lado, la realización de argumentos que transcurren en escenarios remotos permite a los guionistas y directores plantear reflexiones filosóficas e incluso morales relacionadas con el momento en el que están viviendo pero que al estar situadas dentro de escenarios históricos adquieren un aire más ejemplarizante y universal.

Por último, hay que tener en cuenta que el interés del cine por la Historia se enmarca también dentro de un proceso de popularización de la Historia cuyo consumo deja de ser exclusivo de las clases intelectuales para pasar a ser privilegio de las clases obreras y populares.⁶

⁶Ricardo Ibars Fernández, Idoia López Soriano, “*La Historia y el Cine*”, en <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>.

Como vemos, la relación entre el cine y la Historia ha sido larga pero no ha estado exenta de polémica y debate. A portando al debate podríamos hacernos tres preguntas fundamentales, junto con Ricardo Ibars e Idoia López⁷:

1) *¿Hasta qué punto el cine permite entender la Historia?* Esta pregunta está asociada al tema del valor pedagógico del cine y su valor como herramienta didáctica.

2) *¿Cuál es el valor histórico del cine?* Esta pregunta se refiere a valor del cine como documento o testimonio histórico.

3) *¿El cine refleja la Historia o la deforma?* Aquí entraríamos de lleno en el tema del cine propagandístico y político.

El valor del cine para el conocimiento de la Historia depende de dos factores⁸:

1) La capacidad del espectador para entender la película e interpretarla como una manifestación más de un momento histórico determinado así como su capacidad para seleccionar y distinguir los elementos del argumento de una película que realmente tiene valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración.

2) El uso crítico que el historiador haga del cine como herramienta para enseñar Historia. En este, se exige una capacidad crítica y de selección no sólo de los elementos históricos del argumento sino también de los restantes elementos que componen una película (guión, montaje, producción, etc.).

Se trata de un debate similar al mantenido acerca del valor didáctico de la novela histórica, pero en este caso el debate ya está superado hace tiempo. Tanto los historiadores como los novelistas (e incluso los historiadores metidos a novelistas)

⁷Ídem.

⁸Ídem.

tienen asumido que la “novela histórica” es un género literario y que, como tal, es antes “literatura” que “historia” y, como tal literatura, se aceptan ciertas licencias en beneficio de la narración. Pero el uso de esas licencias no deslegitima su valor como herramienta para aprender Historia; al contrario, el modo en que se cuenta la Historia nos dice mucho acerca del momento presente en que ha sido escrita la novela.⁹

El cine puede, por lo tanto, ser un medio capaz de transmitir ideas e influir en la concepción que los espectadores pueden tener de diferentes hechos o personajes históricos. Es, así mismo, un medio de comunicación capaz de alterar el entendimiento que una sociedad hace de su realidad, entendiendo en está el cumulo de sucesos que han acontecido en su paso para darle identidad y coherencia a su presente. Aquí radica la importancia de estudiar, analizar y criticar las películas que se han hecho tomando como argumento principal la figura de Emiliano Zapata.

Esto nos lleva a preguntarnos ¿Ha reflejado la cinematografía tanto nacional como extranjera, una versión verosímil de la figura de Zapata? ¿Qué tanto plasman las películas la visión cargada de una postura, que incide en la forma de percibir el hecho histórico del espectador? Y ¿se ha visto reflejado en las diferentes películas el ideario político que regía las acciones del Ejército Libertador del Sur? De estas preguntas podríamos desprender muchas otras, ¿Qué tanto puede servir el cine como un método de difusión de la historia? O ¿Puede funcionar el cine como una herramienta política en la lucha para mantener la hegemonía de un grupo sobre otro, o bien para acceder al poder por parte de una clase?

El cine, por sus características, es mucho más que un medio de entretenimiento. Ha funcionado más bien como un medio mediante el cual los actores, directores,

⁹Ídem.

guionistas y productores, etcétera, han difundido su forma de ver el mundo, y le han hecho propaganda a determinada ideología. Por lo tanto, las formas en que el cine ha retomado la figura de Zapata y del Ejército Libertador del Sur, han sido múltiples y cada una de ellas responde a condiciones muy particulares, así como a una forma de ver e interpretar la historia.

Es difícil, cuando no imposible, desde cualquier óptica y en cualquier estudio lograr alcanzar la verosimilitud inmaculada que tanto es buscada por los historiadores y por los científicos sociales. No existe, según lo describe Gramsci, acto intelectual desinteresado. Se trata de un acto político, que se refiere al aquí y al ahora. Es el intento de crear una nueva voluntad ético-política, un nuevo sentido común. Es, junto con eso, el deseo de crear una nueva metodología para comprender el desarrollo cultural de un pueblo.¹⁰

Y si en una investigación de carácter científico se complica alcanzar una recopilación de datos y lograr un análisis de los mismos que no dejen lugar a dudas o cuestionamientos, en la producción cinematográfica los errores, las omisiones y, por supuesto, la postura ideológica de quien realiza la película, impiden el acercarse lo más fidedignamente al hecho o personaje que se trata de filmar. Dado que necesitan apeгarse a ciertas líneas que son imposibles de falsear, como, por ejemplo, el narrar los hechos cronológicamente, es decir, no pueden matar a Emiliano primero que a Madero o no puede presentarse primero la toma de la ciudad de México por parte de los ejércitos populares de Villa y Zapata y después la firma del plan de Ayala. Es imprescindible incluso para la óptima transmisión del mensaje que los sucesos sean contados cronológicamente acorde con lo históricamente acontecido y no anárquicamente. Pero

¹⁰Paoli, Antonio, *La Lingüística en Gramsci: teoría de la comunicación política*, Premia editora, 3° edición, México, 1989, pp.12

lo que es posible, probable e incluso común es que, en el momento de narrar los sucesos se falsifique de alguna u otra manera la forma y el fondo de los mismos, alterando el hecho original y aportando un mensaje erróneo al espectador. Aquí surge otra interrogante ¿qué tanto puede, o debe, una película modificar el acontecer de los sucesos o modificar rasgos precisos de los personajes históricos, a la hora de realizar un guión cinematográfico, en aras de hacerla más agradable, entretenida o interesante?

Creemos, como lo mencionamos anteriormente, que, al igual que el discurso histórico, el cine responde a concepciones ideológicas, políticas y culturales, que lo influyen desde el inicio del rodaje hasta su proyección, y que no exentan ni al director, ni al guionista ni a los actores y cada uno de estos trata, de una u otra manera, expresar su sentir y dejarlo plasmado en el celuloide. De esta forma, alguien que sienta una animadversión por Zapata, realizara una película en la que plasme su diferencia con el General sureño. Por otro lado alguien que sienta afinidad por el personaje tratara de transmitir al público su visión aprobatoria del mismo. Ninguno de los dos debe cargar en si el epíteto de bueno o malo, son dos posturas de un mismo hecho que tratan de defender e imbuir al espectador dentro de su forma de verlo.

Vale la pena aclarar que no podemos hacer *tabula rasa* de todas las películas que tienen como tema principal al famoso guerrillero sureño de principios del siglo XX. Muchas son películas que vale la pena rescatar, que incluso podrían ser utilizadas como material didáctico dentro de la enseñanza de la Revolución Mexicana en los diferentes centros educativos y en varios niveles, otras son más carentes en cuanto a la seriedad con la que se trata tanto al personaje como a todo el proceso; y otras más son el claro indicio de una visión un tanto alejada y parcializada que, sin embargo, refleja la percepción de un amplio número de personas.

Las películas que analizaremos en este trabajo, cumplen más o menos con esas características. Son la visión del director y de los actores, cargada de una serie de sesgos ideológicos y políticos que desean transmitir al espectador. Sesgos que van desde su afinidad o repudio al personaje hasta la mala interpretación de los hechos o la falta de documentación a la hora de realizar el guión de la película. No se trata aquí de hacer un enjuiciamiento de las películas como si se trataran de reos a punto de recibir condena.

Los objetivos presentes en este informe de investigación son:

- i) Analizar la propuesta histórica que manejan las tres películas más difundidas de Emiliano Zapata, en aras de localizar cada una de estas.
- ii) Aplicar como herramienta de análisis la semiótica, como la encargada de complejizar en los procesos de decodificación de los símbolos fílmicos, así mismo, caracterizar la manera en que la imagen (el cine en este caso) sirve para reforzar la concepción de cualquier hecho histórico.
- iii) Demostrar cómo las imágenes (en este caso el cine), al igual que los textos o los testimonios orales, son una forma importante de documento histórico.
- iv) Sistematizar algunas discusiones respecto al pensamiento zapatista y el devenir de este a lo largo del proceso Revolucionario.

De esta forma, el reporte se presenta dividido en cuatro capítulos principales. En el primero, presentamos una serie de discusiones acerca del concepto de semiótica, como herramienta fundamental para el análisis de los símbolos y mensajes insertos en los productos fílmicos. Para esto, se aborda a la semiótica desde una perspectiva histórica, esbozando cual ha sido su conceptualización a través del tiempo, como se ha abordado

en las diferentes épocas, desde las diferentes escuelas de pensamiento y a través de diversos investigadores. Por último, presentamos la forma en que se utiliza la semiótica en el estudio fílmico.

El segundo capítulo, tiene como prioridad fundamentar el cine como un acto histórico y la forma en que éste se posicionó ante la Revolución Mexicana. Nos proponemos exponer algunas discusiones que respondan a la pregunta de ¿qué es el cine? Después de esta discusión, se aborda la forma en que el cine se introdujo a México y la forma en que este se involucró en registrar gráficamente la Revolución, además, se aborda la manera en que los cineastas de décadas posteriores plasmaron la forma de lo que fue la Revolución. Al finalizar, presentamos un pequeño apartado que exhibe las concepciones del cine dentro de los procesos revolucionarios o subversivos de América Latina y la manera en que los cineastas entendieron al cine y su labor ante los procesos.

El tercer capítulo es una síntesis biográfica de Emiliano Zapata que pretende sistematizar algunos elementos de la figura del general revolucionario y retomar algunas tesis respecto al papel que jugó durante el proceso así como del pensamiento político que dio sustento al accionar del Ejército del Sur.

El cuarto y último capítulo, es el producto final de la investigación, basado en el estudio de las películas y de las aportaciones hechas por Ignacio Corona, quien, en el 2010, realizó un estudio similar al presentado aquí y recopilado en la obra *La luz y la guerra. El cine de la revolución mexicana*. Estudio que aporta valiosos argumentos que sustentan esta investigación.

Capítulo I: El cine y la semiótica

1.1 El cine como documento histórico. Una aproximación al fenómeno.

En una descripción técnica muy simple, el cine puede definirse como una serie de fotografías capturadas por un obturador a una velocidad determinada, que al proyectarlas sobre una superficie, dan la ilusión de movimiento. La esencia del cine es la imagen.

Joan Fontocuberta, lo explica mejor. “Inicialmente partía de la asunción de que estábamos inmersos [...] en una cultura visual dominada por la televisión, el cine e internet. Las imágenes que proporcionan todos estos medios tienen como base, como caldo primordial o célula primigenia, a la fotografía. Se podría convenir, pues, que la fotografía constituye su metafísica”.¹¹

Pero el uso de las imágenes como documentos históricos plantea problemas muy delicados. Como dice Burke: “las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para “leer entre líneas” las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo.”¹²

Por lo tanto es imperioso tener cuidado a la hora de utilizar las imágenes como fuentes, el mismo cuidado que presenta el utilizar cualquier otro tipo de documento. La “crítica de las fuentes”, asegura Burke, de la documentación escrita constituye desde

¹¹Fontocuberta, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, España, 2010, pp. 9

¹²Burke, Peter, *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Biblioteca de Bolsillo, España, 2005, pp. 18

hace tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo. Por eso algunas imágenes ofrecen un testimonio más fiable que otras.¹³ Este precepto no exenta el caso de la fotografía y del cine, por más que su representación sea más “real” que la de una pintura, pero, este hecho, no aligera la carga del historiador a la hora de utilizar a la fotografía como documento, así que no puede ignorar la posibilidad de la propaganda o de las visiones estereotípicas que el fotógrafo o camarógrafo tengan del “otro”.

Por esto, asevera Gisèle Freud, “más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las diferentes capas sociales. Pues la fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad fáctica. El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad.”¹⁴ El problema que se presenta al historiador es hasta dónde dar crédito a este tipo de imágenes.¹⁵

Fontocuberta es más tajante en su respecto a la posición que la cámara toma frente a la realidad y la veracidad. Toda fotografía –dice Fontocuberta– es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre miente. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El viejo debate entre lo verdadero y lo falso ha sido sustituido por

¹³Ídem.

¹⁴Freud, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pp. 8

¹⁵Burke, Peter, *Ob. Cit.*, pp. 24-25

otro entre “mentir bien” o “mentir mal”. El buen fotógrafo es el que *mente bien la verdad*.¹⁶

Pero además, la fotografía tiene una ambigüedad más, como lo señala John Berger. “Esta ambigüedad surge de esa discontinuidad que da lugar [...] al abismo entre el momento registrado y el momento a mirar”¹⁷

Para Berger, una fotografía preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos, pero esta fotografía aísla las apariencias de un instante incontexto. Por esta razón, la fotografía por sí sola carece de significado, y solo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extienda más allá de sí mismo, por lo tanto, cuando le damos significado a una fotografía, lo que en realidad se está haciendo es darle un pasado.¹⁸

El fotógrafo intenta, entonces, escoger un instante que persuadirá al público espectador para que le dé un pasado *apropiado*. La inteligencia o empatía del fotógrafo con el tema se define por lo que él cree que es apropiado retratar de este. El fotógrafo realiza esta elección como una construcción cultural, y esta construcción es resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos.¹⁹

Los fotógrafos –plantea Burke– al igual que los historiadores, seleccionan qué aspectos del mundo van a retratar. Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad. Desde el momento en que el fotógrafo selecciona un tema, está trabajando sobre la base de una actitud sesgada análoga a la de los

¹⁶Fontocuberta, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pp. 17.

¹⁷Berger, John, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Ed. Gustavo Gili, España, 2008, pp. 88

¹⁸Ibíd., pp. 89

¹⁹Idem.

historiadores.²⁰ Esa es, la “realidad” que nos muestra una fotografía. Esta, al igual que el relato histórico nos muestra una porción del tiempo y del espacio, no su totalidad, por lo que muestra, la “realidad” del ojo que está del otro lado del lente. Es evidente, que en cierto sentido las imágenes son una fuente poco fiable. Entonces ¿cómo se puede utilizar la imagen cinematográfica como un testimonio histórico?

Así como tienen desventajas, tienen ventajas. Su parcialidad y subjetividad, se compensan proporcionando testimonios a otro nivel, por ejemplo, las imágenes constituyen una fuente fundamental para el historiador, porque la imagen necesariamente es explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad. Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras.²¹ Además, las distorsiones o enfoques que el camarógrafo le imprime a las representaciones que registra son un testimonio de ciertos puntos de vista del pasado.

La imagen, en este caso la imagen cinematográfica, dice algo, aunque no sea lo que el autor de misma quiso decir en un inició. La fotografía entonces, asegura Barthes, comunica algo, por lo tanto es emisora de un mensaje, pero por si sola es un *mensaje sin código*.²² ¿Cómo es entonces que el cine, basado en fotogramas, puede expresar una idea?

Partiremos de la premisa de que el cine es una forma de expresión, un lenguaje. Es pertinente aclarar desde ahora que poco nos interesa enfrascarnos en una discusión entre si el cine es arte o no. La aparición del cine supuso la irrupción, como ya habíamos mencionado, la irrupción de un lenguaje con características universales. El cine es comprensible tanto para los habitantes de una remota aldea, como por los

²⁰Burke, Peter, *Ob. Cit.*, pp. 27

²¹*Ibid.*, pp. 38

²²Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, pp. 11

ciudadanos de una metrópolis; accesible a ser desentrañado por personas pertenecientes a diferentes universos culturales, clases sociales, espacios y lenguas. Esta verdad elemental, adoptada como punto de partida de la mayor parte de las reflexiones teóricas en torno a la esencia del hecho cinematográfico, no debe llevarnos a omitir que, el cine, como lenguaje universal, es en primera instancia una propuesta para la interpretación de la realidad y para la inserción de los individuos en ella²³. Cuando se realiza una película estamos apelando a una serie de recursos técnicos y expresivos, forjados en las diversas esferas de la actividad social, artística y científica, en distintas épocas y lugares, para transformarlos en un sistema de representación de una realidad única en sus peculiaridades. Es decir, el cine es ante todo el resultado de un proceso histórico en el cual intervienen múltiples y variados factores. Es un lenguaje total, puesto que se dirige a la integralidad de la personalidad humana; a las instancias afectivas y a las relaciones; a la sensibilidad y al intelecto. Es necesario entonces, por lo vertido anteriormente, aclarar de que entendemos por lenguaje, ya que será uno de los conceptos recurrentes que iremos manejando en este trabajo.

Primero, cabe aclarar que lenguaje y habla no son sinónimos, aunque en muchas circunstancias se utilicen como tal. La definición más sencilla, más común, que podemos encontrar del concepto de lenguaje sería la expresada por Adam Schaff quien afirma que, “el lenguaje lo podemos definir como un sistema de signos usados en la comunicación humana”²⁴. Consideramos esta definición más que acertada, sin embargo ahondaremos un poco más en la concepción de lenguaje y su importancia, tanto en esta tesis como en la conformación de las estructuras dominantes dentro de la sociedad.

²³Valleggia, Susana, *CINE: entre el espectáculo y la realidad*, Editorial Claves Latinoamericanas, México, 1986, pp. 9

²⁴Schaff, Adam, *Introducción a la Semántica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp.86

Las discusiones alrededor de un concepto de lenguaje han sido de lo más variadas. Por ejemplo Vossler²⁵, mira al lenguaje como expresión de cierta forma de cultura. Para él, los cambios en lenguaje y los mecanismos en que una sociedad los expresa no deben ser estudiados como un proceso natural, mecánico (como lo concebían los neogramáticos), sino como un proceso en el que se ven inmersos un sin número de factores externos al individuo, como las condiciones políticas o económicas del momento, es un proceso de transformación inducido por las transformaciones culturales de la comunidad lingüística. Otro ejemplo rescatable es la innovación de Bartoli²⁶, la radica precisamente en romper con esa tradición de concebir al lenguaje como una relación natural entre el individuo y la forma de expresarse (percepción defendida por los neogramáticos alemanes); Bartoli concibe al lenguaje como un proceso histórico, cuyas raíces deben buscarse “en el espacio y tiempo” y no en los diversos órganos que, fisiológicamente, sirven para expresarlo, o bien para absorberlo. Así podríamos recorrer cada uno de los pasajes de la historia y encontraríamos un sinnúmero de autores que han manejado diferentes definiciones de lenguaje, sin embargo el común denominador de todos es el concebir al lenguaje como un producto el cual es construido por las comunidades humanas, orientadas por sus prácticas y sus finalidades sociales. El lenguaje se genera como un conjunto de sistemas de representación e interpretación. ¿Pero qué representa y qué interpreta? Representa e interpreta lo que los sujetos sociales han vivido y lo que desean vivir. Remite a un conjunto de hechos y a un conjunto de

²⁵Malmberg, Bertil, *Los Nuevos Caminos de la Lingüística*, editorial Siglo XXI, México, 1976, pp. 76 a 81

²⁶Paoli, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 14

anhelos.²⁷ Esto último creemos fundamental para adentrarnos a la definición de lenguaje con la que coincidimos plenamente.

Con la tesis anteriormente planteada podemos afirmar que, el lenguaje se presenta como un conjunto ordenado y ese orden normalmente se atribuye a una realidad. Tendemos a ver en un lenguaje, como el cinematográfico, solo una técnica expresiva y no nos damos cuenta de que ante todo es una clasificación y un ordenamiento del flujo de la experiencia sensorial, que resulta en cierto orden del mundo, en determinada segmentación de lo real, fácilmente expresable con el tipo de medios simbólicos empleados por el lenguaje.²⁸ Esta percepción será la constante dentro de la obra lingüística de Gramsci.

A lo largo de su obra, Gramsci²⁹ nos presenta diversas palabras adoptadas, producidas o resemantizadas por un determinado contexto social. Pero su preocupación fundamental en cuanto al estudio del lenguaje, no es la conformación de palabras aisladas, sino la estructuración de sistemas lingüístico-culturales que tienden a desarrollarse como expresión de una voluntad política unificada³⁰. Este ejemplo es perfectamente aplicable al cine, en general y a nuestro trabajo en particular, ya que en el mismo impera la necesidad de avizorar al cine no como un proceso cultural aislado e individual, producto de la mente de un hombre, sino como la expresión consciente o inconsciente de ideas políticas pertenecientes a un grupo social determinado y encaminadas a puntalar su visión del mundo.

²⁷Ibíd. pp. 65

²⁸Rossi-Landi, Ferruccio, *Ideologías de la relatividad Lingüística*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1979, p.31

²⁹Aunque Gramsci haya basado sus estudios principalmente a la cultura italiana de finales del siglo XIX y principios del XX y sus estudios lingüísticos se remitan exclusivamente al habla como proceso de comunicación predilecto, dado su carácter medular en la conformación de la nación italiana, su concepto de lenguaje como uno de los tanto medios de dominación será esencial en esta tesis. Más adelante ahondaremos en este.

³⁰Paoli, Antonio, *Ob. Cit.*, p.15

El lenguaje que nombra, normativiza y valora la realidad, es un elemento cultural clave en la conformación de toda voluntad ético-política.³¹ La forma de entender y apropiarse del mundo está íntimamente ligada a la forma que en uno expresa el mismo. Siguiendo esta idea, de este mismo modo funciona en relación a un hecho o personaje histórico. La forma en que uno se expresa del mismo, es la percepción que tiene de este y con la cual trata de permear a un auditorio determinado. Así, el lenguaje se convierte en la codificación del pensamiento, es una forma de memoria histórica (la fundamental al parecer), que nos llega después de un largo pasado de transformaciones sucesivas. Este transcurso de acciones y relaciones sociales ha ido semantizando y resemantizando el lenguaje. Y con ese lenguaje es que expresamos los acontecimientos de la vida cotidiana y sus finalidades. El lenguaje es pues, un conjunto de tendencias conceptuales.³²

“El lenguaje se transforma al transformarse toda la civilización, con el aflorar de nuevas clases a la cultura hegemónica ejercida por una lengua nacional sobre otras..., y precisamente asume metafóricamente las palabras de las civilizaciones y culturas precedentes. Por ejemplo, -dice Gramsci- nadie piensa hoy en día que la palabra “desastre” esté ligada a la astrología, ni se induce en error a quien la usa; así un ateo puede hablar de “desgracia” sin ser considerado partidario de la predestinación. EL nuevo significado “metafórico” se extiende con el extenderse de la nueva cultura, que además, crea símbolos totalmente nuevos y los toma en préstamo de otros lenguajes con un significado preciso, o sea, sin el halo extensivo que tenía en el lenguaje original.”³³ En el cine por ejemplo se puede apreciar que este toma símbolos y formas expresivas de

³¹Ídem.

³²Ibíd. pp.18

³³Antonio Gramsci en *Literatura y vida Nacional*. Citado por Paoli, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 20

diversas artes, las conjunta, las modifica y las resignifica para poder utilizarlas en un discurso específico, para apuntalar la idea que quiere transmitir. La expresión del ser humano se presenta como un conjunto ordenado y ese orden normalmente se atribuye a una realidad.

La perspectiva gramsciana nunca aceptara, como lo hace Whorf, que el lenguaje sea algo autónomo, sino influenciado y transformado constantemente por las transformaciones estructurales de la sociedad, por los anhelos y los movimientos político-culturales de los usuarios de tal o cual lenguaje.³⁴

El lenguaje está conformado por sistemas de interpretación. Los hablantes de una lengua, por ejemplo, aplican esos sistemas a la realidad que los circunda. Los modos de ver, interpretar y ordenar la experiencia, constituyen las formas de objetividad, que se han ido generando históricamente y cuya estructuración no debe estudiarse como algo que se detiene, sino como una dinámica, como un proceso que incide necesariamente en el lenguaje y lo conforma

Así el lenguaje es una de las grandes preocupaciones de Gramsci, en su lucha por lograr una verdadera transformación histórica. Las clases subalternas y sus aliados, tendrán que desarrollar la normatividad lingüística, que posibilite la construcción social de los nuevos contenidos ético-políticos, necesarios al proceso y consolidación de la revolución socialista.³⁵

³⁴Paoli, Antonio, *Ob. cit.*, pp. 20

³⁵*Ibíd.* pp.47

Pero el lenguaje no sólo se transforma por las nuevas palabras. Se transforma también porque nombra e interpreta de nueva manera las cosas y las relaciones sociales.³⁶

“El lenguaje –señalan Marx y Engels- es la conciencia práctica, la conciencia real que existe también para los otros hombres y que, por lo tanto, comienza a existir también para mí mismo; el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad, de los apremios del intercambio con los demás hombres.”

Estos “apremios del intercambio” serán distintos según las relaciones sociales. Un lenguaje no es traducible en bloque a otro. Pero puede ser traducido en cuanto se refiere a determinadas relaciones. Habrá temáticas y formas interpretativas que difícilmente pueden encontrar su equivalente en preciso en otra forma de lenguaje. Para expresarlas tendría que explicarse y quizá fuera muy difícil esa explicación.³⁷

Así tanto para Gramsci como para nosotros, el lenguaje es un elemento clave para todo sistema cultural. El lenguaje que nombra, califica, normativiza y valora las cosas y las relaciones entre los hombres. Transformar el sentido común significa, entre otras cosas, transformar el lenguaje. La elección de una nueva concepción del mundo es

³⁶“Al burgués le es tanto más fácil demostrar con su lenguaje la identidad de las relaciones mercantiles y las relaciones individuales e incluso de las generales humanas, por cuanto este mismo lenguaje es un producto de la burguesía, razón por la cual, lo mismo en el lenguaje que en la realidad, las relaciones del tráfico sirven de base a todas las demás. Así, por ejemplo, “*propriété*” expresa, al mismo tiempo, la propiedad y la cualidad; “*property*” designa la propiedad y la peculiaridad, lo “*propio*” o en sentido mercantil y en sentido individual, indica el *valeur*, el *value*, el valor; *commerce*, el tráfico comercial; *echange*, *exchange*, el intercambio, etc., palabras empleadas tanto para designar las relaciones comerciales como para expresar las cualidades y relaciones de los individuos. Y exactamente lo mismo sucede con las demás lenguas modernas.” En *La ideología Alemana* de Marx y Engels. Y por supuesto lo mismo sucede con otras formas de comunicación.

³⁷Paoli, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 61

un acto político. Y en todo lenguaje siempre hay implícita una concepción del mundo o hay yuxtaposiciones del mundo.³⁸

El cine cumple entonces funciones peculiares en la constante transformación de la sociedad, integrado como está en la cultura que la sociedad comparte. El cine es un medio importante para adquirir ideas, porque la imagen que es proyectada, impacta en los individuos que conforman el público, ejercitando su razón ante las imágenes que forman una interpretación de la realidad.³⁹

El acto de sentarnos en la penumbra de una sala, frente a una pantalla iluminada, rodeados de gente en su mayoría, y en casos en su totalidad, desconocidos, rodeados de una serie de elementos diseñados para atraer nuestra atención así la única parte iluminada del cuarto para presenciar como algo extraordinario sucesos que fuera de allí quizás podrían parecernos por demás ordinarios, tiene, al igual que el mundo de los sueños, algo de rito mágico. La vida que así nos es mostrada, sea representación realista o abstracción máxima, posee el peculiar acicate de hacernos sentir que aquello a cuya representación asistimos, transcurrió o pudo transcurrir fuera del alcance de nuestra capacidad física por conocerlo.⁴⁰ El cine ha sido y es objeto de muchas y muy diversas interpretaciones, sin embargo, el cine es algo más que la suma de todas las parcialidades que lo conforman (arte, ciencia, técnica, industria, expresión, comunicación, etc...) es también más que la proyección en una sala con fines de entretenimiento y lucro. Es una amalgama de numerosos procesos con los cuales se vincula le dan fuerza y sustento cultural.⁴¹

³⁸Paoli, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 9

³⁹Posada, Pablo Humberto, *Apreciación del cine*, editorial Alhambra Mexicana, México, 1980, pp. 17

⁴⁰Valleggia, Susana, *Ob. Cit.*, pp. 10

⁴¹Ídem.

1.1 *Las aportaciones al concepto de semiótica a través de la historia. De los griegos a Saussure*

Los hombres primitivos se contentaban con un uso puramente instrumental de los signos, ligado a sus condiciones de subsistencia (lugar donde encontrar la caza, avisar de peligros inminentes, etc.), lo que no implicaba problemáticas específicas que resolver. Pero, a medida que la realidad social se va haciendo más compleja, el uso de los signos deviene más estricto: el signo debe reproducir de forma unívoca las realidades del mundo material con el fin de preservar la integridad y la identidad del grupo humano.

Los signos han recibido, a lo largo de la historia, numerosas clasificaciones, por ejemplo: naturales y artificiales. Tales divisiones, a su vez, han recibido subdivisiones, a veces prolijas. Estas clasificaciones difieren según los diversos autores o escuelas. Aunque no pretendemos hacer una disertación profunda de estas escuelas y corrientes, si creemos importante tocarlas aunque sea en sus aspectos más superficiales, para tener claridad de la evolución del concepto de signo, así como de semiótica.

La semiótica como teoría general de los signos tiene, según demostró Charles Morris, una larga historia que va desde los estoicos, pasando por la filosofía helenística, Occam, Leibniz y Locke, hasta la lógica matemática contemporánea. Las raíces de la semiótica en la forma que le da Morris están, merced a la influencia neopositivista, precisamente en esa tradición lógica, y también en el pragmatismo estadounidense y su análisis de la influencia de los signos sobre la conducta humana.⁴²

⁴²Schaff, Adam, *Ob. Cit.*, pp.90.

Por ello, que creemos esencial comenzar este capítulo haciendo una breve reseña de las posturas, concepciones y significaciones que, en diferentes tiempos y con diferentes pensadores, se han hecho del signo y de la herramienta destinada a su estudio.

Las doctrinas generales del signo y, por ello, las propiamente semióticas, no son abundantes en la época de la Grecia clásica, pero existen. Los primeros pensadores que reflexionaron sobre los signos fueron Aristóteles y los estoicos, quienes buscaron las relaciones entre la configuración de los términos en el silogismo y la configuración del orden real, así como los motivos de la transferencia de valores de verdad de una a otra. En la Edad Media, aparecen en San Agustín, Roger Bacon, San Alberto Magno, Santo Tomás, Duns Estoco, Ockham y otros. Pero después se colocan en los manuales de lógica, esto es, en los comentarios o adaptaciones de las sùmulas de Pedro Hispano.⁴³

Los estoicos ofrecen un sistema bastante aceptable, con las nociones de signo, significado (sentido) y objeto (referencia). San Agustín profundiza en la génesis de la utilización de los signos, y su función comunicativa y didáctica; además, aventura una definición de signo que está demasiado supeditada al conocimiento sensible. Habla de lenguaje objeto y metalenguaje, de signos autorreferentes y mutuamente referentes, y distingue los signos naturales y artificiales. Roger Bacon, insiste en el carácter relacional del signo y en que esa relación es doble: una del signo al cognoscente y otra del signo a la cosa (que precisamente pasa por la cosa en cuanto es conocida o por el concepto del intérprete). Él mismo, abre ya, en su definición de signo, la de San Agustín, ampliándola a lo inteligible además de lo sensible. Subdivide el signo natural en tres clases, según haya: I) inferencia necesaria o probable, acerca del presente, del pasado y del futuro; II) conformidad de una cosa con otra o con sus partes, o III) sólo

⁴³Beuchot, Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, tercera reimpresión, México, 2009, pp.13

relación de causa a efecto. Divide asimismo el signo artificial en dos según que haya: I) intención de la voluntad, o II) que no la haya.

Santo Tomás profundiza en los signos formales o conceptuales, y en los instrumentales, tanto naturales como arbitrarios (aunque sin usar estos nombres para ellos, que les serán dados por tomistas posteriores). Ocham insiste en el carácter de signos que tienen los conceptos, además de los signos sensibles. Asimismo, bordea el signo consuetudinario, o debido a la costumbre e instituido por ella, al lado del signo natural y del convencional. Recupera, además, teorías de los estoicos (a través de Boecio) y de Roger Bacon (tal vez leídas directamente, acaso a través de la enseñanza de su orden).⁴⁴

El Aquinante (Tomás de Aquino), es uno de los filósofos más cuidadosos y atentos con la semiótica y la filosofía del lenguaje. No escribió un tratado específico sobre estos temas, pero, a lo largo de su obra, se encuentran suficientes elementos para recolectar una doctrina sobre el signo en general y sobre ese signo específico suyo que es el signo lingüístico.

En cuanto al signo como tal, va más allá que San Agustín, que privilegiaba en su definición al signo sensible, a pesar de que tanto estudió el inteligible, que es el concepto como signo, el *verbum*. Santo Tomás, continúa en esa línea del *verbum* agustiniano y de lo que Aristóteles había expuesto al comienzo acerca del signo lingüístico. Acepta la visión del signo lingüístico como arbitrario. Recoge, asimismo, varias cosas que ya se venían gestando en la Edad Media, a través de los *modistae* o teóricos de los *modi dicendi*, que eran los gramáticos y filósofos que reflexionaban sobre la gramática, y también los que se hallaban en los teóricos de las *proprietaes*

⁴⁴Ibíd., pp.32

terminorum, que eran los que reflexionaban sobre el lenguaje más bien a partir de la lógica (aunque lógica y gramática confluyeron en la Edad Media, como un prenuncio de la gramática lógica). Veremos, primero, la reflexión semiótica de Santo Tomás, o sobre el signo en cuanto tal y, después, algunos puntos de su tratamiento de la filosofía del lenguaje, es decir, sobre el manejo del signo lingüístico.⁴⁵

En la semiótica y la filosofía del lenguaje de Santo Tomás confluyen varias tradiciones. Se encuentra, por una parte, la presencia de Aristóteles. La otra presencia fuerte es la de San Agustín. También hace caso de los *modistae* sostenedores de la *grammatica speculativa*, que ya empezaban a ser fuertes en su tiempo. Hace caso, igualmente, de los cultivadores de los *parva logicalia*, a los que, a veces, da el curioso nombre de *sophistae*, no porque enredaran con un razonamiento falaz sino, al contrario, porque eran vistos en ese tiempo como demasiado dedicados a desenredar sofismas.

El Aquinante fue un genio creador, que avanzó por encima de lo que le habían legado los griegos, como Aristóteles, los santos padres, como Agustín u otros escolásticos y diversas tradiciones que recibe como la lógica y la gramática especulativa. Pero, sobre todo, su principal aporte fue el reunir esos materiales que le daban esas corrientes históricas y el añadirles, las más de las veces, una mayor perfección. Es decir, tanto en su teoría del signo como en su teoría del lenguaje, Santo Tomás maneja un considerable acervo de elementos que, por supuesto, serán desarrollados por seguidores de la talla de Domingo de Soto y Juan de Santo Tomás. Pero mucho de eso ya se encontraba en el maestro.⁴⁶

Por otra parte, seguidores de Santo Tomás fueron muchos de los escolásticos postmedievales en diversas partes del mundo. Pues bien, puede hablarse de toda una

⁴⁵Ibíd., pp.34

⁴⁶Ibíd., pp.59-60

escuela o tradición de semiótica tomista en la España de mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII, que es el periodo que abarca eso que ha dado en llamarse “siglo de oro”. En efecto, Domingo de Soto (que comparte la altura de Pedro de Fonseca) influye en Domingo Báñez y en Francisco de Araújo y, a través de este último, en Juan de Santo Tomás. Asimismo, es seguido por Cosme de Lerma. Inclusive, Lerma hace un compendio de la obra de Soto y lo sigue puntualmente. Esos autores españoles, junto con el portugués Fonseca, serán asimilados por otro portugués, que es Juan de Santo Tomás, el cual será seguido por muchos autores coloniales.

Como se ve, los filósofos ibéricos escolásticos desarrollaron una semiótica muy aceptable en rigurosos tratados pertenecientes a sus textos de lógica. Fue un enorme legado para la semiótica o la teoría general del signo, ubicada aquí en el marco de la filosofía. Todavía ahora nos sorprende la altura que alcanzaron estos autores en el conocimiento de la semiótica y en la discusión de sus grandes problemas.⁴⁷

La primera ampliación del campo de estudio se la debemos a Leibniz, quien con su *Mathesis Universalis*, extenderá las nuevas funciones matemáticas a nuevos campos significantes. Sin embargo, el proyecto quedará inconcluso al enfrentarse con los numerosos problemas de polisemia que requerirán el regreso al estudio específico de la lengua humana. Locke y los filósofos ilustrados (especialmente Condillac) fundamentarán la semiótica en la gramática.

Pero, sin lugar a dudas, uno de los padres fundadores de la semiótica es Pierce. La clasificación de los signos que hace Pierce es muy amplia y prolija, por lo que solamente nos detendremos en los más importantes y hasta imprescindibles. Divide, primero, el signo en cualisigno, sinsigno y legisigno. El cualisigno es una cualidad que

⁴⁷Ibíd., pp.74-94

funciona como signo, por ejemplo un color; el sinsigno es una sustancia que funciona como signo, por ejemplo una estatua y, el legisigno, es una ley que funciona como signo, por ejemplo, los signos convencionales.

En segundo lugar, el signo se divide en índice, icono y símbolo, según Pierce. El índice es el signo inmediato, casi natural, que representa el modo directo, por ejemplo, un grito en la calle significa al que lo emitió, las nubes representan la lluvia, el humo al fuego, etc. El icono es un signo intermedio, que tiene algo de natural y algo de artificial, pues es impuesto por el hombre, pero se tiene que basar en algo de la realidad y contener alguna semejanza o analogía con ella; por ejemplo, el emblema de la justicia, que es una mujer con los ojos vendados y que lleva una balanza en la mano, tiene que guardar cierta relación analógica con el no ver a quién se afecta y guardar un perfecto equilibrio con todos los involucrados. El símbolo es totalmente arbitrario (aquí toma la palabra en su sentido original griego, usado por Aristóteles, como signo convencional), por ejemplo, las palabras “hombre”, “man” y “anthropos”.⁴⁸

Por último, el ginebrino Mongin-Ferdinand de Saussure (1857-1913) es el otro de los padres fundadores de la semiótica, en la forma de semiología. Propiamente, se dedicó a la lingüística, pero también inició la semiología. De hecho, fue el fundador de la lingüística estructural, a través de su noción de sistema, y de distinciones tales como lengua y habla, sincronía y diacronía, sintagmático y paradigmático. Sin embargo, en su célebre *Curso de lingüística general* (publicado en 1916), que poseemos a través de las redacciones de sus discípulos Bally y Sechehaye, vemos que planteaba una ciencia general del signo: la semiología. A diferencia de Pierce, que colocaba este estudio en la

⁴⁸Ibíd., pp.138-139

filosofía y la lógica, Saussure lo ubica en la psicología, o, más concretamente, en la psicología social.

Definía esta disciplina como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Ella trataría de los signos en general, esto es, de todo sistema de signos, aunque él privilegió el signo lingüístico. Sin embargo, mucho de lo que dijo en ese *Curso* vale para el signo como tal, por ejemplo, la dualidad de aspectos en el signo: el significante y el significado, si bien él lo aplicó al signo lingüístico. En efecto, para Saussure, el significante es la imagen acústica de la palabra en cuestión, y el significado es el concepto o la imagen mental del objeto. Con todo, guardando las diferencias, se puede aplicar su esquema al signo sin más.

Como se ve, son valiosos los aportes de Saussure a esa disciplina general del signo que él mismo vio como necesaria. Aun cuando, propiamente, trabajó como lingüista, su perspectiva fue tan amplia y clarividente, que se aplicaba con justeza a la semiología o semiótica. Aunque Saussure era suizo, tuvo sus continuadores más fervorosos en Francia, tales como Claude Lévi-Strauss, Algirdas Julien Greimas y Roland Barthes.⁴⁹

⁴⁹Ibíd., pp.158-161

1.2 *Hacia una definición de Semiótica y Signo*

“La semiótica —que también ha recibido el nombre de “semiología”⁵⁰ y otros más— es la ciencia que estudia el signo general; todos los signos que formen lenguaje o sistemas. Empezó estudiando las condiciones de significación de los signos lingüísticos, pero también estudia otros como los semáforos, las modas, los gestos, la comida, para lo cual se han desarrollado semióticas visuales, auditivas, olfativas, gustativas.”⁵¹ Aunque es difícil dar una definición unánime de lo que es la semiótica, ya que existen, como lo vimos anteriormente, muchas y diversas escuelas que la definen acorde a sus muy particulares visiones. Nos limitaremos a la antes expuesta, ya que, es la que, para los intereses del presente trabajo, cumple con las expectativas planteadas.

Sin embargo, esta definición presenta el inconveniente de transferir al término "signo" la mayor parte de los interrogantes, término, que por sí solo, ha sido motivo de largas discusiones.

Pero, además, el proyecto de una disciplina que estudia el conjunto de la cultura, descomponiendo en signos una inmensa variedad de objetos y de acontecimientos puede dar la impresión de un “imperialismo” semiótico arrogante. “Cuando una disciplina define como objeto propio “toda clase de cosas” y, por consiguiente, se considera con

⁵⁰ A pesar del origen histórico diferente de los dos términos semiología (“línea lingüístico-saussureana”) y semiótica (“línea filosófica peirciana y morrissiana”), nosotros adoptamos el término semiótica como equivalente a semiología, entre otras razones por coincidir con la carta constitutiva de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos 1969. En ésta se denomina “semiología” en los ámbitos europeos y del estructuralismo; en cambio, “semiótica” era usado por los pragmatistas y analíticos; pero a partir del congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, en 1969, se acordó usar el nombre “semiótica”, con fines de unificación.

⁵¹ *Ibíd.*, p.7

derecho a definir mediante sus propios aparatos categoriales, el universo entero, el riesgo es grave indudablemente. La objeción más común dirigida al semiólogo “imperialista” es: “si para ti hasta una manzana es un signo, no hay duda de que la semiótica se ocupa también de la compota, pero en ese caso el juego deja de ser válido”. Lo que tratamos de demostrar es que desde el punto de vista semiótico no hay diferencia alguna entre una manzana y una compota de manzana, por un lado, y las expresiones lingüísticas /manzana/ y /compota de manzana/, por otro. La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda *considerarse* como signo.” Y como signo, Eco asegura, es “cualquier cosa que pueda considerarse como subsidio significativo de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa, debe necesariamente existir y debe subsistir, de hecho, en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, “la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir”.⁵² “Si una cosa no puede usarse para mentir —dice Eco—, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada”.

La semiótica es entonces, a primera vista, la disciplina que se encarga de estudiar todos los procesos culturales como *procesos de comunicación*. Y, sin embargo, cada uno de dichos procesos no puede subsistir sólo, por debajo de ellos se establece un *sistema de significación*.⁵³

“Es necesario aclarar, esta distinción, para evitar peligrosos equívocos y para escapar de una opción que algunos estudiosos imponen como irremediable: es de todo punto cierto que existe una gran diferencia entre una semiótica de la comunicación y

⁵²Eco, Humberto, *Tratado de Semiótica General*, Editorial Debolsillo, México, 2005, pp.21

⁵³Idem.

semiótica de la significación, pero no por ello debe dicha distinción acabar en una oposición sin posibles mediaciones.”⁵⁴

Definamos, entonces, un proceso comunicativo como el paso de una señal (lo que no significa necesariamente “un signo”) desde una Fuente, a través de un Transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario, o punto de destino.⁵⁵

En un proceso entre una maquina y otra, la señal no tiene capacidad “significante” alguna: sólo puede determinar el destinatario *sub specie stimuli*. En tal caso no hay comunicación, aun cuando se pueda decir efectivamente que hay paso de información.

En cambio, cuando el destinatario es un ser humano (y no es necesario que la fuente sea también un ser humano, con tal que emita una señal de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limita a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta *interpretativa* del destinatario.⁵⁶

Ahora bien, para su estudio la semiótica suele dividirse en tres ramas: sintaxis, semántica y pragmática. La sintaxis estudia las relaciones de los signos entre sí; la semántica, las relaciones de éstos y sus significados u objetos; la pragmática, las relaciones de los signos con los usuarios (que a veces pueden emplearlos de manera peculiar).⁵⁷

Como ya se ejemplifico, hay diversas escuelas de semiótica, desde la Antigüedad. Aunque algunas han decaído o desaparecido, sigue habiendo demasiadas:

⁵⁴Ibíd., pp.22

⁵⁵Ibíd.

⁵⁶Ibíd., pp.24-25

⁵⁷Es la división que hace Ch. Morris en *Fundamentos de la teoría de los signos*, Universidad Autónoma de México, México, 1958, pp.36.

pragmatistas, analíticas, estructuralistas, formalistas, escuela norteamericana, escuela anglosajona, escuela de París, de Moscú, de Leningrado, de Tartu, de Praga, de Copenhague, de Bloomington, etc. Todo ello, impide lograr una mínima unidad, que se ha intentado muchas veces, con el resultado frecuente de crear una semiótica adicional. Existen, pues, concepciones opuestas de la disciplina, que van desde el estudio de un sistema concreto de señales hasta una concepción "absolutista" que hace depender la propia cultura del fenómeno comunicativo.⁵⁸ Un breve resumen, expuesto por Beuchot, de estas concepciones sería el siguiente⁵⁹:

1. Una concepción limitada a los sistemas de signos instituidos en la práctica social y no-lingüísticos: carteles de señalización, escudos, uniformes, etc... En todo caso, podría hablarse de "signalética" para calificar esta concepción.

2. La concepción que puede llamarse "saussuro-hjelmsleviana" considera con Saussure, que la lingüística es una parte de la semiología, "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Extendiendo el modelo lingüístico a todos los sistemas de signos humanos, la misma podría calificarse como "semiolingüística" aún cuando sus sostenedores recusan este apelativo. Sin embargo, construye sus objetos sobre el "patrón" de los objetos de la lengua.

3. La concepción peirceana que combina, en el estudio de los signos un análisis de los fenómenos de significación como la cooperación de tres instancias que implican al representante (el signo propiamente dicho), al representado (aquello de lo que el signo da cuenta) y a un intérprete genérico

⁵⁸Beuchot, Mauricio, *Ob. cit.*, pp. 8

⁵⁹*Ibíd.*, pp. 16

considerado como un muestrario representativo portador de los hábitos interpretativos de la comunidad a la que pertenece.

4. Concepciones etnoculturales que ven en la cultura una combinación de sistemas "modelizadores" de lo real (Yuri Lotman, Escuela de Tartú).

5. Concepciones que tienden a abolir la separación entre ciencias humanas y ciencias de la naturaleza, a partir de una zoosemiótica, o una fitosemiótica, reagrupadas con la teoría de la información y las neurociencias, para constituir una especie de "perspectiva semiótica" (Círculo de Toronto).

6. Concepciones "regionales" del objeto semiótico limitadas a campos como el visual, las prácticas culturales y artísticas (danza, literatura, poesía, urbanismo y arquitectura, cine, teatro, circo, pintura, presentación de la persona, etc...), los "discursos" de carácter social (jurídico, religioso, político, etc...). Aunque pretendidamente independientes, dada la especificidad de su objeto, no dejan de vincularse, más o menos explícitamente, con alguna de las concepciones enunciadas anteriormente.

Las concepciones 2) y 3) son las más comúnmente aceptadas, aunque no han dejado de existir intentos de hacer una síntesis de ambas, de los que el más sobresaliente ha sido el de Umberto Eco. Sin embargo, dicha síntesis se presenta problemática, ya que, como veremos, sus metodologías de trabajo se presentan casi como irreconciliables, apoyándose la concepción saussureana en una base binaria (significado / significante) mientras que la pierceana se apoya en una base triádica (objeto / signo / interpretante).

Para Eco, la diferencia entre ambas corrientes radica en varios puntos. Por ejemplo, Saussure, entiende la lengua como “un sistema de signos que expresan ideas

y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ricos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc... y por lo tanto es, simplemente, el más importante de dichos sistemas. Así pues, podemos concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social*; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego “Signo”). Podría decirnos en qué consisten los signos, que leyes los regulan. Como todavía no existe, no podemos decir cómo será, no obstante, tienen derecho a existir y su lugar está determinado desde el punto de partida”.⁶⁰

La definición de Saussure es muy importante —afirma Eco— y ha servido para desarrollar una conciencia semiótica. “Su definición de signo como entidad de dos caras (signifiant y sinifié) ha anticipado y determinado todas las definiciones posteriores de la función semiótica. Y, en la medida en que la relación entre significante y significado se establece sobre la base de un sistema de reglas la semiología saussureana puede parecer una semiología rigurosa de la significación. Pero Saussure no definió nunca claramente el significado, pues lo dejó a mitad de camino entre una imagen mental, un concepto y una realidad psicológica no circunscrita a otro modo; en cambio, subrayó con insistencia el hecho de que, el significado es algo que se refiere a la actividad mental de los individuos dentro de la sociedad. Pero, según Saussure, el signo “expresa” ideas y, aun cuando aceptemos que no estuviera pensando en una acepción platónica del término “idea”, el caso es que sus ideas eran fenómenos mentales que afectaban a una mente humana.”⁶¹

⁶⁰Eco, Humberto, *Ob. cit.*, pp.31-32

⁶¹Ídem.

En este sentido la definición de Pierce –continúa Eco– parece indudablemente más amplia: “Que yo sepa, relataba Pierce, soy un pionero, o, mejor, un explorador, en la actividad de aclarar e iniciar lo que llamo semiótica, es decir, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis... Por semiosis entiendo una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas”.⁶²

Queda claro ya, desde ahora, que los “sujetos” de la semiosis de Pierce no son necesariamente sujetos humanos, sino *tres entidades semióticas abstractas*, cuya dialéctica interna no se ve afectada por el hecho de que se dé un comportamiento comunicativo concreto. Según Pierce, “un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa *para alguien en ciertos aspectos o capacidades*.”⁶³ Como veremos, un signo puede representar alguna otra cosa, en opinión de alguien, sólo porque esa relación se da gracias a la mediación de un interpretante. Ahora bien, no se puede negar que Pierce haya concebido, en alguna ocasión, el interpretante como un fenómeno psicológico que “se produce” en la mente de un posible intérprete; pero, igualmente posible, es entender la definición de Pierce en forma no antropomórfica.

Lo mismo podríamos decir de la definición saussureana; pero, la definición de Pierce ofrece algo más. No requiere, como condición necesaria para la definición del signo, que éste se emita *intencionalmente* ni que se produzca *artificialmente*.⁶⁴

⁶²Ibíd., pp.32

⁶³Idem.

⁶⁴Idem.

Por este motivo, la tríada de Pierce puede aplicarse también a fenómenos que no tienen emisor humano, aun cuando tengan un destinatario humano, como ocurre, por ejemplo, en el caso de los fenómenos meteorológicos o de cualquier otra clase de índice.

Para cerrar, podemos decir que “la semiótica suministra un fundamento para comprender las formas principales de la actividad humana y sus recíprocas relaciones, ya que todas estas actividades y relaciones se reflejan en los signos que median en las actividades... Al proporcionar tal comprensión, la semiótica promete cumplir una de las tareas que tradicionalmente se han llamado filosóficas. La filosofía pecó con frecuencia confundiendo en su propio lenguaje las diferentes funciones que desempeñan los signos. Pero es una vieja tradición que, la filosofía, debiera aspirar a dar conocimiento íntimo de las formas y características de la actividad humana y esforzarse por alcanzar el conocimiento más general y más sistemático posible. Esta tradición, aparece en forma moderna en la identificación de la filosofía con la teoría de los signos y con la unificación de la ciencia, esto es, con los aspectos más generales y sistemáticos de la semiótica pura y descriptiva.”⁶⁵

1.2.2 *El signo en la historia*

Si bien, no es la finalidad de este apartado exponer y discernir acerca del concepto de signo, creemos importante plasmar, como se hizo en el caso de la semiótica, algunas de las diferentes concepciones que a lo largo de la historia se han tenido del signo, además de las formas en que se ha abordado su estudio, para así tener un concepto homogéneo.

Para empezar, proponemos que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como *alguna cosa que está en*

⁶⁵Schaff, Adam, *Ob. cit.*, pp.96

lugar de otra. En otros términos, aceptamos la definición de Eco, por lo que “algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo... por lo tanto, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis”. Es de suponer que, en este sentido, es en el que se puede entender, la afirmación de Pierce, de que el signo está en lugar de alguna otra cosa, “en algún aspecto o capacidad”.⁶⁶

De esta forma, entenderemos como signo: “todo aquello que representa otra cosa, es decir, lo que está en lugar de otra cosa, que hace sus veces, y por lo tanto la cosa representada es el significado.”⁶⁷

Una vez aclarado este término, es fundamental exponer cuando y bajo qué condiciones es que existe una función semiótica. En pocas palabras, ésta la podemos encontrar cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en *funtivos* de la correlación.⁶⁸

Ahora estamos en condiciones de distinguir una señal de un signo. “Una señal es la unidad pertinente de un sistema que puede convertirse en un sistema de expresión correlativa a un contenido, pero que podría, también, seguir siendo un sistema de elementos físicos carentes de función semiótica (y como tal lo estudia una teoría de la información en sentido restringido). Una señal puede ser un estímulo que no signifique nada pero, cause o provoque algo: cuando se usa como el *antecedente* reconocido de un

⁶⁶Eco, Humberto, *Ob. cit.*, pp.32

⁶⁷Ídem.

⁶⁸Ibíd., pp.83

consecuente previsto, se admite como signo, dado que está en lugar de su consecuente (ya sea para el emisor o para el destinatario).”⁶⁹

Siempre que exista correlación de ese tipo, reconocida por una sociedad humana, existe signo. Sólo en este sentido, podemos aceptar la definición de Saussure, según la cual, “un signo es la correspondencia entre un significante y un significado.”

Esas hipótesis implican algunas consecuencias: (a) *un signo no es una entidad física*, dado que la entidad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión; (b) *un signo no es una entidad semiótica fija*, sino el lugar del encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora. Entonces, hablando con propiedad, no existen signos, sino funciones semióticas.⁷⁰

“Una función semiótica se realiza cuando dos “funtivos” (expresión y contenido) entran en correlación mutua: pero el mismo funtivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un funtivo diferente que da origen a otra función. Por lo tanto, los signos son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias precisas por el código.”⁷¹

La semiótica permite vislumbrar así, “una especie de paisaje molecular en el que la percepción cotidiana nos presenta como formas acabadas, cosas que son en realidad resultado transitorio de agrupaciones químicas y las llamadas “cosas”, son la apariencia superficial de una red subyacente de unidades más microscópicas. La semiótica, como

⁶⁹Ídem.

⁷⁰Ibíd., pp.83-84

⁷¹Ibíd., pp.84

la teoría musical, nos dice, que por debajo de la melodía reconocible hay un juego complejo de intervalos y de notas, y por debajo de las notas hay haces formantes.” O, si se quiere, la semiótica da una especie de explicación fotomecánica de la semiosis al revelar que, donde nosotros vemos imágenes, hay ajustes estratégicos de puntos blancos y negros, alternancias de llenos y vacíos, pululación de rasgos no significantes de la red ecilla que se pueden diferenciar por la forma, la posición y la intensidad cromática.⁷²

Como ha dicho Pierce: “Puesto que el hombre piensa sólo mediante palabras u otros símbolos externos, éstos podrían dirigirse al hombre y decirle: tú no significas nada que nosotros no te hayamos enseñado y, aun así, sólo en la medida en que diriges algunas palabras como interpretantes de tu pensamiento”. Efectivamente, por esa razón, los hombres y las palabras se educan unos con las otras; cualquier aumento de la información humana provoca, y es provocado por, un aumento correspondiente de la información de las palabras... “Es el signo y la palabra que los hombres usan, son el propio hombre. Porque el hecho de que, cualquier pensamiento, sea un signo, en conexión con el hecho de que, la vida es una cadena de pensamientos, prueba que el hombre es un signo; y el hecho de que, cualquier pensamiento, sea un signo externo, prueba que el hombre es un signo externo. Lo que equivale a decir que el hombre y los signos externos son idénticos, en el mismo sentido en que son idénticas las palabras *homo* y *man*. Por lo tanto, mi lenguaje es la suma global de mí mismo; porque el hombre es el pensamiento.”⁷³

Para concluir, podemos decir que los signos (funciones semióticas) son usados por los miembros a una comunidad semiótica (de hablantes o usuarios de los signos), pues tiene que compartirlos para saber, primero, que son los signos y, después, cuál es

⁷²Ibíd., pp.85

⁷³Ibíd., pp.424-425

su significado. Generalmente, se considera que el uso de un signo (fenómeno sónico, acontecimiento semiótico o semiosis) se da cuando un emisor transmite un signo, desde una fuente, por un medio o canal, con un código, susceptible de ruido informático, a un receptor.⁷⁴

1.3 *El cine como medio de comunicación*

Antes de entrar de lleno a la discusión de este apartado, es oportuno aclarar una serie de conjeturas. Primero, decir que la comunicación es uno de los fenómenos esenciales de la vida social no sólo es evidente, sino trivial. Sin comunicación humana, sin la *posibilidad* de tal comunicación, sería imposible la vida social. Esto se refiere en particular al proceso del trabajo, que está en la raíz de la vida particular al proceso del trabajo, que está en la raíz de la vida social.⁷⁵

De esta forma, “la comunicación no sólo es un proceso superestructural del hombre, sino que se encuentra íntimamente ligado a la esencia del ser humano. Se han hecho intentos varios para dar una definición del hombre, para descubrir su *differentia specifica*.” Marx dijo, siguiendo a Franklin, que el hombre es un animal que hace herramientas; los semánticos contemporáneos ven esa *differentia* en la capacidad para usar signos y símbolos. En realidad, en los dos casos, nos encontramos ante aspectos diferentes del mismo proceso de vida social humana. El proceso del trabajo y el proceso de usar signos, es decir, la comunicación humana, están interconectados genética y

⁷⁴Beuchot, Mauricio, *Ob. cit.*, pp.7

⁷⁵Schaff, Adam, *Ob. cit.*, pp.128

funcionalmente. Si se comprende este nexo, bien puede incluirse la comunicación como un elemento de la definición del hombre y de la sociedad humana.⁷⁶

En cierto sentido de la palabra, puede observarse, también, comunicación en el mundo animal. La abeja, con su “danza” y sus movimientos de antenas induce a sus compañeras de colmena a volar en busca de ricos hallazgos y, en consecuencia, les “comunica” algo. Lo mismo puede decirse de las hormigas, que mediante contactos de las antenas avisan a su “comunidad” cuando algún peligro amenaza. Los cantos de amor de los pájaros y la brama del venado son también formas específicas de comunicación. “Comunicación” con los otros de un tipo similar, para expresar miedo, entusiasmo, etc., también se ve entre los hombres; en situaciones extraordinarias, basta la emisión de un sonido y hasta la expresión de la cara o los gestos del cuerpo para “comunicar” algo relativo a las experiencias de los que se ven impulsados a realizar acciones. Pero ¿es esto comunicación? En la medida en que transmite conocimiento de estados emocionales de un individuo a otro o suministra información sobre cierta situación, sí. Pero es una comunicación específica, resultante de la mera conducta de los individuos interesados, comunicación que opera por “contagio” emocional. Esta última formulación, probablemente, es la que corresponde mejor al estado que sigue a los actos específicos de “comunicación”: abejas que salen en busca de praderas abundantes en flores, manada que huye, etc. “Esa comunicación, difiere esencialmente de la comunicación típicamente humana, que trasmite determinado conocimiento y determinados estados mentales.”⁷⁷ Es esta forma humana de comunicación la que nos interesa en nuestro análisis.

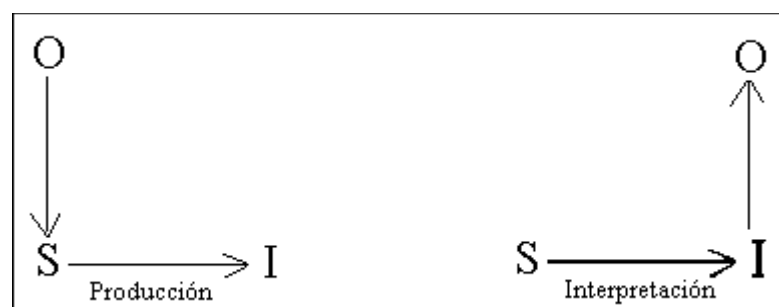
⁷⁶Ídem.

⁷⁷Ibíd., pp.129

La comunicación *intelectual*⁷⁸, sin embargo, es a la que nos referimos cuando hablamos de comunicación humana sin más. ¿Por qué? “Porque es la más común en la vida social de los individuos y desempeña, en su existencia, un papel especial, es una condición necesaria de todos los vínculos sociales y, especialmente, de los resultantes del trabajo productivo.”⁷⁹

La comunicación puede definirse desde esta perspectiva, como la transmisión de significados por medio de símbolos. Precisamente, el cine entra en esta perspectiva.

Aquí es necesario partir de un principio fundamental. El cine es un medio de comunicación, diseñado para transmitir un mensaje de manera masiva. Como todo acto de comunicación, el cine, puede describirse como un par constituido por un signo producido por un emisor, interpretado luego por un receptor. Su estudio combinará producción e interpretación de un mismo signo.⁸⁰ Tomando el modelo peirceano podríamos representar los procesos de producción e interpretación con un gráfico como el siguiente, en el que O representa el objeto, S representa el signo, I representa el interpretante y las flechas muestran las relaciones de dependencia:



⁷⁸Este tipo de comunicación se refiere aquella que trata de transmitir ideas, conceptos, en vez de sentimientos.

⁷⁹Ibíd., pp.130

⁸⁰S.N., “Semiótica y Comunicación”, revisado en, <http://personal.telefonica.terra.es>

La mayor parte de los autores se han interesado casi exclusivamente en el problema de la interpretación de los signos, partiendo de la opinión, ampliamente extendida, de que la producción y la interpretación son procesos absolutamente reversibles. De esto se desprendería que describir la interpretación es describir también, como en un espejo, la producción. Contra esta afirmación se puede observar que, si el productor es dueño del objeto que elige para comunicar su mensaje (elección de palabras, de grafismos, de gestos, de configuraciones múltiples de unos y de otros), el intérprete está obligado a efectuar un trabajo de reconstrucción de ese objeto (una semiosis inferencial) que no tiene por qué llegar necesariamente a reencontrar el mensaje original. “En efecto, las relaciones singulares que productor e intérprete mantienen con las instituciones de la significación son las que regulan su comunicación. Hay, entonces, una disimetría a priori, puesto que el primero pone en marcha algo ya presente en él, mientras que el segundo debe descubrir precisamente lo que el primero actualizó.”⁸¹

Lo que hay que remarcar antes que nada es que toda producción es, en alguna medida, una interpretación a priori. Dicho en otras palabras, “la producción es un proceso de incorporación de un pensamiento en una configuración que se ubica bajo la dependencia de una interpretación anticipada, respecto de la que el productor se vuelve un intérprete más.”⁸² En este sentido participa en este proceso colectivo de interpretación que describimos como una institución social. Por parte del intérprete hay un proceso que va de lo particular a lo universal, de lo individual a lo colectivo, mientras que, de parte del productor, se va de lo universal a lo particular y de lo

⁸¹Ídem.

⁸²Ídem.

colectivo a lo individual. Más que de reversibilidad, que no diferencia los dos procesos, debemos hablar de dualidad.⁸³

Algo pasa de la mente del productor a la del intérprete. Más formalmente, puede considerarse que en todo fenómeno semiótico hay un traspaso, a través de un signo, de una cierta forma de relaciones que está en la mente de un productor hacia la mente de un intérprete. El signo se transforma en un medio para la comunicación de una figura.

Hay que destacar que en el acto de comunicación, definido como un par (signo producido / signo interpretado), tanto el productor como el intérprete hacen referencia a la misma relación de naturaleza institucional que liga al signo con su objeto. El productor lo utiliza como algo ya institucionalizado que le permite elegir una cosa (el signo) y presentarla como el sustituto de otra cosa ausente (el objeto), con la garantía (en el interior de su comunidad) de que un intérprete eventual que comparta su cultura tendrá la posibilidad de poner en funcionamiento la relación empleada en el otro sentido. La comunicación sólo se logra cuando el objeto del que habla el productor sea el mismo que imagina el intérprete.⁸⁴

En este punto se necesita hacer una observación: mientras que la comunicación instrumental que está a la base de la comunicación poética o filosófica, es ya extremadamente elaborada, es en suma un sistema real, e históricamente complejo y maduro: la comunicación visiva que está en la base del lenguaje cinematográfico es, por el contrario, extremadamente burda, casi animal. Tanto la mímica y la realidad en bruto, como los sueños y los mecanismos de la memoria, son hechos casi prehumanos, o están en los límites de lo humano: en todo caso, son pregramaticales y hasta premorfológicos (los sueños ocurren a nivel del inconsciente, e igualmente los mecanismos mnemónicos;

⁸³Idem.

⁸⁴Idem.

la mímica es signo de una extrema elementalidad civil, etc.) *El instrumento lingüístico sobre el cual se funda el cine, es entonces de tipo irracional*: y esto explica la profunda cualidad onírica del cine, y también su absoluta e imprescindible concreción, digamos, objetual.⁸⁵

1.4 *El cine como lengua y como elemento cultural*

El título de este apartado podría sonar como una contradicción respecto del que lo antecedió. ¿El cine es entonces un medio de comunicación o una lengua? Y la respuesta es... ambas. La mejor forma de ejemplificar esto sería la siguiente: la escritura es un medio de comunicación, el aparato por excelencia para la reproducción de la escritura es la imprenta, pero la forma que la escritura adquiera en cada cultura y en cada época determinada es diferente, es decir, para cada cultura la escritura se expresa de una manera diferente. Lo mismo pasa en el cine, este tiene sus verbos, sus sustantivos y sus adjetivos y los aplica según la necesidad que tiene de transmitir.

Solamente hay una diferencia fundamental entre la obra literaria y la obra cinematográfica (si vale la pena hacer tal diferenciación). La institución lingüística, o gramatical, del autor cinematográfico, está constituida por imágenes: y las imágenes son siempre concretas, nunca abstractas.⁸⁶

Esto es cierto, pero, como veremos, se trata de una prosa particular y subrepticia, porque el elemento fundamental irracional del cine, no es eliminable. La realidad es que el cine, en el momento mismo en que se ubicó como “técnica” o “género” nuevo de

⁸⁵Pasolini, Pier Paolo, *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, Editorial Universidad Autónoma de México, México, 2006, pp.11

⁸⁶Ibíd., pp.14

expresión, su ubicó también como nueva técnica o género de espectáculo de evasión, con una cantidad de consumidores inimaginable para todas las otras formas expresivas. Esto ha querido decir que ha sufrido un cambio violento, por lo demás, suficientemente previsible e inevitable. O sea: todos sus elementos irracionales, oníricos, elementales y bárbaros, han sido mantenidos por debajo del nivel de la conciencia. Han sido explotados como elemento inconsciente de choque y de persuasión: y sobre este monstruo hipnótico que es siempre una película, se ha construido rápidamente esa convención narrativa que ha suministrado materia de inútiles y pseudocríticos parangones con el teatro y la novela. Una tal tradición narrativa, pertenece indudablemente, por analogía, a la lengua de la comunicación prosaica: pero como una lengua tal, tiene en común sólo al aspecto exterior, los procedimientos lógicos e ilustrativos.⁸⁷

Este cine en la naturaleza, que es la realidad, tiene, en efecto, un lenguaje similar, de algún modo, al lenguaje oral de los hombres: “el cine es, así (por medio de su reproducción de la realidad) el momento escrito de la realidad.”⁸⁸ Si el cine no es otra cosa que la lengua escrita de la realidad (que se manifiesta siempre en acciones), significa que no es ni arbitrario, pero sí simbólico. Y aquí entra la dialéctica del cine; “éste representa a la realidad por medio de la realidad, es decir, por medio de los objetos de la realidad que una cámara, momento a momento, reproduce.”⁸⁹ Así pues, cuando se quiere representar una silla, el cine se ve en la necesidad de reproducir una silla, pero la imagen no es la silla en sí, sino la visión que el director tiene de la silla.

⁸⁷ Ibid., p.15

⁸⁸ Ibid., p.73

⁸⁹ Idem.

Para ilustrar con mayor claridad esto, utilizaremos como recurso el ejemplo que Pasolini le pone a Eco:

“Pongamos por caso un maletero que habla como Hegel. ¿Por qué? En la realidad (aunque sea un caso extraño de la realidad) ¿no podría haber un maletero que habla como Hegel? Así, un maletero que diga “Ve y diles”, o un maletero que diga “Tesis y antítesis”, son pues ambos personajes de la realidad, que el cine produce tal como son. En tal sentido, el cine es fatalmente naturalista.”

Pero, —pregunta Pasolini— “¿por qué, por qué tanto miedo al naturalismo? ¿Qué esconde este miedo? ¿No esconderá, acaso, el miedo a la realidad? ¿Y no son los intelectuales burgueses quienes tienen miedo a la realidad?”⁹⁰

Con realidad quiero decir “el mundo físico y social en el que se vive, cualquiera que éste sea. Quien se expresa, a través de cualquier sistema de signos, en todo caso no puede interpretar esa realidad por evocarse (*o por medio de símbolos de naturaleza señálica o por medio de símbolos de naturaleza figural*) sino históricamente, y por lo mismo realistamente.”⁹¹

El maletero mudo, pura imagen, ¿qué es? Es la idea estética que de un maletero tiene un burgués que con ese maletero no tienen nada que departir. El maletero que, por el contrario, habla de dialéctica, es apócrifo y pretextual: también él está al servicio de un burgués que con él tiene muy poco que departir. Esto es, entre un burgués y un maletero puede haber sólo un vínculo de simpatía humana, como si dijésemos, canina.⁹²

Una vez aclarado el tema del cine como un lenguaje, pasemos a considerar el cine como un elemento cultural. En esta parte nos detendremos menos tiempo, ya que si

⁹⁰Ibíd., p.98

⁹¹Ídem.

⁹²Ídem

bien hemos admitido que el cine es un lenguaje, es inminente que aceptemos que un lenguaje es un elemento propio de determinada cultura. Es por este motivo que no es lo mismo el cine soviético, que el italiano o que el argentino o el japonés, por lo tanto hay elementos muy propios a los que se tendrá que atender, sin embargo, hay reglas comunes que trataremos de demostrar aquí.

Para empezar, es necesario decir que consideramos a la cultura como un *Campo Regulado de Producción Semiótica*⁹³ (CRPS) que cuenta con “reglas estructurales de carácter primario que permiten la gestación y la circulación del significado. Unas de las grandes aportaciones de la semiótica es el haber postulado que todo objeto o acontecimiento que se produce en una cultura tiene un carácter significante, y que todo hecho que entra en contacto con un sistema cultural pasa a formar parte de un universo de sentido.”⁹⁴ Es evidente que la asignación de marcas y sentidos dependerá de los conocimientos convencionales del mundo comprendidos en ese universo. Esto nos lleva, indudablemente, a ver la pertinencia de la propuesta de Eco, relativa a concebir las circunstancias y los contextos como partes del significado, puesto que son elementos constitutivos de las codificaciones del universo semiótico y comprenden instrucciones de codificación. De esta forma no es posible pensar que en la manera de percibir, pensar y expresar el mundo pueda existir neutralidad, es decir (para el caso del cine) es imposible creer que la producción fílmica no esté plagada de concepciones previas, principalmente cuando narra un suceso histórico, el cual es interpretado por los que participan en éste, de la misma forma que lo es por el resto de la sociedad. De este

⁹³ Este concepto alude, de una manera más explícita según Juan Carlos Vidal, a las relaciones codiciales en los procesos de producción de semiosis que se verifican en espacios especializados de la cultura. González Vidal, Juan Carlos, *Semiótica y Cine: Lecturas Críticas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2008.

⁹⁴ *Ibíd.*, p.15

modo, recibimos y decimos todo lo que nos circunda a través de valores paradigmas, modelos ideológicos contenidos en nuestra cultura.⁹⁵

Para ponerlo en términos de Vidal, “el hombre también tiene “conciencia”. Pero, ni aun ésa conciencia es *a priori*, conciencia “pura”. El “espíritu” está “infectado” de materia que llegaba como vibraciones del aire, como sonidos, en una palabra, como lenguaje. El lenguaje es tan antiguo como la consciencia, el lenguaje es una conciencia práctica, real, que existe para los otros y para mí mismo. Y el lenguaje llega a existir, lo mismo que la consciencia, sólo por la necesidad, la necesidad de establecer contacto con otros individuos. Donde existe una relación, existe para mí; un animal no está en relación con nada. Para un animal, su relación con otros no existe como relación. Así, la consciencia es desde el comienzo mismo un producto social y seguirá siéndolo mientras existan hombres. Como “individuo humano”, el hombre es “el conjunto de las relaciones sociales” en el sentido de que su origen y su desarrollo espiritual sólo pueden comprenderse en el contexto social e histórico, como ejemplar de una “especie” social. Todo revela pues, que la cultura es un producto social y seguirá siéndolo mientras existan hombres”. Pero también el lenguaje humano es un producto social desde su origen mismo, ya que “el lenguaje es una consciencia práctica, real, que existe para los otros y para mí mismo”. El origen tanto de la consciencia como del lenguaje hay que buscarlo en la vida social y sus necesidades, en “la necesidad de establecer contacto con otros individuos”.⁹⁶

Entendiendo esto, lo que tiene lugar, en términos de códigos, es un conjunto de supracodificaciones, cuya vigencia está garantizada al interior de cada una de las zonas especializadas en virtud de su propio desarrollo; de este modo se hace evidente que

⁹⁵Ibíd., pp.16

⁹⁶Schaff, Adam, *Ob. cit.*, pp.146-151

“cada zona da lugar a formas específicas de semiosis”⁹⁷, que se plasman individualmente con respecto a otros hechos semióticos. “Las segmentaciones (como el cine o la historia) operan, explícita o implícitamente, bajo estos principios.”⁹⁸

Ahora bien, en toda cultura existen zonas especializadas donde la producción de semiosis se halla regida por normas particulares, consecuentemente de carácter secundario, que de una u otra forma ejercen una acción coercionante sobre la materia significativa que se enuncia en ellas. Entonces, si las normas primarias determinan la producción de semiosis, las secundarias la sobredeterminan, con lo que generan potencialidades de sentido no previstas anteriormente. Lo que tiene lugar, en términos de código, es un conjunto de supracodificaciones, cuya vigencia está garantizada al interior de cada una de las zonas especializadas en virtud de su propio desarrollo. Desde el momento en que se subraya este aspecto restringido de las supracodificaciones, se hace evidente que cada zona da lugar a formas específicas de semiosis que se plasman individualmente con respecto a otros hechos semióticos. La segmentaciones literatura, medicina, filosofía, historia, sociología, operan, explícita o implícitamente, bajo estos principios.”⁹⁹

Desde esta postura, el cine se presenta como un CSPA más, dentro de la cultura. Obviamente, comprende características estructurales que le dan su especificidad. Una de las más importantes hay que buscarla en la pluricodicidad: la producción de semiosis, en el cine, activa de manera simultánea códigos de naturaleza diferente, como la imagen, la lengua (en sus variantes oral y escrita), la música, la proxémica. Sin

⁹⁷La semiosis es cualquier forma de actividad, conducta o proceso que involucre signos. Incluyendo la creación de un significado. Es un proceso que se desarrolla en la mente del intérprete; se inicia con la percepción del signo y finaliza con la presencia en su mente del objeto del signo.

⁹⁸González Vidal, Juan Carlos, *Ob. cit.*, pp.16

⁹⁹Idem.

embargo, esto no resulta suficiente para definir el campo, pues en la cultura existen múltiples ámbitos que también son pluricódigo, como las canciones, el cómic, la opera, los videos musicales, etc. Hay que considerar entonces que cada CSPA pluricódigo posee uno o varios códigos de base, en los que vienen a articularse los demás. En el cine, la imagen en movimiento cumple esta función.¹⁰⁰

Como acertadamente lo manifiesta Metz, con la imagen cinematográfica asistimos a un movimiento visual que reproduce un movimiento material que le ha antecedido. Por otro lado, el movimiento visual no manifiesta de modo integral, ni de una manera completamente fiel el antecedente, pues a través del montaje se conforma un ordenamiento sintáctico que obedece a las necesidades del filme. Otra cosa que separa dichos movimientos es la transformación de una tridimensionalidad en bidimensionalidad, lo que finalmente nos faculta para hablar de imagen, fenómeno que pertenece al dominio estricto de la representación. Según Carmen Vidaurre “Una representación no es nunca, ni equivale, a lo que representa, constituye un sustituto que se coloca en el lugar de otra cosa, de lo real o de lo imaginario”.¹⁰¹

Y es que, si bien el relato cinematográfico se construye mediante variados artificios, nadie puede negar la importancia que tiene la imagen en su conformación (sin ella no hay posibilidad de relato en este campo). “El relato cinematográfico, al tener una gran flexibilidad en cuanto a la velocidad, dispone consecuentemente de muchas posibilidades rítmicas: puede acelerarse o retardarse según las necesidades del filme; además hay posibilidad de generar cambios drásticos, dando lugar a variantes narrativas.”¹⁰²

¹⁰⁰Ibíd., pp.18

¹⁰¹Ibíd., pp.18-19

¹⁰²Ibíd., pp.20-21

Quizá, en otras circunstancias, lo anterior hubiese bastado para identificar el rasgo esencial del arte cinematográfico pero, actualmente, gracias a los avances tecnológicos, el campo representacional se ha ampliado considerablemente, con lo que han incrementado no solamente los códigos, sino también los CSPS. Conforme las sociedades van volviéndose más complejas, aumentan los conocimientos convencionales sobre el mundo e, inevitablemente, surge la necesidad de implementar formas de expresión capaces de manifestarlos. Este aumento de las potencialidades comunicativas de una sociedad no solamente afecta los modos en que los hombres se relacionan entre sí, sino que lo afectan a el mismo o su relación con el mundo; en su momento, el cine constituyó una de esas novedosas formas de expresión, e influyó de manera determinante en diversos aspectos de la interacción social como, por ejemplo, las maneras de entretenimiento.¹⁰³

Podemos concluir con la caracterización que hace Vidal respecto a que “la especificidad del cine radica en la manera en que se articula la *pluricodicidad*, que determina genéricamente las interrelaciones codiciales. Tal articulación se produce a partir de la imagen en movimiento, que implica casi todo el tiempo una estructura narrativa rica en posibilidades de desarrollo.”¹⁰⁴

1.5 La semiótica, herramienta para el análisis del cine histórico

Para concluir con este capítulo, abordaremos algunos elementos que sirvieron dentro del análisis sustancial de las películas, como herramienta teórico-metodológica que ayuda a clarificar y allanar el camino de este producto de investigación, homogenizando una

¹⁰³Ibíd., pp.19

¹⁰⁴Ibíd., pp.22

serie de conceptos y percepciones sin las cuales sería casi imposible entender el fruto del estudio de los tres documentos cinematográficos del presente trabajo.

Para empezar queremos retomar lo siguiente. “El cine es un producto cultural complejo. Su complejidad radica esencialmente en que se trata de un campo suprarregulado de producción semiótica constituido por varios códigos: el visual, el lingüístico, el montaje, la luz, las velocidades, la música, los planos, etc. Estos códigos no operan de manera autónoma, constituyen una unidad delimitada en sí misma y por sí misma. Así, entre los diversos códigos se producen interacciones semánticas que van generando el sentido. Las interacciones semánticas pueden asumir distintas modalidades, entre las que destacamos las siguientes:”¹⁰⁵

1) Redundancia de la información: que tiene lugar cuando una misma información es transmitida (simultáneamente o no) por dos o más códigos.

2) Contrastación de información: que se verifica cuando la información transmitida por un código se opone a la que se proporciona a través de otro código.

3) Precisión o complementación: que se manifiesta cuando a través de un código diferente se precisa la información transmitida por un primero.

Tenemos, entonces, una producción de enunciados de naturaleza distinta que, sin embargo, culturalmente es reconocida como una entidad homogénea.

Una vez sentado y aclarado esto, centraremos nuestra atención en la Historia, que, como es evidente, también constituye una zona especializada donde la semiosis se verifica de acuerdo a reglas codiciales específicas. A este respecto Vidal hace una

¹⁰⁵Ibíd., pp.31

disertación que, a nuestro parecer abarca todos los puntos fundamentales para esclarecer nuestra posición: “Uno de los rasgos principales de este campo –dice Vidal– radica en la articulación diacrónica de sus elementos. La historia se presenta, por principio de cuentas como un relato “*discursivizado*”, en el cual queda segmentado y organizado en sucesiones cronológicas un conjunto de eventos exteriores al discurso. El relato histórico se encuentra marcado por la objetividad; desde la perspectiva que aquí asumimos, esa objetividad es antes que nada una marca codicial, y se apoya en el hecho de que los elementos históricos implican casi todo el tiempo coordinadas espacio-temporales precisas sujetas a verificación, lo que desemboca en la producción de un sentido “de realidad”¹⁰⁶. Entonces, a diferencia de otros relatos, la historia manifiesta un anclaje circunstancial por demás evidente. El relato histórico se va a ver como el sustituyente de algo más, y por eso expresamos que opera a nivel de la representación; en consecuencia, no es ajeno a los paradigmas del universo semiótico ni a las dinámicas de poder que se verifican en su interior: la construcción de un relato histórico comprende posturas enunciativas. La resistencia de la historia a alterar el orden cronológico radica, al menos en parte, en el anclaje circunstancial establecido por las coordinadas espacio-temporales a las cuales se refiere, puesto que los hechos deben quedar registrados en el orden en que sucedieron.¹⁰⁷ Tenemos, entonces, que la sintaxis narrativa ayuda también a la producción de ese sentido de realidad”.¹⁰⁸

¹⁰⁶Es decir, no importa la ideología que permeé en los pensamientos y posiciones de determinado autor, su análisis está sujeto ya a un límite espacial y temporal con el cual no puede romper ni modificar a su gusto, cosa que puede hacer el novelista o el cineasta.

¹⁰⁷Si bien esto es cierto, ya que es sumamente difícil, e implicaría un cinismo oprobioso, el hecho de falsificar la respuesta histórica del “cuándo”, por estar sujeta al anclaje antes referido, los historiadores pueden, y lo ha hecho, así como el cineasta, manipular los documentos y la información para hacerlos encuadrar en su visión de mundo, es decir, falsificar o deformar las respuestas al “cómo”, y el “por qué”.

¹⁰⁸Ibíd., pp.32

El cine (la clase de cine que aquí nos ocupa) –continúa Vidal–, se presenta así como un espacio coercitivo que actúa sobre la materia significativa procedente del campo de la historia para generar el sentido. “Los procesos de re-textualización de dicha materia están regidos por este espacio, de modo que hay lugar para potencialidades semánticas y narrativas no contempladas anteriormente. Por una parte, es verdad que el anclaje circunstancial del material histórico se manifiesta en la nueva modelización, por la otra, también, es cierto que muchos puntos de sus aspectos específicos no se hallan sujetos ya a una posible veridicción. Nos encontramos así entre supracodificaciones procedentes de diferentes campos que, no obstante, coexisten en unidades semióticas concretas, lo que genera superposiciones codiciales con un carácter complejo.”¹⁰⁹ Efectivamente, la convergencia objeto de nuestra atención, da lugar a unidades en donde los atributos individuativos de las mismas, manifiestan simultáneamente rasgos estrictamente referenciales (históricamente hablando) y rasgos ficcionales.¹¹⁰

Por último, queremos hacer una precisión más. El cine no es ni será nunca como ya lo hemos mencionado, un producto “neutral” o “supranatural”. Está sujeto a las filias y fobias, así como a las concepciones preconcebidas del autor de algún film.

Entendiendo esto, es claro que, por ejemplo, en el cine burgués, carente de conciencia de clase (esto es, identificándose a sí misma con toda la humanidad), muchas

¹⁰⁹ En este punto el autor se refiere al caso de la película *La historia oficial*, de Luis Puenzo, y a la relación que guarda la película con la realidad histórica, al respecto el autor dice: *No es importante constatar, por ejemplo, si efectivamente existió una familia constituida por Alicia, Roberto y Gaby; o si una maestra de Historia, llevada por una inquietud relacionada con la adopción de su hija, desarrolla una investigación semejante a la de Alicia. Lo que cuenta aquí es que se trata de personajes emblemáticos, que consecuentemente materializan caracterizaciones y modos de actuación extratextuales (con base histórica), pero bajo las reglas propias del texto de inserción, que implican códigos de simbolización establecidos por el CSPS distinto. Y tiene por demás razón, sin embargo, en el caso que nos ocupa en este momento, los personajes no son simbólicos, sino históricos, por lo tanto lo que ellos digan en la película serán lo que dijeron en la vida real o viceversa.* González Vidal, Juan Carlos, *Ob. Cit.*

¹¹⁰ *Ibid.*, pp.34-35

veces el “libre indirecto” es un pretexto: el autor se construye un personaje, hasta hablando una lengua inventada, para expresar una propia interpretación particular del mundo. Es en este “indirecto” pretextual (sea por razones buenas o por razones malas) el director imprime al personaje, y por ende a la obra un cumulo de percepciones prediseñadas. Porque, efectivamente, como dice Paolo Pasolini, la “mirada” de un campesino (incluso verdaderamente de un pueblo o de una región en condiciones prehistóricas de subdesarrollo) abarca otro tipo de realidad, que la mirada, posada sobre esa misma realidad, de un burgués culto: los dos ven en concreto “series diversas” de cosas; no solamente, sino también una cosa en sí misma resulta diversa en las dos “miras”, Sin embargo, todo eso no institucionalizable, es puramente inductivo.¹¹¹

¹¹¹Pasolini, Pier Paolo, *Ob. cit.*, pp.19-21

Capítulo II: Historia, cine y revolución

Cuando todos puedan
fotografiar los seres queridos,
no ya en su forma inmóvil, sino
en su movimiento, en su acción,
en sus gestos familiares, con la
palabra en los labios, la muerte
dejará de ser absoluta.

*Le Poste, 30 de diciembre de
1895*

Hay quienes conciben el cine exclusivamente como una diversión. Pensar así de él, es minimizarlo porque no fue sólo un entretenimiento ni siquiera en sus orígenes. El cine se presenta de hecho como un fenómeno que abarca diversas posibilidades. A la fecha, se puede hablar ya de una historia del cine —deslumbrante historia— que tiene resonancia en muy diversos ámbitos. De ahí que resulte de capital importancia estudiar el fenómeno desde diversos aspectos. “La mera constatación de que el fenómeno existe no es, desde luego, suficiente. Se impone la necesidad de una apreciación lo más completa de él, y esa es la finalidad de un estudio como el presente, que no se limita a la contemplación de valores formales, dado que éstos alcanzarían un sentido muy pobre si no tuvieran en cuenta diferentes contextos.”¹¹²

La aparición del cine supuso la irrupción de un lenguaje universal dentro del ámbito de la cultura artística. Comprensible tanto por los habitantes de una remota aldea, como por los ciudadanos de una metrópolis; asequible, sin mayor esfuerzo, de desentrañamiento por personas pertenecientes a diferentes universos culturales, clases sociales, espacios y lenguas. Esta verdad elemental, adoptada como punto de partida de la mayor parte de las reflexiones teóricas en torno a la esencia del hecho

¹¹²Posada, Pablo Humberto, *Ob. Cit.*, pp.3

cinematográfico, no debe llevarnos a omitir que, en tanto lenguaje universal, el cine es en primera instancia una propuesta para la interpretación de la realidad y para la inserción de los individuos en ella. “El cine es ante todo, el resultado de un proceso histórico en el cual intervienen múltiples y variados factores.”¹¹³

Además, el cine presenta en la historia un carácter único: como arte presenta la novedad de haber nacido de una invención científica. En su desarrollo histórico cada nuevo invento ha supuesto una etapa importante, como ejemplo, el nacimiento del cine sonoro, que provocó grandes crisis en la industria cinematográfica en todas partes del mundo.¹¹⁴

Como ya habíamos mencionado, el acto de sentarnos en la penumbra de una sala, frente a la pantalla iluminada que acapara nuestra atención para presenciar como algo extraordinario sucesos que fuera de allí quizás podrían parecernos por demás ordinarios, tiene, al igual que el mundo de los sueños, algo de rito mágico. La vida que así nos es mostrada, sea representación realista o abstracción máxima, posee el peculiar acicate de hacernos sentir que aquello a cuya representación asistimos, transcurrió o pudo transcurrir fuera del alcance de nuestra capacidad física de conocerlo.¹¹⁵

Ventaja o espejo de la vida, fábrica de sueños, séptimo arte; el cine fue y es objeto de tantas y tan disímiles interpretaciones como ninguna otra actividad artística. Sin embargo, el cine es algo más que la suma de todas las parcialidades que lo conforman: arte, ciencia, técnica, industria, expresión, comunicación, etcétera. Es, también, algo más que el cine mayormente conocido: el que se proyecta en las salas con

¹¹³Velleggia, Susana, *Ob. Cit.*, pp.9

¹¹⁴Posada, Pablo Humberto, *Ob.cit.*, pp.7

¹¹⁵Velleggia, Susana, *Ob.cit.*, pp.10

fines de entretenimiento, a través de obras de ficción, de duración y de características estandarizadas.¹¹⁶

El cine siempre narra algo acerca de una determinada realidad, esto con la intervención de una serie de soportes y condicionamientos (económicos, técnicos, sociales, ideológicos, políticos, históricos) que configuran una red de circunstancias dialécticamente vinculadas, por lo tanto, aislar un elemento, resulta poco adecuado. Atendiendo a esto, podemos afirmar entonces que, toda película trasmite, en primer término, un determinado discurso ideológico, concepción del mundo y de la vida, o filosofía, y en esto reside su principal rasgo distintivo.¹¹⁷

De esta manera el cine, medio de comunicación social, está suponiendo siempre al hombre y a la sociedad en que éste vive. Sin esta premisa, el fenómeno cinematográfico carecería de sentido. Dirigido al hombre, produce sus efectos e influye en él y en su comportamiento, tanto individual como a nivel social. Pero el cine es un fenómeno misterioso: no se limita a la suma de excelencias aisladas, ni a los instrumentos pertenecientes a su específico ámbito técnico-estético; requiere de la ciencia y la tecnología, pero también de la poesía, la creatividad, la sensibilidad artística y social; se funda en las potencialidades de la imaginación e, igualmente, en la planificación milimétrica y la racionalidad más completa. Como se ve, no resulta nada fácil definir qué es el cine, y cuál su esencia.¹¹⁸

No se trata de hacer un enjuiciamiento del cine como si se tratara de un reo al que se acusa de corruptor. Una postura así es simplista y timorata. Queremos dejar en claro que no creemos que el cine sea un medio que corrompe al hombre, sino que lo

¹¹⁶Idem.

¹¹⁷Ibid., pp.12

¹¹⁸Idem.

transforma. El cine, entonces, cumple funciones peculiares en la constante transformación de la sociedad.

Así, de la misma manera que leer humaniza, el cine, también, lo hace. Las películas, anunciadas por los diarios, por la radio y por la televisión, están colaborando en la construcción de la imagen del hombre y la cultura del siglo XX, con sus valores y sus defectos.

2.1 *El Cine y su Significado*

Nacido con la humilde vocación de registrar las apariencias de la realidad y su movimiento visible, el aparato de los hermanos Lumière, el cinematógrafo, fue instalado ante una fábrica de la que salían los obreros e iba inscribiendo en la cinta de celuloide ese hecho banal, cotidiano, para hacerlo inmortal, para que pudiese llegar idéntico a sí mismo hasta los ojos de espectadores de diez, veinte, cuarenta o cien años después. De esta forma, el cine aparecía como una mirada que se perpetuaba, que se convertía en su propia memoria. “Y todo esto no es más que una ilusión óptica, el resultado del paso intermitente de una serie de imágenes entre una fuente de luz y un lente amplificador.”¹¹⁹

Así, pues, el cine es en principio el registro de la mirada de alguien: es una mirada que sustituye la nuestra. No los obreros de Lumière, sino la visión que Lumière tuvo de sus obreros. Pero además, los obreros que salen de la fábrica y que vemos en la pantalla, no sufrirán cambio alguno, siempre serán idénticos, tendrán siempre esa ropa,

¹¹⁹De la Colina, José, *Miradas al cine*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, pp.24-25

ese gesto, siempre se moverán en ese espacio, siempre vivirán ese sólo instante. Gracias al cine podemos recordar lo que nunca hemos vivido, lo que nunca hemos visto.¹²⁰

¿Arte? ¿Industria? ¿Simple pasatiempo? ¿Espectáculo? ¿Reproducción de la realidad? ¿Medio de control social? ¿Aparato de propaganda? Éstas y más podrían ser las ideas que nos vendrían a la mente para definir el cine, pero ¿qué es en el cine? ¿Cómo podemos definirlo?

El debate en torno a los factores que definen lo específico cinematográfico es tan antiguo como el cine mismo. Desde sus inicios –cuando se ponía en tela de juicio que el cine pudiera llegar a ser un arte–, realizadores y críticos vienen reflexionando en torno al fenómeno de la creación cinematográfica, intentando esclarecer los elementos que hacen del cine un sistema de representación de la realidad de características propias. En 1911, el italiano Riccioto Canudo publicó la primera obra acerca de la estética cinematográfica: *Manifiesto de las siete artes*. Allí escribió: “El cine es un arte nacido para la representación total del espíritu y el cuerpo, un drama visual hecho con imágenes, pintado con pinceles de luces (...) el cine, multiplicando las posibilidades de expresión, a través de la imagen, es un lenguaje universal.”¹²¹

Al igual de lo que sucede en todo lenguaje, el del cine también implica una particular forma de apreciación de la realidad, hecho que se expresa en sus distintos niveles de formulación; en cuanto a las estructuras narrativas y a las reglas sintácticas por medio de las cuales se plasma el relato cinematográfico.¹²²

Una vez inventada la cámara cinematográfica, el aparato para tomar “vistas en movimiento”, los hermanos Lumière debieron encontrar muy sencillo el hacer cine.

¹²⁰Ibid., pp.26

¹²¹Velleggia, Susana, *Ob.cit.*, pp.14

¹²²Ibid., pp.15

Bastaba, por ejemplo, montar la cámara sobre un trípode, colocarla ante las puertas de la fábrica Lumière, de Lyon, y esperar a que los obreros y las obreras saliesen, ellas, con sus “encampanadas faldas hasta el huesito”, ellos, con sus sombreros carrete y sus bicicletas y, entonces, darle vueltas a la manivela, registrando cualquier hecho que en ese momento ocurriera. En esos films primitivos la cámara simplemente registraba a seres y cosas en movimiento.¹²³

Pero entonces, a Georges Méliès se le ocurrió que la cámara debía servir, no para registrar el mundo, sino para reinventarlo, para crear ilusiones que ofrezcan al espectador otra realidad, un universo fantástico. Entonces “pone la cámara ante el escenario teatral, ante paisajes pintados y falsas perspectivas y ya, con eso, la cámara ha perdido su inocencia original, porque está filmando la mentira para darle apariencias de verdad. Después, Méliès descubre el “truco de la sustitución”: deteniendo el movimiento de la manivela se puede alterar algún elemento del decorado, poner un árbol donde había un hombre, o viceversa, y cuando el film se proyecta se ve al hombre convertirse en árbol, o al árbol convertirse en hombre. La cámara ha aprendido a mentir. Ha aprendido a “interesarse” en el mundo y los hechos que registra.”¹²⁴

Según Bela Balaz¹²⁵ (a quien se debe el clarividente enunciado de que “el arte cinematográfico sólo puede crecer cuando las condiciones del negocio se lo permiten”) la esencia del cine radica en: a) el montaje; b) el encuadre y c) el uso del primer plano, que según él, constituye el más importante de todos porque permite al cine “estar fuera

¹²³De la Colina, José, *Ob.cit.*, pp.19

¹²⁴Idem.

¹²⁵Teórico de origen húngaro (1884-1949) desarrolló gran parte de su obra en la Unión Soviética. Influenciado por el movimiento formalista ruso de 1918-1930, pertenece al igual que Arnheim y Eisenstein a la corriente teórica que pone el acento en la actividad subjetiva del realizador

del espacio”. El primer plano es para Balaz, “lo que da al cine el poder de revelar los movimientos secretos y leyes de la naturaleza”.

Mientras tanto, para el realizador soviético, Dziga Vertov,¹²⁶ el cine tiene como verdadera especificidad la misión de registrar la realidad tal como ella es. Enuncia el concepto de *Kino-glaz* (cine-rojo) y realiza experiencias procurando registrar el acontecer de la gente común, mediante una cámara oculta. En los numerosos manifiestos emitidos por los kinoks (según se denominaban los integrantes de ese movimiento) se proclaman por igual las virtudes del *kino-pravda* (cine-verdad), como se execran los artificios del cine argumental, con puesta en escena, actores, rodaje en decorados, narración dramática.¹²⁷ En uno de dichos manifiestos Vertov dice que este último tipo de films “no es más que un esqueleto literario envuelto en un cine pellejo”.¹²⁸

En su propuesta, Vertov parece querer que la cámara desande el camino, que vuelva a ser el testigo inocente de los tiempos de Lumière, que simplemente registre los seres y las cosas, los hechos, para que luego el cineasta escoja, entre esas imágenes “indiferentes” las que mejor puedan mostrar la realidad. “La cámara no es más que un ojo; el cineasta, que elige lo que la cámara ha visto, es el cerebro.”¹²⁹

¹²⁶Realizador soviético nació en 1896 y murió en 1954. Su apellido verdadero es Kaufman. Fue primero un músico perteneciente al movimiento futurista. En 192, fundó el grupo de los Kinoks. Dirigió el periódico filmado: *Kino-Pravda* durante 1922, año en que lanzó su manifiesto del *kino-glaz* (cine-rojo). A partir de 1925, hasta 1941, filmó numerosos films documentales. Como músico había instalado el *Laboratorio del oído*, donde hacía una forma de música, proveniente de ruidos. Sus dos hermanos Mijai y Boris fueron notorios camarógrafos.

¹²⁷Velleggia, Susana, *Ob.cit.*, pp.19

¹²⁸Intervención de Vertov en un debate de la Asociación de Trabajadores del Cine y la Revolucionario el 26 de septiembre de 1932.

¹²⁹De la Colina, José, *Ob.cit.*, pp.20

En contra parte, para el realizador soviético, Serguei Eisenstein¹³⁰, la clave del cine es el montaje. Como notorio representante de la corriente teórica que pone el acento en la actividad subjetiva del artista para modelar la realidad a través de la obra cinematográfica, Eisenstein opina que la finalidad del cine, como la de todo arte, es la de poner de relieve el conflicto de la existencia, promoviendo en el espectador las sensaciones que revelan la esencia de ese conflicto. La puerta de entrada para impulsar la reflexión del espectador, es para él, la emotividad, lo afectivo. De allí que enuncie el concepto de “*montaje de atracciones*” (también traducido como montaje ideológico o intelectual), el cual lejos de consistir en la suma mecánica de trozos de película, implica el empalme de dos imágenes por completo contrapuestas. Esto lleva a que como productor de ese choque, pueda surgir en la mente del espectador un concepto cuyo valor y significado son mayores a la mera suma de las dos partes separadamente consideradas.¹³¹ En su libro, *el sentido del cine*, Eisenstein enuncia: “Una obra de arte es sólo este proceso de arreglar las imágenes para los sentimientos y la mente del espectador”, con lo que pone de relieve de manera simultánea su criterio acerca de la relación obra-espectador.¹³²

Eisenstein confiere a la cámara la función de dominadora y concitadora del drama cinematográfico, haciendo que ésta pueda abarcar en una sola toma y un solo encuadre los distintos elementos de una acción, las contradicciones que en esa acción existen, incluso en cada encuadre.¹³³

¹³⁰Realizador soviético, nació en 1898 y murió en 1948, creador del clásico cinematográfico *el acorazado Potiomkim*, (1928). Hacia 1930 incursionó en Hollywood, donde no pudo realizar ningún proyecto. Comenzó a rodar *Que viva México*, en 1931 pero tuvo que suspender la película, no pudieron sacar los negativos sino hasta 1932.

¹³¹Velleggia, Susana, *Ob.cit.*, pp.18

¹³²Eisenstein, Sergei, *El sentido del arte*, Siglo XXI, 1996, pp. 204

¹³³Velleggia, Susana, *Ob.cit.*, pp.18

La corriente realista llegará a la cúspide de su desarrollo con el teórico francés ¹³⁴André Bazin, pero antes de él, Siegfried Kracauer¹³⁵ incorporará nuevas ideas al debate precedente. Este último, define la especificidad del cine en tanto montaje de la fotografía, antes que del montaje u otros procesos, entendiendo que es ésta la que le da su carácter intrínsecamente realista. Según Kracauer el rasgo que define a la fotografía es el de estar liada a los objetos que registra, para servirles con fidelidad y no cambiarlos. Dice que el cine presenta la realidad tal cual es, con la mediación de dos factores: su realidad física o técnica –donde la fotografía es el elemento básico– y el realizador, quien debe apelar a su imaginación y a su dominio de la técnica para explorar el mundo infinito y fluido más que para explorar al medio en función de contenidos subjetivos o como mera búsqueda estilística. No obstante distingue entre dos géneros cinematográficos: con argumento y sin argumento –ficción y documental– pero subrayando que la función del film argumental es la de modelar la naturaleza con una forma humana, es decir, humanizar la realidad fílmica. Al afirmar que el conocimiento del mundo será posible, sólo cuando permitamos que éste nos hable libremente sin pretender someterlo a nuestros esquemas previos, la concepción de Kracauer revela una postura filosófica cuyas argumentaciones van más allá del cine. El autor sostiene que es preciso dejar de lado los procesos de abstracción que sólo manifiestan verdades parciales, lo cual ha llevado al hombre a una vivencia recortada y parcial de los fenómenos, que de este modo, el conocimiento de las cosas en sí mismas, es sustituido por el conocimiento de los conceptos acerca de ellas. Desde la época de la Segunda

¹³⁴Crítico francés co-fundador de la revista *Cahiers du Cinema* (1918-1958). Su influencia en el cine europeo de post-guerra fue decisoria.

¹³⁵Destacado periodista alemán, emigró a los E.U.A. como muchos alemanes en desacuerdo con Hitler. Su libro *Theory of film*, suscitó una serie de discusiones y controversias. Es un representante notorio de la corriente teórica realista.

Guerra Mundial, hasta fines de los 50, las teorías de Bazín tuvieron notoria preeminencia, siendo que coincidieron con el movimiento más trascendente del cine de postguerra; *el neorrealismo italiano*.¹³⁶

Según Balaz, “el cine alcanza su plenitud al ser arte de lo real”. Su noción de realidad lo remite, en primera instancia, a una realidad física –espacial y visual– donde el cine, como arte de lo real, cumple con su esencia en tanto registra las relaciones espaciales ente los objetos y el espacio que ellos ocupan. Luego explica que ese realismo del cine es tal, porque se corresponde con nuestra experiencia psicológica de apreciación de los objetos y el espacio. Precisamente, lo que caracteriza al cine es su reproducción de los mecanismos de percepción humanos, pese a ser un arte inhumano. Junto con la fotografía es el único arte que no es un medio del hombre, sino de la naturaleza, esto es, un medio mecánico.¹³⁷

Durante mucho tiempo, estas fueron las dos concepciones que permearon dentro de las discusiones teóricas respecto al cine. El cine que cree en la realidad y el cine que cree en la imagen. Y la línea que divide ambas es muy delgada, ya que no hay cineasta que, a la vez, no esté recogiendo la realidad y dando, al mismo tiempo, una imagen como realidad. La cámara es prolongación de la mirada, pero toda mirada se resuelve en la mente, toda mirada es una lectura del mundo, de sus signos y cifras. ¿Es el cine una ventana a la vida? Tal vez, pero esa ventana puede estar abierta al paisaje natural, preexistente, o a un jardín artificial que existe sólo para esa ventana. Aun en el primero de los dos casos, el punto de vista y el espacio enmarcado dan una significación al paisaje, lo subjetivizan, lo carga de pensamiento y emoción.¹³⁸

¹³⁶Ibid., pp.21

¹³⁷Ibid., pp.22-23

¹³⁸De la Colina, José, *Ob.cit.*, pp.18

Pero la discusión no concluyó así. A partir de la era en que la reproducción mecánica penetra en el terreno del arte, el realismo adquiere nuevas implicaciones, por cuanto lo que interesa en primer lugar es que nosotros sepamos que el objeto reproducido tiene existencia física real, por encima de la exactitud de la reproducción misma. Esta es la nueva emoción que aporta el cine: la fe del hombre en la veracidad de lo real que registra e imprime la película, tornándolo inmediatamente comprensible sin necesidad de mayor desciframiento como sucede en otras partes. Conforme a ello, esta visión enunció *el axioma de la objetividad* como evidencia de una verdad irrefutable. *El trabajo* que la imagen efectúa con respecto a la realidad es una suerte de vaciado en un molde, como si se tratara de la confección de una mascarilla, ya que no se está reproduciendo al objeto real, sino su trazado –la huella de su existencia física– sobre la película. Si Eisenstein y Arnheim ven en la abstracción del artista la única forma de modelar inteligentemente el material proporcionado por la realidad, o la *materia prima* del cine; Bazin revalora la simplicidad del registro de la realidad sin la intención previa por demostrar algo que existe en la mente del realizador acerca de ella. Plantea que este tiene dos opciones: se sirve de la realidad para sus propios fines o explora la realidad por sí misma.¹³⁹

Bazin también afirma la posibilidad de montajes no convencionales, llegando incluso a reclamar la necesidad de no emplear el montaje en ciertos casos. Puesto que el empalme de planos diversos, previamente costados entre sí, es una técnica que siempre implica un cierto grado de dramatización o abstracción de la realidad mostrada. Por el contrario, ciertos hechos requieren mantener en cuadro el desarrollo de la acción

¹³⁹Velleggia, Susana, *Ob.cit.*, pp.23

completa, elocuente por sí misma, en la profundidad de todo campo visual, sin cortes destinados a alterar su sentido de acuerdo a la perspectiva del realizador.¹⁴⁰

Esta forma de presentar los hechos al espectador, supone forzarlo a ser él quien interprete los fenómenos representados para extraer de los mismos sus propias conclusiones, evitando que sea el realizador quien se erija en guía del proceso que lleva a la formulación de significados, asumiendo así un rol persuasor. Tal concepción deriva, según Bazin, de la simple verdad de que tal como sucede con respecto de la realidad – frente a la cual el observador debe actuar desentrañando múltiples, y a veces contradictorios, significados que ésta le ofrece– debe proceder el espectador ante el film.¹⁴¹

Los teóricos pertenecientes a la línea de la semiótica (dentro de la cual se ubica el presente reporte de investigación) apuntan a establecer los significados internos de las obras o discursos cinematográficos, tratando de detectar los sistemas de signos empleados de manera constante por diversos tipos de películas. Mientras que los fenomenólogos se dirigen a subrayar que los significados no pertenecen al ámbito de construir sobre la base de la experiencia humana, tanto las experiencias emergentes de la relación film-espectador, como la más abarcadora, realidad-espectador

Vale decir —como asegura Susana Velleggia— que, para comprender al cine es preciso entender la unidad dada por las distintas dimensiones presentes en la realidad, de la cual el film es únicamente una ínfima porción. Los significados estibarán, más que en la sintaxis de la “escritura” cinematográfica, en esa múltiple red de interrelaciones significantes entre lo real y lo imaginario; el mundo físico y sensorial; lo

¹⁴⁰Ibid., pp.24

¹⁴¹Ibid., pp.25

racional y lo efectivo. “El cine es un discurso del mundo, no de los hombres”, dictaminan.¹⁴²

Tanto los análisis de corte *estructuralistas* como *fenomenológicos*, han realizado importantes aportaciones, puesto que si unos permiten establecer metodologías para el desentrañamiento y formulación de los sistemas de signos icónicos (referidos a la imagen), los otros nos recuerdan que ello es sólo una parte de cualquier operación dirigida a producir significados, ya que es impensable un proceso de producción de significados abstraído de la experiencia histórica de quienes se enfrentan a los objetos que los portan.¹⁴³ Es preciso acotar que la trayectoria teórica que va de inicios de siglo hasta el presente, recibió numerosas aportaciones provenientes de los más variados campos del conocimiento y se edificó a la luz de una determinada experiencia práctica en cuanto a los modos de producción y formas de uso del cine en los países centrales (Europa y los E.U.A.).¹⁴⁴

La cámara se vuelve, pues, un ente complejo, que puede detener, demorar o apresurar el tiempo, seguir el silencio crecer de la hierba, registrar la metamorfosis de la crisálida en mariposa, ver cómo la bala cumple su trayectoria antes de chocar contra el muro y derruirlo. Este poder sobre el tiempo le permite investigar la realidad, pero también —una vez más— fabricar mentiras, tal vez esa clase de mentiras que sirven al arte para decir la verdad. Así, la cámara lenta puede reconstruir el tiempo del sueño o crear la ilusión del vuelo humano.¹⁴⁵

Todas las reflexiones sólo pueden llevarnos a la conclusión de que el cine es, no sólo la verdadera máquina del tiempo, sino el mayor *instrumento metafísico* que el

¹⁴²Ibid., pp.26

¹⁴³Ibid., pp.26-27

¹⁴⁴Ibid., pp.27

¹⁴⁵De la Colina, José, *Ob.cit.*, pp.27

hombre ha creado, después de la música, después de la poesía y que la gran voluntad de esta máquina, que nació sólo para registrar las apariencias de la vida, para ser una copia de la vida, sea hallar “el punto del espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y presente, dejan de ser percibidos contradictoriamente”.¹⁴⁶

2.2 El Cine en México

El día de los inocentes, el 28 de diciembre, de 1895, una novedosa máquina vino a revolucionar al planeta entero. Se trataba de un invento diseñado por los hermanos Louis y August Lumière, cuyo nombre era el cinematógrafo. La primera exhibición ocurrió en el Grand Café de París, y el programa incluía algunas tomas que los propios Lumière habían captado con su aparato. Aunque el primer público del cinematógrafo estaba familiarizado con la fotografía e incluso con algunos aparatos y juguetes de ilusión óptica, como la linterna mágica o el zootropo, el invento de los Lumière ofrecía una asombrosa fidelidad al movimiento y a la realidad, tanto así que una de estas secuencias, la célebre *Llegada del tren*, según se ha documentado, causó auténtico pánico entre los espectadores de la función (algunos incluso salieron huyendo), sobre todo en la parte en que una locomotora parece que va a salir de la pantalla y va a precipitarse encima del público. Lo que revela esta anécdota es el gran impacto con el que fue recibido este invento entre la sociedad decimonónica, constantemente sorprendida por los descubrimientos e innovaciones que proponía la revolución industrial.¹⁴⁷

¹⁴⁶Ibid., pp.28

¹⁴⁷Lara Chávez, Hugo, *Los inicios del cine mexicano (1895-1910)*, en correcámara.com.mx, revisado 07 de agosto del 2012

Correspondió al general Porfirio Díaz, presidente del país, convertirse en el primer espectador en México de esta maravilla. La noche del 6 de agosto de 1896 Díaz presenció, acompañado de su familia y de algunos amigos en el Castillo de Chapultepec, una función privada a cargo de los representantes de los Lumière, Bernard y Gabriel Vayre. La primera función pública ocurrió el domingo 16 de agosto de 1896 en la calle de Plateros 9, en un local habilitado en el entresuelo de la Droguería Plateros, que ocupaba en ese tiempo, curiosamente, la Bolsa Mexicana de Valores. El éxito fue rotundo. En seguida se instauraron varias sesiones diarias para dar a conocer al público la *novedad del día*, como se le solía llamar al cinematógrafo. Paralelamente, la competencia de los Lumière, es decir, el Vitascope de Edison, realizó varias exhibiciones en la capital y en Guadalajara, aunque sin cosechar el mismo furor que había logrado el cinematógrafo.¹⁴⁸

En Europa la fama del cinematógrafo se expandió como reguero de pólvora. El 5 de agosto apareció una de las primeras notas publicada en México sobre el cine. Esta decía: "Próximamente quedará establecida en esta ciudad este aparato óptico, del cual tanto ha hablado la prensa europea. En Madrid acaba de llamar mucho la atención, siendo visitado por la Infanta Isabel y lo mejor de aquella sociedad. En Francia funcionó en el Elíseo, en medio de los elogios del Presidente Faure".¹⁴⁹

Los enviados de Lumière no solo exhibieron las películas que traían de Francia; sino que también filmaron y proyectaron las que pueden considerarse como los primeros cortos de un cine hecho en México: *Escena en los baños de Pane*, *Alumnos del colegio militar*, *Doña Carmen Romero Rubio de Díaz en carruaje*, *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, entre otras. A don Porfirio le gustó tanto que más adelante se

¹⁴⁸Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

¹⁴⁹De los Reyes, Aurelio, *80 años de cine en México*, UNAM, México, 1977, pp.9

erigiría en una de las primeras figuras captadas por el cinematógrafo. Los señores Bernard y Vayre lo retrataron en varias de sus películas: *El general Díaz despidiéndose de sus ministros*, *El general Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, *El general Díaz recorriendo el zócalo*, etcétera.¹⁵⁰

Durante 1896, Bernard y Veyre filmaron unas 35 películas en la ciudad de México y Guadalajara. Entre otras cosas, los franceses mostraron a Díaz en diversos actos, registraron la llegada de la Campana de Dolores al Palacio Nacional y filmaron diversas escenas folclóricas y costumbristas que muestran ya una tendencia hacia el exotismo que acompañaría al cine mexicano a lo largo de su historia. El mismo año llegó también el Vitascope norteamericano; sin embargo, el impacto inicial del Cinematógrafo había dejado sin oportunidad a Edison de conquistar al público mexicano.¹⁵¹

Se puede considerar a Porfirio Díaz como el primer "actor" del cine mexicano. La primera película filmada en nuestro país, “El Presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec” (1896) resultaba indicativa de otra característica del nuevo invento: mostrar a los personajes famosos en sus actividades cotidianas y oficiales. La coronación de Nicolás II de Rusia había inaugurado esta tendencia pocos meses antes.¹⁵²

La bienvenida que Díaz le brindó al cinematógrafo se inscribía dentro de la ecuación *orden y progreso*, uno de los lemas favoritos que su régimen acuñó. La tecnología era bien recibida, sobre todo si se trataba de invenciones provenientes de Francia, el modelo de nación al que el gobierno porfirista aspiraba (es por ello, quizá,

¹⁵⁰Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

¹⁵¹Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del Cine Mexicano*, ERA, México, 1968, pp.13

¹⁵²García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, editorial Foro, México, 1936, pp.119

que un años antes, en 1895, no se recibió con el mismo encanto al kinetoscopio de Edison). El *orden y progreso* porfirista tenía un significado y un significante mucho más complejo y turbio de lo que a simple vista se leía: el *orden* se refería a mantener las garantías de seguridad para que las minoritarias clases poderosas siguieran siendo poderosas, a costa de una mayoría pauperizada. Díaz había conseguido, al cabo de los años que llevaba en el poder, pacificar al *México bronco* que se había desangrado a lo largo del siglo pasado, a causa de las luchas entre los liberales y los conservadores. El *progreso* era la coartada para convencer a los incrédulos que se trabaja para un fin común: el desarrollo del país. Así lo demostraban las diversas obras que se realizaban a lo largo y ancho del país, como la electrificación de la capital y de otras ciudades importantes o la extensión de las líneas del ferrocarril. El modelo económico de las haciendas, baluartes cuasifeudales con tendencia a tecnificarse, contribuían de buena manera a sostener el sistema tecnocrático porfirista y a la oligarquía imperante. Y una a la otra se retroalimentaban: para aumentar la producción, además de las herramientas tecnológicas, se requerían a toda costa seguridad política, mientras en compensación el poder central se protegía y se mantenía con la ayuda de sus múltiples señoríos regionales.¹⁵³

Casi inmediatamente las autoridades tomaron providencias para controlar el novedoso espectáculo. El primer antecedente sobre la regulación oficial del cinematógrafo data de 1896. En ese año, se presentó al Ayuntamiento una propuesta de reforma en la que se contemplaba fijar una cuota para los locales habilitados como salas de exhibición, según el cual "se indicaba que al abrirse un salón de espectáculos, se debía manifestar cupo y clase de localidades; se obligaba a los empresarios a presentar

¹⁵³Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

dos ejemplares de los programas al momento de pagar el impuesto (...). El ayuntamiento se reservaba el derecho de clausura, si el espectáculo atentaba contra la moral o las leyes".¹⁵⁴

Al irse Bernard y Veyre, el material traído por ellos de Francia y el que filmaron en México fue comprado por Bernardo Aguirre y continuó exhibiéndose por un tiempo. Sin embargo, "las demostraciones de los Lumière por el mundo cesaron en 1897 y a partir de entonces se limitaron a la venta de aparatos y copias de las vistas que sus enviados habían tomado en los países que habían visitado". Esto provocó el rápido aburrimiento del público, que conocía de memoria las "vistas" que hacía pocos meses causaban furor.

Algunos entusiastas, como Aguirre, habían comprado equipo y películas a los Lumière para exhibirlas en provincia. La determinación de los Lumière de dejar de filmar y dedicarse a la venta de copias provocó el surgimiento de los primeros cineastas nacionales.¹⁵⁵

Ya para 1899 el cinematógrafo se había constituido en un verdadero espectáculo popular. En "... 1900, la ciudad (de México) tenía ya veintidós locales, entre salones destinados a la gente decente y carpas destinadas a la *plebe*". Esto era representativo de lo que ocurría en el resto del país. Las ciudades más importantes como Guadalajara, Monterrey y Puebla eran las más invadidas por los nuevos empresarios cinematográficos.¹⁵⁶

En esa primera etapa, la limitada producción de películas en México giraba en torno a sucesos reales, una especie de cine-verdad limitado a los acontecimientos que

¹⁵⁴De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México*, FCE, SEP, México, 1984, pp.183-184

¹⁵⁵García Riera, Emilio, *Ob.cit.*, pp.20

¹⁵⁶Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

expresaban la realidad porfiriana, pues nunca pretendieron ofrecer testimonios del disgusto prerrevolucionario que se estaba fermentando en el fondo de la sociedad. Al respecto Aurelio de los Reyes dice: "La desorganización del mercado incidió para que la producción de películas mexicanas fuera escasa. Las películas nacionales fueron durante el porfiriato un complemento del programa. Pocas tuvieron el honor de ser programadas solas, esto es, que fueran el único atractivo. Sólo algunos reportajes de viajes de Porfirio Díaz gozaron de tal privilegio".¹⁵⁷

Básicamente eran dos tipos de documentales los que dominaban el quehacer de los cinematografistas: uno se abocaba a captar la vida cotidiana de la ciudad, sobre todo en el ámbito de la aristocracia de la época; el otro se ocupaba de cubrir sucesos especiales, como los protocolos oficiales del presidente Díaz o los estragos causados por una catástrofe natural.¹⁵⁸

Según Emilio García Riera, el surgimiento de los primeros cineastas mexicanos no obedeció a un sentido nacionalista, sino más bien al carácter primitivo que tenía el cine de entonces: películas breves, de menos de un minuto de duración, que provocaban una necesidad constante de material nuevo para exhibir.¹⁵⁹

El escapismo que practicaban los primeros cineastas mexicanos tenía qué ver con el control que ejercía el poder estatal sobre la incipiente industria cinematográfica, en particular, y sobre la mayoría de los medios impresos, en general. Para la gente que asistía al cine, no sería precisamente el entretenimiento más conveniente y amable aquel que presentara, supongamos, las revueltas que se iniciaban en las fábricas, o simplemente, aquel donde aparecieran muchos mugrosos y mal vestidos. Para ello

¹⁵⁷De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Edit. Trillas, México, 1987, pp.17

¹⁵⁸Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

¹⁵⁹Ayala Blanco, Jorge, *Ob.cit.*, pp.14

habría que esperar un tiempo más, aguardar a la revolución que estaba a la vuelta de la esquina.¹⁶⁰

En esos años, el cine de argumento no tuvo una gran aceptación de parte del público porque adolecía aún de un lenguaje cinematográfico agradable o ameno, debido a que los conocimientos que los cinematografistas tenían para ponerlo en práctica eran exiguos, de la misma manera en que lo eran los recursos de producción. Por ello, algunos ensayos de esta corriente que se hicieron eran poco propositivos o escasamente divertidos y, en general, fracasaban. En ambos géneros (el cine documental y el argumental) lo que prevalecía era, como en el resto de las artes, la búsqueda de la identidad nacional, el mexicanismo decimonónico y sus valores patrióticos, heredado, sin lugar a dudas, de las preocupaciones ideológicas establecidas por los liberales a lo largo de las pugnas con los conservadores durante el XIX. El porfiriato se había refugiado con cierta inteligencia dentro de esa coraza nacionalista. So pretexto de defender ese mexicanismo y su progreso, su régimen se permitía delicadezas tan pintorescas como la represión a los obreros, demostraciones tan nacionalistas como imponer la mordaza en los medios y captar símbolos tan inequívocamente autóctonos como las prisiones a donde se confinaron a los enemigos del sistema. "Esa dictadura permitió, por primera vez, la existencia de un auténtico poder político nacional, pero nadie pretendió que la fuente de ese poder fuera realmente la voluntad popular de la que hablaba la Constitución. Díaz había recreado el tipo de soberanía monárquica de la

¹⁶⁰Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

época colonial, sólo que le cubrió con un manto supuestamente republicano y popular que no engañó a nadie".¹⁶¹

Para 1907, el cine ya se había consolidado como un espectáculo de gran arrastre popular. En la capital, para entonces, existían 16 salones de exhibición cinematográfica y para el siguiente año se estableció el primer taller o estudio cinematográfico: The American Amusement, Lilo, García y Compañía. Ante la mayúscula aceptación del público, algunas voces del medio intelectual comenzaron a discernir acerca del nuevo espectáculo y generaron una enconada polémica al respecto. Luis G. Urbina, por ejemplo, opinaba lo siguiente: " la masa popular, inculta e infantil, experimenta frente a la pantalla llena de fotografías en movimiento el encanto del niño a quien la abuelita le cuenta una historia de hadas; pero no puedo concebir cómo, noche por noche, un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizadas, se emboban en el Salón Rojo o el Pathé, o en el Montecarlo, con la incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas *ad hoc* para un público de ínfima calidad mental..".¹⁶²

Esa opinión parecía subestimar los alcances de un medio que acabaría por encontrar su nicho en el gusto popular durante las siguientes décadas. Sobre el cinematógrafo, la miopía de la alta alcurnia, sin embargo, no medraría el entusiasmo de la baja bellaquería: "La revolución técnica rompía de golpe el aislamiento de las clases populares, las que por fin tenían acceso al entretenimiento de las esferas superiores. La democratización bárbara sorprendió a la élite, sacudió sus pretensiones de considerar la cultura del exterior como un coto cerrado disfrutable únicamente por mentes educadas.

¹⁶¹Meyer, Lorenzo, *El inicio de la soberanía mexicana*, Diario Reforma, 22 de diciembre de 1994.

¹⁶²De los Reyes, Aurelio, *Ob.cit.*, pp.17

¿Cómo podían las almas groseras acceder al mundo de las ilusiones que prometía el cinematógrafo? ¿Cómo podían ellos, los esclavizados por la faena diaria, los adictos al entretenimiento soez de la carpa alburera, acceder a la estratósfera del buen gusto? Los pocos representantes de la élite cultural que vislumbraban en el cine posibilidades artísticas, no dejaban de manifestar una mezcla de inquietud y sorna ante el ruidoso festejo de las multitudes ante las pantallas".¹⁶³

Estos argumentos no eran compartidos por todos. El rechazo al cinematógrafo que algunos sectores expresaban no fueron suficientes para frenar el alboroto de la gente, no sólo porque muchos eran analfabetos sino también porque, ante la posibilidad del esparcimiento y la evasión, a la mayoría le importaba un comino las fruslerías que profesaban las inteligencias de la cepa aristocrática.¹⁶⁴

Para finales del porfiriato la temática de los cineastas no había variado de eje. El dictador y sus viajes eran quizás la mayor atracción, seguidos de las hazañas de toreros célebres, como Rodolfo Gaona o de cantantes y actrices sustraídas del teatro. Muy probablemente la película-reportaje *La entrevista Díaz- Taftes* la más ambiciosa de aquella época. Dirigida por los hermanos Alva, esta cinta es la crónica del viaje de Porfirio Díaz a la frontera y de su encuentro con el presidente de Estados Unidos.¹⁶⁵

La Revolución Mexicana contribuyó enormemente al desarrollo del cine en nuestro país. Por circunstancias cronológicas, la Revolución fue el primer gran acontecimiento histórico totalmente documentado en cine. Nunca antes un evento de tal magnitud había sido registrado en movimiento. La Primera Guerra Mundial -iniciada

¹⁶³Bonfil, Carlos, *A través del espejo. El Milagro*, IMCINE, México, 1994, pp.11

¹⁶⁴Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

¹⁶⁵García Riera, Emilio, *Ob.cit.*, pp.22

cuatro años después del conflicto mexicano- fue documentada siguiendo el estilo impuesto por los realizadores mexicanos de la Revolución.¹⁶⁶

La vertiente documental y realista fue, por razones claras, la principal manifestación del cine mexicano de la Revolución. Aunque el cine de ficción comenzaba a popularizarse en Europa y Norteamérica, el conflicto armado mexicano constituyó la principal programación de las salas de cine nacionales entre 1910 y 1917.¹⁶⁷

El público se interesaba en estos filmes por su valor noticioso. Era una forma de confirmar y dar sentido al cúmulo de informaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes, producto de un conflicto armado complejo y largo. Los filmes de la Revolución pueden considerarse como antecedentes lejanos de los noticiarios televisivos de hoy en día.

Los cineastas de la Revolución procuraban mostrar una visión objetiva de los hechos. Para no tomar partido, los camarógrafos filmaban los preparativos de ambos bandos, hacían converger la acción en la batalla y, en muchos casos, no daban noticia del resultado de ésta. Esto lo hacían debido a la incertidumbre por el curso de los acontecimientos. En muchos casos, los ejércitos contendientes tenían su propio camarógrafo. Los hermanos Alva siguieron a Madero, mientras que Jesús H. Abitia acompañaba a la División del Norte y filmaba los acontecimientos desde el punto de vista de los ejércitos de Álvaro Obregón y Venustiano Carranza. Se dice que Pancho Villa contaba con sus propios camarógrafos norteamericanos y que, incluso, llegó a "coreografiar" la Batalla de Celaya en función de la cámara de cine.¹⁶⁸

¹⁶⁶Idem.

¹⁶⁷Ayala Blanco, Jorge, *Ob.cit.*, pp.15

¹⁶⁸Lara Chávez, Hugo, *Ob.cit.*

Independientemente de las distintas prácticas cinematográficas, la Revolución fue para el cine mexicano un evento fotogénico excepcional. Sin lugar a dudas, la estética provocada por este conflicto imprimió su huella en el desarrollo posterior de nuestra cinematografía. Prueba de ello son los filmes de la llamada "Época de Oro" que tanto le deben a la Revolución en su postura estética.

La luz, tríptico de la vida moderna (1917) es el título del primer largometraje - oficial- del cine mexicano. "Oficial", porque pocos autores mencionan el trabajo de los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores quienes un año antes filmaron "1810 ó ¡los libertadores de México!" (1916) probablemente el primer largometraje de ficción nacional. El hecho de haber sido filmado en Yucatán -junto con *El amor que triunfa* (1917) lo ha relegado en contra de *La luz, tríptico de la vida moderna*, filme realizado en la ciudad de México.¹⁶⁹

Producida por el francés Max Chauvet, y dirigida por otro francés, J. Jamet, *La luz, tríptico de la vida moderna* ha sido atribuida al camarógrafo mexicano Ezequiel Carrasco, quien prolongó su carrera dentro del cine nacional hasta los años sesenta. Con un argumento que prácticamente era un plagio de la afamada *Il Fuoco* (1915), el filme catapultó al estrellato nacional a la primera "diva" mexicana: Emma Padilla.¹⁷⁰

Otros filmes famosos de esta primera Época de Oro fueron: *En defensa propia* (1917), *La tigresa* (1917) y *La soñadora* (1917), producidos todos por la Compañía Azteca Films. Esta firma, fundada por la actriz Mimí Derba y por Enrique Rosas, constituyó la primera empresa de cine totalmente mexicana. Probablemente Derba haya sido la primera directora de cine nacional, si es cierto que dirigió *La tigresa*.¹⁷¹

¹⁶⁹García Riera, Emilio, *Ob.cit.*, pp.29.

¹⁷⁰Idem.

¹⁷¹Ibid., pp.31

Los temas que han acompañado a nuestra cinematografía nacieron también en los años de 1917 a 1920. *Tepeyac* (1917), filme que relacionaba extrañamente las apariciones de la Virgen de Guadalupe con el hundimiento de un barco en el siglo XX, fue filmado por Fernando Sáyago. *Tabaré* (1917) de Luis Lezama, guarda una estrecha relación en su argumento con filmes como *Tizoc* (1957): el indio que se enamora de la rica heredera de piel blanca. Finalmente *Santa* (1918), la prostituta creada por el escritor Federico Gamboa, hizo su primera aparición cinematográfica dirigida por Luis G. Peredo. Otra versión de *Santa* iniciaría la era sonora del cine mexicano y marcaría el rumbo de uno de los principales arquetipos femeninos de nuestro cine: la prostituta o cabaretera.¹⁷²

Mención especial merece *El automóvil gris* (1919), sin lugar a dudas el filme más famoso de la época muda del cine mexicano. Filmado por Enrique Rosas, el filme en realidad no es tal, es una serie de episodios (doce en total) que cuenta las aventuras de una famosa banda de ladrones de joyas que se hizo célebre en la ciudad de México hacia 1915. Las series o "seriales" representaron las primeras incursiones del cine norteamericano en el gusto popular mexicano. Para 1919 se habían suavizado las fricciones con el vecino del norte, y el cine hollywoodense comenzaba a conquistar mercados en todo el mundo. Estos filmes por episodios habían nacido en Francia, alrededor de 1912, siendo el primero *Fantomas*, una serie sobre el famoso ladrón elegante de las tiras cómicas.¹⁷³

El más popular de los "seriales" norteamericanos fue el titulado *Los Peligros de Paulina*, el cual narraba las aventuras de una joven reportera -novedad para la época- que se metía en distintos líos debido a su profesión. Esta serie propugnaba el nuevo

¹⁷² Ayala Blanco, Jorge, *Ob.cit.*, pp. 25

¹⁷³ García Riera, Emilio, *Ob.cit.*, pp. 31

papel activo de la mujer en Norteamérica, además de ser una fuente de entretenimiento en las ya populares "matinéas" cinematográficas.¹⁷⁴

De esta manera, *El automóvil gris* inauguraba, el "serial" mexicano. La cinta (o cintas) poseía además un elemento novedoso y controversial: era el primer filme cuyo argumento se inspiraba claramente en hechos recientes, acontecidos en el país. En el evento original había estado involucrado un general carrancista que fue socio de Rosas en la formación de Azteca Films y los personajes que aparecían en pantalla eran claramente identificables por el público.

Para completar la controversia, la escena final de la serie constituía una extraña mezcla de ficción y realidad: el fusilamiento de los miembros de la banda no era actuado, sino que Rosas había tomado la escena original filmada por él mismo y la había incluido en la cinta. De esta manera, el filme aseguraba, de manera mórbida, su popularidad en el público.

El automóvil gris constituye un fenómeno curioso dentro de nuestra cinematografía. Hasta hace pocos años la cinta era exhibida regularmente, aunque mutilada, en cine y televisión. En 1933 fue sonorizada, arruinando gran parte de su originalidad. Los diálogos añadidos ridiculizan las actuaciones teatralizadas de la época y no aportan nada a la historia. En 1960, la cinta fue editada para convertirla en largometraje, lo cual la acabó de arruinar completamente. Se eliminaron muchas escenas que funcionaban como "puentes" para las acciones, de tal manera que el filme visible hoy en día en una versión confusa del "serial" original. *El automóvil gris* fue la última realización de Enrique Rosas, fallecido en 1920.¹⁷⁵

¹⁷⁴Idem.

¹⁷⁵Ibid., pp.32

2.3 La Revolución Mexicana vista desde el Cine

Como ya lo mencionamos, la Revolución mexicana, fue un parteaguas en las producciones cinematográficas. Pero ¿cómo fue abordado este suceso en los años posteriores? Es decir, a la luz de las investigaciones históricas y de los nuevos discursos oficialistas de la historia impuestas por los ganadores de la gesta, ¿cómo es que los cineastas retomaron a la Revolución, bajo qué criterios y líneas argumentativas es que la reinterpretaron?

Al respecto Monsiváis, en 1992, expone una posición bastante crítica: “Si la herencia ideológica es el melodrama, con su cauda de peligros que acechan a la verdadera heroína (la unidad familiar), el repertorio más vigoroso de sentimientos nacionales lo proporciona la revolución, el fenómeno por excelencia del país en el siglo XX. El género de la Revolución Mexicana concentra y distribuye definiciones de la épica, arquetipos de la hombría, escenarios de la fatalidad, programas del pintoresquismo. Sin embargo, al principio la intención es crítica. Así por ejemplo, *El compadre Mendoza* (1933) traslada respetuosa y líricamente el cuento de Mauricio Magdaleno sobre el oportunista, genuino triunfador de la Revolución [...], exalta la épica del trabajo físico, la conciencia de clase y la belleza de los sentimientos comunitarios.

La gran película del género revolucionario es *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), de Fernando de Fuentes [...] (en la que) seis campesinos se incorporan a la División del Norte, y uno a uno trágicamente, en el universo de batallas y tomas de ciudades, mueren como héroes para mejor desembocar en la fosa común [...] *¡Vámonos*

con Pancho Villa! desaparece del panorama fílmico durante más de 20 años (la recuperaran los críticos del grupo Nuevo Cine) y no origina escuela alguna. Más bien domina —continúa Monsiváis— la metamorfosis de un movimiento histórico en show de la nacionalidad, donde desfilan trenes, soldaderas, fusilamientos, cabalgatas, cañones, fallecimientos portentosos en la antesala del Progreso, indiferencia ante las balas que es fe en el Más Allá de las estatuas. Al *folk-show* lo encabeza en decenas de películas el “bandido social” Pancho Villa y la mujer revolucionaria, la Coronela, el estereotipo complementario. Se explota hasta el delirio la figura de Villa, el primitivo heroico y se presenta un enemigo único (el dictador Huerta); se difunden los sermones de los revolucionarios idealistas, se banalizan las causas específicas del movimiento armado y todo se concentra en unos años (1910-1917), ignorando que, de hecho, la guerra civil termina en 1929. Ni al régimen ni a los productores les atañe un acercamiento genuino a la Revolución, cuya violencia les resulta intraducible en imágenes. Así, ni siquiera Emilio “El Indio” Fernández en sus filmes revolucionarios (*Flor silvestre*, *Las abandonadas* y *Enamorada*), obras excelentes o con grandes secuencias, se libra de la superficialidad en el enfoque histórico.¹⁷⁶

Ya se sabe: la Revolución mexicana se bajó del caballo y se subió a un automóvil de lujo. No era previsible, era inevitable. El clamor por restablecer la justicia social, sin duda, era una meta irrenunciable por los compromisos del bando, adquiridos al fragor de la refriega y las redes de intereses traicionados obligaron a los caudillos revolucionarios a cumplir cuanto antes una meta ansiada: proceder sin más tardanza a la repartición del pastel. La afirmación anterior parece simplificadora; no obstante, es un hecho histórico comprobable y una desilusión que perdura en cada mexicano desde hace

¹⁷⁶Monsiváis, Carlos, *El cine de la revolución mexicana*. “En lo alto de la serranía acampaba la unidad de filmación”, Revista inter-medios, núm. 2, Junio de 1992

casi un siglo. Los revolucionarios vencedores sacaron de sus alforjas aquellos ideales y los reacomodaron a su antojo, sepultándolos bajo toneladas de alocuciones patrioteras y ditirámicas. ¡“Todos habían ofertado su sangre a la patria, y ninguno se había rajado, nomás eso faltaba! Pero ahora se necesitaban estrategias de la letra para cuadrar las conquistas de la Revolución. Nada fuera de la legalidad, todo dentro de la ley.”¹⁷⁷

Desafortunadamente, para ellos, las letras no bastaban para convencer a ciertos sectores que no veían las bondades del nuevo Estado mexicano. A los vencedores les vino como anillo al dedo el desarrollo incipiente pero infatigable de un arte novísimo que maravillaba a la humanidad entera con el reflejo descarnado de su propia imagen, haciendo a un lado los cánones que encumbraban, hasta entonces, las interpretaciones artísticas cuya composición estética obedece a criterios distintos, pero académicamente irrefutables. Para asombro de todos había surgido, de la manipulación mecánica de un instrumento de dudosa factura artística, una secuela de imágenes móviles que reproducían con sorprendente exactitud, de modo repetitivo, la visión realista pero silenciosa de lo cotidiano de manera desconcertante: era la aparición de lo que popularmente se denominó como “las vistas”; es decir, ocurrió el advenimiento del cinematógrafo.¹⁷⁸

La propaganda política es uno de los mejores simulacros del Estado Moderno. El discurso de la propaganda recupera y reproduce ideología, otorga una manera específica de hacer el trazo de los acontecimientos; eleva y derrumba sujetos, entroniza el ánimo acrítico, agrega los elementos indispensables para manejar un modelo que sirva de esquema o guía en sus intereses, además de que construye en su reiteración. La propaganda política es una visión oblicua que se transmite de forma lineal, su hándicap

¹⁷⁷ Cazals, Felipe, en *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana México*, 2010, pp. 85

¹⁷⁸ Ibid., pp. 88

es la claridad y de convencimiento está más cerca de la doctrina porque responde preguntas sin hacer pormenores, tiene la “verdad” a flor de lengua, esa es su fuerza emotiva, esa es su característica; pero su fin es el espejismo, la búsqueda de la flauta y el flautista de Hamelin que encante a las “mayorías” silenciosas en el ajeteo del momento. El cine fue un medio cuyo carácter visual devolvió gestos, maneras y proposiciones gestuales. Los cineastas que concretaron en imágenes el acontecimiento revolucionario, directa o indirectamente, asumieron una toma de posición frente a las facciones combatientes.¹⁷⁹

Estas imágenes se convertían a su vez en un pretexto recurrente para toda clase de exaltaciones patrióticas, valederas o no. La memoria visual de la transformación violenta de la desigualdad social, asumida por todos como un referente histórico indiscutible, se vio sometida al rito de una retórica contorsionista que la convirtió durante setenta años en el “miluso” del estilo presidencial en turno. El desarrollo del cine nacional y la consolidación de la Revolución mexicana, entrecruzarían sus caminos en numerosas ocasiones en el transcurso del siglo XX. Con la intención de sumergirse en el redituable mar de sentimentalismo barato y del folclor a ultranza, la mayoría de las películas mexicanas relacionadas con el tema revolucionario se limitaron a un objetivo: encasquetar un contenido anecdótico convencional, de preferencia rural, en el marco de la gesta como su decorado natural.¹⁸⁰ Y aquellas que se atrevieron a hacer la más mínima referencia a manejar un discurso ajeno al autorizado por los caudillos

¹⁷⁹De Luna, Andres, *La Batalla y su sombra*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, 1984, pp.162-163

¹⁸⁰Cazals, Felipe, *Ob.cit.*, pp.89

gobernantes, fueron, como lo ordena la costumbre, censuradas y condenadas a esperar una resurrección glorificada con el respaldo de rumores sin sustento.¹⁸¹

Así pues, el cine de la Revolución es visto como uno de los más importantes vehículos del discurso oficial de la Revolución mexicana, que transportó al país a un “tiempo vacío” respecto al proceso de construcción de la nación posrevolucionaria. Así, durante las últimas décadas nos podemos encontrar con un cine con tema revolucionario que no parece estar preocupado por revivir la fuerza simbólica de este gran relato, sino que se ocupa de alegorizar su agonía y muerte, cuando mucho. Pero a pesar de esto, el cine puso de manifiesto que la idea de la Revolución no ha sido, ni fue, una sola. El cine logró declarar que estuvo formada por una acumulación de fragmentos, dicotomías y afirmaciones contradictorias; que no fue una narrativa estable y no se interpretó de la misma manera en todos los espacios geográficos ni posiciones sociales, genéricas y raciales.¹⁸²

En suma, el cine de la Revolución mexicana resultó ser una amalgama de estridencias y de disonancias que se caracterizaron, como todo en este país, por las preferencias temáticas del sexenio que lo presidía. El inevitable agotamiento de una retórica gastada hasta la cuerda acabó por generar un desaliento financiero entre sus promotores, y un progresivo e inevitable desencanto en la fidelidad de su público. El cine de la Revolución, asevera categóricamente Cazals, es hoy patrimonio de las televisoras privadas y su transmisión obedece a las reglas de la comercialidad

¹⁸¹El ejemplo más claro es *La Sombra del caudillo*, que se entumió durante décadas en los cajones de la burocracia oficial por recomendación expresa de la Secretaría de la Defensa Nacional.

¹⁸²Ibid., pp. 71

imperante, de modo tal que para el teleauditorio de nuevo cuño, la visión de la Revolución Mexicana es ahora algo remoto, acartonado y grandilocuente.¹⁸³

2.4 La experiencia del Cine revolucionario en América Latina.

Después de revisar los aportes fílmicos de la Revolución Mexicana, creemos importante exponer, de manera muy sucinta, la forma en que en otras partes de Latinoamérica se abordaron los conflictos sociales, y cómo fue que los cineastas entendieron el cine y la función que este debía tener en la construcción (o destrucción) del mundo.

Aunque es indudable que la producción de cine militante latinoamericano recoge influencias europeas (como el neorrealismo italiano) ella da cuenta asimismo de realidades atravesadas por violentas dicotomías y de una original sensibilidad artística para plasmarlas.

Los cincuentas y sesentas fueron las décadas de los movimientos emancipadores de las colonias del tercer mundo. En Cuba triunfa la revolución el primer día de 1959; en Argelia la rebelión que estalla en 1954 lleva a la independencia de la ex-colonia francesa en el año 1962; el continente africano se sacude; la guerra de Vietnam empantana al imperialismo preanunciando su catastrófica derrota del 75.¹⁸⁴

Los ojos del mundo se vuelven hacia nuestro subcontinente, en general ignorado, primero, con el llamado “boom” latinoamericano y luego, desde que la conmoción social y política que lo agita, pasa a las primeras planas de los periódicos. Por ello, la relevancia alcanzada por el cine militante latinoamericano, dentro y fuera de las fronteras nacionales, se debió tanto a sus propios méritos como a la conjunción de

¹⁸³Idem.

¹⁸⁴Velleggia, Susana, *Ob.cit.*, pp. 91

factores que repentinamente nos convirtieron en “noticia”. El precedente sentado por la Revolución Cubana, alienta la esperanza de concretar las utopías libertadoras largamente soterradas. La figura romántica del Che Guevara emerge como un símbolo de la pureza política y la ética revolucionaria, convirtiéndose en faro para una generación decepcionada y harta de las claudicaciones de las fuerzas políticas tradicionales, la represión y la marginación.¹⁸⁵

Empuñar una cámara como quien empuña una ametralladora, para apuntar con ella al corazón del enemigo, es la consigna cinematográfica del momento. Los grupos de cine militante aparecen y se multiplican en prácticamente todos los países de América Latina. Sin embargo, al concebir al cine como instrumento de la lucha revolucionaria, los grupos de cine militante acuden a una concepción ya practicada por la burguesía, cuando en su ascenso al poder político, apeló al arte y la cultura en tanto herramientas para su batalla contra el sector dominante anterior: la aristocracia y el clero.¹⁸⁶

Tres experiencias latinoamericanas condicionan la posterior evolución del cine militante en el subcontinente. La primera de ellas proviene de Argentina, donde en el año 1956, Fernando Birri funda la Escuela de Cine de la Universidad del Litoral, en la provincia de Santa Fe. Birri y sus alumnos parten con sus cámaras a testimoniar una realidad de miseria y sobreexplotación inaudita. Empleando el método de la encuesta social, el medimetro documental *Tire dié*, (1956), realizado en blanco y negro, con exiguos recursos técnicos por los alumnos de la Escuela bajo la orientación de Barri, iba a convertirse en uno de los films pioneros del Nuevo Cine Latinoamericano. *Los inundados*, largometraje de ficción realizado por el mismo Birri en 1962, confirmaría el

¹⁸⁵Ibid., pp.92

¹⁸⁶Ibid., pp.93

camino elegido, hallando gran difusión interna luego de obtener el premio “Opera prima” en el Festival de Venecia. Sobre esa base avanzará, el *Grupo Cine Liberación*, cuyos fundadores, Fernando Solanas y Octavio Getino, serían los autores de *La hora de los hornos* (1966-68), una de las mayores obras de cine militante latinoamericano. Esta obra constituyó una verdadera innovación, en la medida que fue concebida como obra abierta y elemento motivador de debate y análisis político para la formación de militantes; más que estar dirigida a *espectadores de cine*, sirvió para inaugurar un circuito de difusión clandestino —en la época en que la Argentina gobernaba una de las tantas dictaduras militares de su historia— estructurando en torno a las organizaciones de clase, cada una de las cuales tenía atribuciones para introducir modificaciones en el montaje y agregar en la parte final otros materiales filmados por los propios destinatarios del film en cada lugar.¹⁸⁷

El rol pionero que en la Argentina cumplió Fernando Birri, fue ejercido en Brasil por Nelson Pereira dos Santos, quien con su primer largometraje, *Rio 40 Graus* (1955) realizó la primera aportación del movimiento luego denominado *Cinema Novo* brasileño. La película de *Barravento* (1962), escrita y comenzada a dirigir por Luis Paulino dos Santos y tomada en pleno rodaje por Glauber Rocha, es el primer largometraje del nuevo movimiento que alcanza difusión internacional a través del Festival de Karlovy-Vary (Checoslovaquia). El film *Cinco vezes favela* (1962) compuesto por cinco episodios que ilustran la vida en las favelas cariocas, agrupará a algunos de los que después integrarán el *Cinema Novo*: Carlos Diegues, Joaquín Pedro Andrade, León Hirsman, Miguel Borges y Marcos Farías, entre otros. Es la película *Os Cafajestes* de Ruy Guerra (1962) la que introduce una serie de innovaciones en el área de

¹⁸⁷ Ibid., pp. 94

lenguaje cinematográfico que luego serán exploradas y profundizadas por las distintas obras de *Cinema Novo*. Entre ellas, la utilización del plano secuencia, la cámara en mano envolviendo a los personajes, la construcción de diálogos y personajes, la puesta en escena por completo despojada de artificios.¹⁸⁸

Sin embargo es en 1963, con *Deus e o diabo na terra do sol* (Dios y el diablo en la tierra del sol) de Glauber Rocha, cuando el movimiento llega a su plena madurez. Junto con *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos y *Os fuzis* de Ruy Guerra. La favela, serán las constantes temáticas del movimiento, y con ellas se dará comienzo a una búsqueda radicalizada en el plano estético dramatúrgico. *Deus e o diabo na terra do sol* es el film que inaugura la nueva épica cinematográfica latinoamericana. Recogiendo elementos del teatro brechtiano, del cine épico europeo y japonés, pero sobre todo de la tradición oral de la cultura popular del nordeste brasileño –al introducir en off el relato de la historia contado con el acompañamiento de una guitarra– la película conjuga el rigor del análisis antropológico con un depurado lirismo poético.¹⁸⁹

La tercera experiencia clave en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano, está dada por el cine cubano post-revolucionario. Dentro del mismo, la magnífica obra documental de Santiago Álvarez se convierte en un punto de referencia insoslayable, tanto para los cineastas del subcontinente como para los de otras partes del mundo. La fundación del ICAIC (Instituto del Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) después del triunfo de la revolución, marcará el inicio del cine cubano. Cineastas experimentados como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea y jóvenes debutantes; cine documental y cine ficción, historia reciente e historia pasada, irán construyendo los perfiles de la que pronto pasa a ser una de las cinematografías más

¹⁸⁸Ibid., pp. 95

¹⁸⁹Ibid., pp. 96

importantes de América Latina.¹⁹⁰ Por primera vez, los efectos de una película se miden por los acontecimientos que ésta genera fuera de las salas. Desde aquellos más inmediatos, como el tumulto que producían luego de cada proyección de *Me gustan los estudiantes*, del uruguayo Mario Handler, hasta los que obran como detonante de procesos de toma de conciencia de mayores consecuencias. Es el caso, por ejemplo de *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor, 1969) de Jorge Sanjinés, que aborda la esterilización forzosa de campesinas quechuas y aymaras de Bolivia, por parte de los *Cuerpos de Paz* norteamericanos. Film cuya difusión desató un escándalo de proporciones que obligó a la expulsión de los mismos en el año de 1971, durante el gobierno del general Torres. En Colombia, Chile, México, Perú, Venezuela, Ecuador y Panamá, los cineastas apelan al cine en 35 mm., 16 o Super 8, con película a color o blanco y negro, con o sin los recursos técnicos adecuados, acicateados por la urgencia de testimoniar, analizar, debatir, clarificar la historia pasada y presente.¹⁹¹

El hecho primordial que interesa resaltar es que, a partir del cine militante, se instaló en las cinematografías de América Latina la inquietud por construir una memoria narrativa de rasgos propios y originales, en tanto la misma se fundó en la necesidad de reconstruir una memoria histórica cultural avasallada.

Si bien la finalidad de innovar en el campo de la estética cinematográfica, no figuraba en las intenciones de los cineastas de la cámara-metralladora, su misma práctica los llevó a experimentaciones y hallazgos notables en ese terreno. Los cuales no pueden desvincularse de las circunstancias concretas en que las películas fueron producidas y de las peculiaridades de sus espacios receptores.

¹⁹⁰Idem.

¹⁹¹Ibid., pp. 97

Mario Handler, uno de los fundadores de la Cinemática del Tercer Mundo, define así la posición asumida: “Queremos servirnos del cine de una forma absolutamente utilitaria; es decir, en el marco de la lucha política el juicio estético está subordinado a objetivos exactos y precisos que son los de la eficacia inmediata y los de la eficacia a mediano plazo, a un máximo de dos o tres años, ya que la historia de América Latina transcurre muy aprisa”.¹⁹²

Estas experiencias son importantes para nuestro análisis porque constituyen un importante elemento de referencia y contrastación con la experiencia de la producción cinematográfica de la revolución mexicana. Nos ayudan, pues, a entender cómo es que en otras latitudes del continente, los cineastas filmaron las grandes convulsiones sociales, cuál fue el papel que decidieron les correspondía en medio de una franca lucha entre las clases sociales de sus países y cuál tenía que ser la función de la cámara ante esta situación.

¹⁹²Ibid., pp. 98

Capítulo III: Zapata y el Ejército Libertador del Sur en la Revolución Mexicana

Nuestro pueblo nunca ha tenido justicia, ni siquiera libertad. Todos los terrenos principales los tienen los ricos, y él, el pobrecito encuerado, trabajando de sol a sol. Yo creo que en lo sucesivo va a ser otra vida, y si no, no dejamos los máuseres que tenemos”

El General de División Francisco Villa en carta al General de División Emiliano Zapata

El general guerrillero Emiliano Zapata era el más alto caudillo de Revolución en los estados de Morelos y Guerrero. Tenía la chifladura socialista y proclamaba a todo trance el reparto de tierras.

Opiniones villistas sobre el General Emiliano Zapata

3.1 El porfiriato: Sus condiciones y contradicciones

Dos son las imágenes, aparentemente estáticas, con las que la memoria colectiva del pueblo mexicano recuerda al general Díaz y al régimen dictatorial que impuso durante poco más de 30 años. Unas quedaron plasmadas en fotografías y películas tomadas durante la celebración del Centenario de la Independencia en 1910; otras fueron construidas por los muralistas José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En las primeras aparece un hombre, ataviado con un atuendo militar de gala, el pecho repleto de medallas y condecoraciones, y con la banda presidencial

atravesando su cuerpo. En las segundas aparece un anciano senil, cansado, igual que el régimen al que dio su nombre.¹⁹³

Sin embargo, fuera de los arquetipos contruidos dentro del imaginario popular, fuera del epíteto de dictador, la etapa en la que el general Porfirio Díaz dirigió al país, estuvo llena de contradicciones y claroscuros (a veces muy claros, otras muy oscuros), sin los cuales es imposible entender el sentimiento de una nación (en general) y de los campesinos de Morelos (en particular) al armarse y sublevarse por el derrocamiento de un régimen.

-[...] Tenemos un superávit de 72 millones de peso [...] Las mayores reservas de la historia. Nuestro comercio, alcanzó la suma de \$481,363,388, dejándonos un saldo favorable de \$14, 636, 612. Así le exponía José Ives Limantur, ministro de Hacienda, al presidente Díaz, la situación de las finanzas nacionales.¹⁹⁴ Eran por su puesto las mejores cifras que había en la administración nacional desde que el país era independiente. ¿Pero cómo es que se llegaron a ellas? ¿Qué sacrificios tuvo que realizar el pueblo mexicano, para tener una estabilidad económica, única en su historia, y envidiada por muchos países del mundo? ¿Fue de verdad la famosa “pax porfiriana” una época de bonanza, de progreso y desarrollo para México?

Mientras se impulsó a las vías de comunicación, especialmente los ferrocarriles y a los telégrafos, también se priorizó a la industria minera¹⁹⁵. Este fue uno de los principales campos de inversión extranjera a ella se destinaba la cuarta parte de su total.

¹⁹³Valenzuela, José Georgette, *Asenso y consolidación de Porfirio Díaz*, en Gran Historia de México Ilustrada, tomo IV “De la Reforma a la Revolución”, editorial Planeta DeAgostini, México, 2002, pp. 81

¹⁹⁴Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana I. El porfiriato*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 21

¹⁹⁵Salmerón, Alicia, *El porfiriato una dictadura progresista*, en Gran Historia de México Ilustrada, tomo IV “De la Reforma a la Revolución”, editorial Planeta DeAgostini, México, 2002, pp.106

La importancia de esta rama de la economía fue tal que "de las 943 empresas establecidas hasta 1906, 310 eran mineras fundidoras; su capital representaba el 20.8% de todas las inversiones".¹⁹⁶ Y por supuesto en todos los casos eran compañías extranjeras las que monopolizaban el servicio¹⁹⁷.

El desarrollo del capitalismo en México bajo el porfirismo, combinó bajo una forma específica dos procesos que en los países avanzados se presentaron separados por siglos: un intenso proceso de acumulación originaria y un intenso proceso de acumulación capitalista.¹⁹⁸ La construcción de ferrocarriles, orgullo del régimen porfiriano, expresó concentradamente esta combinación. Ellos se extendían expropiando tierras de la comunidades para tener vías.¹⁹⁹

Así pues mientras las compañías extranjeras vivían una luna de miel con el régimen, por el contrario, la situación de los trabajadores era mala, propia de un sistema esclavista. Sin defensa frente a los abusos patronales, estaban sujetos a maltratos, castigos, descuentos y despidos arbitrarios. Su jornada era de sol a sol y los salarios muy bajos. No tenían sindicatos, ni prestaciones, ni derechos laborales. Al igual que en las haciendas, existían tiendas de raya en las fábricas. No había descanso semanal, ni días festivos, ni seguridad social, ni ayuda por enfermedad; mucho menos podía pensarse en vacaciones o pago de horas extras. Participaba un número elevado de

¹⁹⁶ Benítez, Fernando, *Ob. Cit.* pp.73

¹⁹⁷ La mayor parte del capital extranjero invertido en la industria era el Francés: 53.2% del capital total, colocado sobre todo en textiles y controlaba 14 de las 26 empresas industriales más grandes e importantes del país. Le seguían Alemania, Estados Unidos, e Inglaterra. No puede, sin embargo, despreciarse la importancia del capital nacional en la industria. Llegó a alcanzar el 70%, seguramente considerando la inversión en talleres artesanales y manufactureros. Buena parte de las industrias cervecera, azucarera, siderúrgica, y textil, estaban en manos de mexicanos. Zavala, Silvio, *Apuntes de historia nacional*, Editorial Diana, México, 1975, pp. 130

¹⁹⁸ Gilly, Adolfo, *La guerra de clases en la revolución mexicana (revolución permanente y auto-organización de las masas)* en "Interpretaciones de la Revolución Mexicana", Editorial Nueva Imagen, México, 1980, pp.24

¹⁹⁹ Gilly, Adolfo, *Ob.cit.*, pp.25

mujeres en el trabajo fabril, una tercera parte del total; también había un 12% de niños. Se calcula que para 1910 los obreros fabriles eran alrededor de 60 mil.

En el campo la situación no era mucho mejor, a decir verdad, era peor. Las leyes de colonización y de terrenos baldíos de 1893 propiciaron el despojo de las tierras de los pueblos y las comunidades campesinas. La inmensa mayoría de estas tierras pertenecía a las comunidades indígenas que fueron despojadas brutalmente y en forma ilegal, pues muchas veces sus títulos, otorgados por la corona española, no fueron respetados, y cuando no tenían en orden sus papeles sobre la tierra, con mayor razón eran saqueados.²⁰⁰

En 1889 y 1890 nuevas leyes suprimieron la propiedad colectiva e insistieron en el establecimiento de la propiedad priva de las tierras de los pueblos. Con ellas se aceleró el despojo de los campesinos.

Las leyes de aguas contribuyeron desde 1888 a fortalecer el poderío de los latifundistas. Obteniendo concesiones del gobierno sobre una corriente de agua, el individuo o la empresa podían controlar extensas regiones hidrográficas. Para completar el panorama del latifundismo en 1910, apuntamos que 880 mil kilómetros cuadrados, casi la mitad del territorio nacional, estaban en manos de 11 mil hacendados. Varios poseían latifundios mayores que algunos países europeos.²⁰¹

Gigantescas extensiones de tierra estaban en manos de latifundistas y compañías extranjeras, la mayoría norteamericanas, más de 40 millones de hectáreas, 22% de la superficie nacional, incluso en la frontera donde estaba prohibido por la ley que tuvieran propiedades los extranjeros.²⁰²

²⁰⁰ Benítez, Fernando, *Ob. cit.*, pp.42

²⁰¹ Idem.

²⁰² Mendieta y Nuñez, Lucio, *El problema agrario en México*, Porrúa, México, 1937, p.129

Frente a un puñado de latifundistas, que no llegaba a 12 mil, se alzaban 70 mil comunidades rurales donde habitaban 2 millones de aparceros y 1.5 millón de acasillados. El 96% de la población rural estaba integrado por peones.

Los pueblos y las comunidades poseían el 1% de la superficie cultivable. Hacia 1910 el 90% de las familias campesinas carecía de tierra. Apenas 15% de las comunidades conservaban algo de su tierra. El 90% de las comunidades del altiplano central, la región más densamente poblada, carecía de terrenos de cultivo.²⁰³

Las condiciones de vida y de trabajo de los peones de las haciendas eran pésimas. Los peones eran obligados a endeudarse, por diversos medios, con el latifundista. Una vez adquirida una deuda, el peón tenía que trabajar en la hacienda hasta cubrir su importe. En la hacienda existía la tienda de raya donde se entregaban artículos de consumo indispensable al peón y se le anotaba en el libro su costo, obviamente aumentado para impedir que la deuda fuera pagada. Las deudas se heredaban de padres a hijos. De esa forma el hacendado garantizaba la mano de obra para las labores²⁰⁴. Existían dos tipos de peones: los que residían permanentemente en la hacienda eran los acasillados y los eventuales que laboraban por temporadas. Muchos de estos últimos alquilaban parcelas de tierras de mala calidad de la hacienda para cultivadas y se convertían en aparceros, las más de las veces endeudados con la haciendas.²⁰⁵

Los peones eran víctimas de castigos corporales, malos tratos, jornadas de trabajo agotadoras, pésimos salarios, incremento arbitrario de sus deudas, incluso había

²⁰³Idem.

²⁰⁴Benítez, Fernando, *Ob. cit.*, pp.45

²⁰⁵Mendieta y Nuñez, Lucio, *Ob. cit.*, pp.129

haciendas donde existían cárceles particulares para castigar a los peones. Se perseguía a los trabajadores que huían de la hacienda sin cubrir el importe de su deuda.

Los campesinos sufrían este proceso de acumulación combinado con un despojo de sus tierras y una destrucción de sus vidas, de sus relaciones entre sí y con la naturaleza, de sus ritmos vitales, de sus tradiciones.²⁰⁶ Pero El campesinado resistió constantemente ese proceso. Lo resistió como campesino comunitario despojado y lo resistió como peón o como trabajador asalariado.²⁰⁷

3.1.1 *Las condiciones en Morelos durante el porfiriato*

La diferencia social en Morelos entre la opresión vieja y la nueva fue tan profunda como la diferencia entre una finca solariega y una fábrica. Anteriormente, diversas comunidades y empresas económicas habían coexistido sin mayores rozamientos en Morelos. Haciendas azucareras, rancherías tradicionales, pequeñas propiedades, agricultores independientes, poblados de peones, pueblos más grandes, ciudades provinciales; no todas estas diferentes clases de sociedades florecían, pero todas eran capaces, mal que bien de sobrevivir. Había opresión, pero los casos individuales carecían de fuerza o de coordinación. Así, pues, la concentración de la propiedad de la tierra era esporádica e irregular, pues el motivo común no era tanto el cálculo económico como la ambición personal. Las haciendas azucareras de Morelos funcionaban todavía conforme a la tradición principal de las haciendas mexicanas, más

²⁰⁶Gilly, Adolfo, *Ob. cit.*, pp.25

²⁰⁷Idem.

como símbolo que como negocio. Cuando los hacendados consideraban que los campesinos estaban especialmente desvalidos (cuando el gobierno federal o estatal no parecía poder o querer proteger a los campesinos) entonces podían apoderarse de campos que venían codiciando desde hacía tiempo. A veces los campesinos se vieron realmente privados de medios independientes de vida y tuvieron que emigrar, o que trasladarse permanentemente al real, a los campos de la hacienda.²⁰⁸

La plutocratización del régimen de Díaz en la década de 1880 allanó el camino de los hacendados. El Ministerio de Fomento les vendió casi todas las tierras públicas que quedaban en el estado y les cedió resoluciones favorables en sus peticiones de títulos limpios. La nueva legislación federal suprimió muchos títulos de tierras y derechos de aguas, previamente reconocidos, a muchos pueblos. Paulatinamente, sólo las haciendas cobraron el carácter de únicas instituciones legítimas y progresistas.²⁰⁹ Era como si las demás clases o comunidades existiesen como recursos para ellas, como si todos los seres humanos de Morelos tuviesen que someterlos sus destinos personales, superiores e inferiores, y convertirse en simples elementos de la empresa cosmopolita de los hacendados.²¹⁰

Por su parte los campesinos, desposeído y en la miseria, muchos comenzaron a trabajar como aparceros en las peores tierras de la hacienda. Pero después, cuando sus deudas aumentaban, se ofrecieron como mano de obra y aunque seguían viviendo en sus pueblos trabajaban en cuadrillas de asalariados. Los sueldos les parecían bastante elevados, 65 centavos al día en invierno y desde 75 has 1.25 o, incluso, 1.50 pesos en la

²⁰⁸Womack, John, *Zapata y la Revolución Mexicana*, siglo XXI, vigesimaoctava edición, México, 2010, pp. 41-42

²⁰⁹Los hacendados organizaron sus propios servicios médicos y eclesiásticos, sus tiendas, escuelas, policía e incluso instalaciones propias para la generación de energía eléctrica. Llegaron incluso a montar laboratorios de investigación y a contratar químicos.

²¹⁰Womack, John, *Ob. Cit.*, pp. 42-43

primavera. Pero también encontraron que los precios eran muy altos: debido a que Morelos sólo producía azúcar, arroz y ron en grandes cantidades y tenía que importar telas y artículos de primera necesidad como el maíz y el frijol. El precio de la vida era tan alto como el de la ciudad de México.²¹¹ Finalmente abandonaron el pueblo para siempre y, como muchos ex rancheros, llevaron a sus familias a las tierras de la hacienda en calidad de gente de casa, de trabajadores permanentes. Al menos ahí, si se portaban bien, tenían asegurado lo imprescindible para vivir.

Los abusos por parte de los hacendados hacia los pueblos fueron constantes. En 1903 Pablo Escandón, que sería el próximo gobernador del estado en 1908, le ordenó al administrador de su hacienda en Atlahuayán que levantase una cerca que se comió casi 1, 200 hectáreas de las tierras de pasto comunales de Yautepec. El ganado de los campesinos, acostumbrado a pastar allí, derribó la cerca en algunos lugares y se metió en el territorio que ahora pertenecía a la hacienda. Los guardias de ésta acorralaron a los animales y los devolvieron solamente después del pago de una fuerte multa. Parte del ganado murió por falta de alimento, otros fueron vendidos y los dueños de otros fueron encarcelados por permitirles a los animales invadir el terreno. Los aldeanos hicieron todo lo posible por defenderse de esta arbitrariedad, incluso se entrevistaron con el presidente Díaz y llevaron su caso hasta la suprema corte de Justicia. Pero todo fue en vano, lo único que ganaron fue que Jovito Serrano, representante de los campesinos, fuera apresado y enviado a un campo de trabajos forzados.²¹²

Y esta actitud en contra de los campesinos y trabajadores del estado, pareció volverse una regla. En los municipios del norte los contratos para cortar maderas de las montañas, que habían sido siempre una rica fuente de corrupción, se volvieron más

²¹¹Ibid., pp. 45

²¹²Ibid., pp. 49

escandalosos aún. Los pueblos ya no solo perdían sus bosques, sino que no se les daba el dinero de la indemnización. Al entrar 1910, los hacendados actuaban a su antojo en todo el territorio morelense. La finalidad era convertir a Morelos en la “hacienda perfecta”, así pues, avanzaban contra los tenderos, pequeños comerciantes, con la misma saña con la que atacaban a los campesinos y rancheros.²¹³

3.1.2 *La lucha política en Morelos en vísperas de la Revolución*

Aunque las apariencias de un gobierno republicano se conservaron, como lo señalaba Díaz al periodista Creelman en 1908: elecciones periódicas, existencia de tres poderes, régimen federal, nada de esto funcionaba conforme a sus principios.

El poder político se había concentrado en un reducido grupo, se había formado una oligarquía que dominaba al país con mano de acero. La participación de otros sectores sociales en puestos importantes de la administración pública estaba totalmente excluida. Al contrario, no había ninguna movilidad en los integrantes del gobierno.

Un año después de la entrevista, a los 78 años de edad, y patéticamente obsesionado con dejar bien establecido su lugar en la historia de México, con estas palabras Díaz no tenía más intención que la de hacer el papel de estadista que se consideraba digno del alto rango que ocupaba en la estimación mundial. Era sincero pero no serio. Renunciar, retirarse y prometer elecciones libres habían sido desde hacía mucho tiempo sus gestos favoritos, ejecutados siempre sin peligro para el mismo auditorio: para los periodistas, que sólo podían informar y nunca para el Congreso, que hubiese podido tomarle la palabra. Y nadie había creído verdaderamente en sus

²¹³Ibid., pp. 51-53

palabras. Pero esta vez había una diferencia que daba a lo que había dicho una significación inesperada: Díaz estaba envejecido y no podía ocultarlo. Antes, lo de su retiro habían sido sólo palabras lanzadas al viento y olvidadas. Ahora, en 1908, era un mórbido recordatorio de que, independientemente de que se retirase o no, no tardaría en morir y entonces cambiarían los tiempos.

Díaz debería haber evitado alarmar al público y lo podría haber hecho negándose a hablar con Creelman, o haciendo que la prensa mexicana modificase convenientemente sus palabras para los lectores mexicanos. Pero ahora, hacia final de su vida, anhelaba la auténtica gratitud de sus compatriotas todavía más que el respeto del resto del mundo y, en virtud de una esperanza tardía e indiscreta de que pudiese obtenerla con palabras generosas, permitió que el influyente periódico gobiernista de más prestigio en el país, *El imparcial*, publicase una traducción completa de la entrevista a principios de marzo. Como un repentino doblar sordo de una campana fúnebre real, el informe señaló el fin de una era en México (la de don Porfirio) y el comienzo de otra (Dios sabía cuál) cuando quienes se hiciesen cargo del país tuviesen que actuar por cuenta propia y sin precedentes.²¹⁴

Este era pues el escenario político que vivía el país y en el cual el estado de Morelos se vio en la necesidad de elegir, de manera extraordinaria al nuevo gobernador. Motivo con el cual se comprobaría la honestidad y el compromiso que Díaz había asegurado tener con el país ante el reportero americano.

El gobernador Manuel Alarcón²¹⁵, que había sido reelecto para iniciar el cuarto período consecutivo de gobierno en agosto de 1909, murió el 15 de diciembre de

²¹⁴Ibid., pp. 8

²¹⁵El exgobernador Alarcón nació en 1851, en la hacienda de Buenavista, cerca del pueblo de Santa María. Había tenido una niñez tan pobre y tan dura como la que el México de entonces

1908.²¹⁶ La mañana de diciembre en que murió Alarcón llegó 10 meses después de que Díaz había cantado para Creelman²¹⁷ y para la posteridad su fantástica liturgia de abnegación, liberalismo y democracia. Se habían llevado a cabo ya seis elecciones para gobernador, así como elecciones para los congresos federal y de los estados. Y aun cuando se habían llevado a cabo acalorados debates privados y se habían publicado numerosos panfletos en lo que se incitaba a la formación de partidos independientes, ningún grupo había hecho acto de presencia pública para tomarle a Díaz su nueva y tolerante palabra. Cuando, en la tarde del 21 de diciembre, al lunes siguiente del funeral de Alarcón, un grupo de hacendados cañeros, abogados y políticos estatales conversaron con Díaz en su despacho presidencial, suponían que su nuevo gobernador sería elegido, como los del año anterior, conforme al procedimiento regular: el día de las elecciones, el gobierno estatal se encargaría de que el candidato indicado las ganase con el margen que se considerase más conveniente. Las conferencias entre Díaz y los dirigentes estatales habrían de determinar quién sería el candidato. Y Díaz escogió a Pablo Escandón.²¹⁸

Alarcón debe haberse estremecido en su tumba. En toda la república, no se hubiese podido encontrar un hombre que se le pareciese menos. Los Escandón habían adornado la corte imperial de Maximiliano, habían ayudado a financiar el ferrocarril de

imponía, y lo único que había emprendido era a cultivar la tierra y pelar. Hacia 1873 era ya el jefe político de Morelos. A principios de 1890 se había convertido en el político más fuerte del estado, y cuando el gobernador en funciones murió a mitad de período, Alarcón se hizo cargo del interinato sin vacilaciones ni problemas; fue elegido por derecho propio dos años más tarde e inauguró un gobierno severo, pero benévolo, que terminó sólo con su muerte.

²¹⁶Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.10

²¹⁷Porfirio Díaz tenía, en 1908, cuando lo entrevistó Creelman, 77 años la frente alta y amplia que llegaba oblicua hasta el cabello blanco y rizado, los ojos oscuros, amables o amenazadores “que penetraban en el alma, y una nariz ancha y fuerte “cuyas aletas se dilataban a la menor emoción; grandes mandíbulas viriles, una formidable barba, cuadrada y desafiante, boca amplia y firme, sombrada, por el bigote blanco el cuello corto y musculoso, los hombros anchos el pecho profundo y un aire de “poder y dignidad.” Véase Benítez, Fernando, *Ob. Cit.*, pp.22

²¹⁸Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.11

Veracruz-Ciudad de México, habían tenido haciendas famosas, y recientemente, como un Escandón había sido nombrado gobernador del Distrito Federal, se habían apoderado de la sociedad metropolitana. Los Escandón, que eran unos de los figurines más vistosos de México, verdaderos atractivos para un turismo de lujo, se habían exhibido durante tan largo tiempo que, hasta 1900, habían perdido casi toda capacidad de ser alguna otra cosa.²¹⁹ En los primeros años del nuevo siglo, el apellido Escandón figuraba todavía destacadamente en los periódicos, pero en las columnas de sociales. De este vigoroso y moribundo árbol, Pablo era la última frágil ramilla.²²⁰

Era pues uno de los más elegantes duquesitos de México, refinadísimo y adulón, que contemplaba ante sí una larga y rica vida de majestuosos y vistosos desfiles. Entonces, en virtud de un nombramiento aparentemente trivial, Díaz lo envió a Cuernavaca como su representante oficial para presidir los funerales de Alarcón, y la vida comenzó a amargársele. Mientras se encontraba allí, atendiendo a la ceremonia, un grupo de hacendados y administradores, encabezados por Antonio Barrios, Ramón Corona y Fernando Noriega, le hizo una visita. Le sugirieron que se interesase en ser el nuevo gobernador de Morelos. No se rehusó y aquéllos, alertados, arreglaron la conferencia con Díaz para el lunes siguiente.²²¹ Cuando, en las conversaciones del lunes, llegó el momento de escoger un hombre, hicieron a un lado a los demás²²² y eligieron a Pablo. Con ello, le arruinaron la vida. Nadie mejor que Pablo sabía que la elección era políticamente ridícula. Pero a los hacendados pocos les importaba que

²¹⁹Ibid., pp.14

²²⁰Manuel Márquez Sterling, el escritor y diplomático cubano, escribe cosas muy poco elogiosas de Escandón después de conocerlo en Palacio Nacional en 1904. Sterling Márquez, Manuel, *Psicología profana*, Habana, 1905, pp. 79-80.

²²¹Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.15

²²²Había otros cuatro prospectos para encabezar el gobierno de Morelos. Luis Flores, Demetrio Salazar, Antonio Tovar y Agustín Aragón. Todos de los cuales, según Womack, gozaban de merecimientos propios para encargarse de la gubernatura y sin causar un grave descontento.

fuera un buen o mal político, o un buen o mal administrador. La pugna era otra en la que prevalecían los intereses de estos potentados morelenses.

Lo que resultaba difícil para Araoz, uno de los principales hacendados del estado con más de 10 00 hectáreas y sus demás colegas hacendados, era que se pusiesen en venta otro buen número de tierras²²³. Desafortunadamente, para ellos, casi no quedaban tierras que el gobierno pudiera vender y los campesinos, aun ofreciéndoles “atractivas” condiciones, se negaban a dejarlas. Para adquirir tierras, tenían que recurrir a maniobras políticas y judiciales, a confiscaciones, fallos judiciales, juicios hipotecarios y títulos impugnables. Manuel Araoz quería, por lo tanto, un gobierno al que pudiese utilizar.

Para Araoz y la mayoría de los demás hacendados la entrevista con Creelman significó que podían dejar de hacer el papel hipócrita de “padres responsables del estado”, organizarse en clase y seguir disfrutando del respaldo oficial. Por eso los hacendados, al desaparecer providencialmente Alarcón, se vieron en la libertad de ser tan miopes como quisieran, así pues, lo que querían era un “perfecto sportsman”, un hacendado como ellos, un buen socio del Jockey Club, un figurín social de espíritu delicado, que se mantendría alejado y los dejaría hacer.²²⁴

Pero ocurriría algo excepcional. Al conocer las nuevas de la ofensiva de los hacendados, una resistencia de los naturales se había formado calladamente tras bambalinas en Morelos. En su mayor parte, y más firmemente, la oposición estaba constituida por familias del campo, por clanes disidentes desparramados por el campo. Por lo común no abrían la boca y dejaban que los empleados, los tenderos, los editores y los abogados fuesen los que hablasen, pero cuando se decidían a obrar lo hacían en

²²³ Aunque las tierras en Morelos costasen más que en cualquier otra parte del país, con excepción del Distrito Federal, los hacendados podían pagarla.

²²⁴ Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.16

serio. No era gente con la que pudiese uno andarse con bromas, estos campesinos y pequeños agricultores eran la gente del común del Estado de Morelos.²²⁵ Sus antepasados habían tomado parte en algunos episodios más dramáticos y difíciles de la historia de México. Sabían por experiencia qué eran la dignidad y la independencia y durante mucho tiempo la paciencia y la cortesía los había contenido. Pero ya no más.

De esta manera, hacia el 8 de enero poco más de tres semanas después de la muerte de Alarcón, la política de Morelos había cobrado un nuevo aspecto. Se había constituido una oposición para hacerle frente a las maniobras de los hacendados.

Díaz gobernaba dos repúblicas, su propio México oficial de caballeros de levita y una raída y descontenta república de parias. Cuando se abría una disputa entre Díaz y esa otra república desharripada, los viejos jefes arrinconados desde fines de la década de 1870 eran los únicos que podían mediar. Esta era el papel que Francisco Leyva²²⁶ jugaba en la política mexicana en la primera década del siglo XX. Pero el general no estaba en condiciones, principalmente físicas, de entablar una contienda por la gubernatura del estado, así que les propuso a los embajadores de la oposición que eligieran como candidato alguno de sus dos hijos: Alfredo o Patricio. Este último, funcionario del Departamento de Aguas del Ministerio de Fomento²²⁷, fue el designado para contender y de esta forma las figuras políticas del estado se fueron haciendo hacia uno de los dos bandos.

²²⁵ Ibid., pp.18

²²⁶ Francisco Leyva era el general, héroe local de la Guerra de Intervención y primer gobernador del estado. De 73 años de edad y residente en la ciudad de México se habían quedado fuera oficialmente, mirando hacer, durante los últimos 30 años, pero eso no quería decir que no contase. Para lo que estaban dentro, en la capital, representaba a los que estaban afuera, en Morelos, y era una suerte de oficial de orden, a sueldo tanto de los que tenían arreglada una situación como de los que no la tenían. Ibid., pp. 19

²²⁷ Ibid., pp.23-24

La situación política en Morelos no podía ser más álgida. Las confrontaciones comenzaron a ser más recurrentes e incluso en la ciudad de Cuautla se llevó a cabo un motín en primero de febrero, justo el día que el candidato de los hacendados empezaba su recorrido por el estado.

Este suceso puso de manifiesto uno de los mayores temores de la “gente culta”. En Morelos se estaba librando una guerra entre los polos opuestos de la sociedad. Así lo expresaba un periodista de la ciudad de México que se quejó diciendo: “...el asunto había empezado como una lucha serena, ilustrada, de elevado tono y progresista, que había degenerado en una verdadera guerra del huarache contra el zapato, del calzón blanco contra el pantalón, del elemento de las pulquerías contra la gente culta”.²²⁸ Curiosamente, esto expresaba también los sentimientos del “elemento de las pulquerías”.

Y por supuesto el gobierno y sus allegados no se iban a quedar conformes con el insulto que la “plebe” les había infringido. Inmediatamente tomaron las medidas correspondientes para asegurar la victoria de Escandón para el 7 de febrero, día de las elecciones. Rápida y desvergonzadamente, recurrieron a medidas extralegales o ilegales para asegurar absolutamente la elección de Escandón en sus distritos. Por órdenes de los mismos, la policía federal encarceló a muchos dirigentes leyvistas de los pueblos el día de las elecciones. Y aunque algunos escaparon, como Genovevo de la O, de Santa María, la policía detuvo a sus familiares como rehenes. En algunos lugares, los jefes políticos hicieron que los presidentes municipales no publicaran listas electorales o que no lo hicieran en el momento conveniente. También amañaron la distribución de boletas electorales y llenaron con su gente las comisiones electorales locales. Las tropas y la

²²⁸El Diario, 13 de febrero de 1909

policía negaron el acceso a las urnas a los sospechosos leyvistas. Ante estos abusos, los dirigentes leyvistas levantaron protestas formales ante el Ministerio de Gobernación²²⁹, pero todo fue en vano.

La elección quedó 201 votos para Escandón contra 92 para Leyva. Para los hacendados, los burócratas del estado y los policías un voto opositorista de esta magnitud era un escándalo, por lo que hicieron un esfuerzo por restablecer su control. A los peones que votaron por Leyva o, más probablemente, que no se habían presentado para votar por Escandón, se les despidió cuando llegaron a trabajar al lunes siguiente y tuvieron que endeudarse más aún para obtener préstamos con los cuales sobornar a los capataces y recuperar sus empleos.²³⁰

Pero si el porfiriato había creado nuevos sectores en la clase poseedora y engendrado en ellas nuevas contradicciones, también creó una nueva clase explotada rural, cuyos conflictos con el orden establecidos fueron inéditos y las formas de resolverlos también. Así que al agotarse el modelo de desarrollo y romperse la unidad de la clase dominante, junto con la falacia de la democracia, los campesinos se lanzaron una vez más a la lucha; esta sería una insurrección agraria que rompería con todos los paradigmas.²³¹

²²⁹Diario del Hogar, 18 de febrero de 1909. Véase también Robles Domínguez, en *El Hombre Libre*, 29 de septiembre de 1930

²³⁰Womack, John, *Ob. cit.*, pp.34-35

²³¹Bartra, Armando, *Los Herederos de Zapata*, México, ediciones ERA, México, 1985, pp.14

3.2 *Inicia la Revolución*

En 1910, con el paso del cometa Halley, su estela, como se anuncia supersticiosamente, fue sembrando una serie de calamidades de toda índole. Mientras se celebraba magníficamente el primer siglo del inicio de la lucha por la independencia de México; mientras los plácidos recorridos en el monociclo por Plateros y San Francisco, el boulevard del París de las Américas, se veían amenazados por una cada vez más enardecida chusma, los tambores de la guerra habían empezado a retumbar en el oído de todos los asistentes al juicio del porfiriato.²³²

Ese 15 de septiembre, en el palacio lujoso, entre la gente de prosapia y entre los invitados extranjeros más refinados y circunspectos, en el salón donde se departía con los vinos más exquisitos y se bailaban los vales de moda aunque, eso sí, del mejor gusto; en medio de las vajillas y la fina cristalería, estaban el enviado del Káiser Guillermo II y el subsecretario de relaciones, el novelista Federico Gamboa. Afuera, en la plaza, una manifestación maderista turbaba tan digna celebración. El alemán, que no entendía ni jota, preguntó al diplomático mexicano:

- ¿Qué gritan esas personas?
- Vivas a don Porfirio, señor ministro.
- ¿Por qué llevan en alto el retrato de un señor con barba?
- Es que el general Díaz en su juventud usaba esa barba de candado
- Lo quiere mucho el pueblo de México ¿verdad?

²³²Lara Chávez, Hugo, *El cine y la revolución (1910-1914)*, en [corre cámara.com.mx](http://corre.cámara.com.mx) (revisado 07 de agosto del 2012)

- Lo adora, señor ministro. El general Díaz es como un padre para todos nosotros.

Cuando años más tarde el fiel Gamboa contó en su diario su versión de esta anécdota, que sería grotesca si no fuera patética, todos recordaron otro intercambio famoso de 1789 entre Luis XVI y el duque Liancourt:

- Tomaron la Bastilla ¿Se trata de un motín?

- No, sire: es una revolución²³³

La revolución mexicana se produjo porque los políticos encumbrados del país no lograron ponerse de acuerdo, manifiestamente, en lo tocante a quién habría de gobernar cuando muriese el presidente Porfirio Díaz. Estos políticos, apodados los científicos, consideraban que era una ley natural que la nación pudiese progresar solamente bajo su dirección y dominio y para su beneficio propio. Hacia 1904 andaban forcejeando con el problema de arreglar la sucesión de Díaz, que llevaba 20 años consecutivos de ser presidente. En 1908, dos años antes de la siguiente elección, el problema se convirtió en un notorio asunto de Estado. Y al quedar al descubierto sus maniobras, los poderosos resultaron ser ingenuos, traicioneros e incompetentes. Poco tiempo después, su esmerado orden se vio abajo.

3.2.2 *Madero “el apóstol”*

Si el sistema porfiriano hubiese durado otra década, los hacendados bien podrían haberse apoderado de todo el estado. Pero en la primavera de 1910 tropezaron con las

²³³ Benítez, Fernando, *Historia de la Ciudad de México*, Ed. Salvat, Barcelona, 1984, Vol. 8, p.68

primeras señales de una complicación estratégica, la del interés local en una campaña de oposición, sorprendentemente vigorosa para la presidencia del país. A pesar de las persecuciones cada vez más fuertes y severas, el movimiento se fue haciendo más grande y más fuerte.²³⁴

Teniendo como centro de operaciones la ciudad de México, la campaña era obra de dispersos políticos independientes, que sólo en fecha reciente se habían organizado en un Partido Antirreeleccionista apasionadamente entregados a un desafío oficial del régimen porfirista. Como los reformistas progresistas de Estados Unidos, “estas almas de Dios” (como las llama Womack)²³⁵ se consideraban a sí mismas “ciudadanos ilustrados” que librarían los asuntos públicos de las bandas continuistas de “políticos corrompidos” que tenían el poder en sus manos. Su lema era el de “sufragio efectivo y no reelección”, y el dirigente del partido, Francisco I. Madero, el vástago espiritista²³⁶ de una gran familia de terratenientes del norte, estaba defendiendo la causa valientemente por toda la nación²³⁷.

Esta campaña, impulsada por Francisco I. Madero ejerció una influencia real en Morelos, que se observó no en las lista de miembros, sino en las actitudes populares. El hecho simple, pero asombroso, de que se hubiese formado una oposición nacional, que estuviese disputándole no sólo la elección a Díaz, sino el derecho mismo que éste tenía a permanecer en el cargo, minó el prestigio del régimen dictatorial, invisible pero

²³⁴Womack, John, *Ob. cit.*, pp.53-54

²³⁵*Ibid.*, pp.54

²³⁶Para revisar esta tesis de la afición espiritista de Madero se puede consultar Solares, Ignacio, *Madero, el otro*, Ed. Punto de Lectura, México, 2008. Véase también Taibo II, Paco Ignacio, *Temporada de zopilotes*, Ed. Planeta, México, 2009.

²³⁷La impresión que las reformas políticas progresistas norteamericanas causaron en Madero y en otros miembros instruidos de su generación fue muy profunda. El propio Madero afirmó que al organizar una convención estatal para nombrar un candidato de la oposición para gobernador en Coahuila, en 1905, y al presentar un “programa electoral” él y sus amigos estaban imitando “las costumbres norteamericanas. Véase *La sucesión presidencial en 1910*, del mismo Madero, México, 1908, pp. 11

decisivamente. Idealistas locales perseguidos y que languidecían en poblados insignificantes de dieron cuenta de que no estaban solos, de que no tenían por qué estarlo y de que los que era como ellos formaban legiones. Al ver cómo Madero le plantaba cara a Díaz, se llenaron inmediatamente de ánimos y esperanzas, que son el resorte de la acción.²³⁸

Además, las condiciones generadas por el desastroso gobierno de Escandón fueron el detonante perfecto. Escandón creía que estaba gobernando bien Morelos, pero en los dos años en que desempeño su cargo, rompió los pocos hilos que quedaban de la tolerancia de la gente. A mediados de 1910 era claro ya el resultado de sus políticas injustas y torpes: el odio no había sido tan profundo en Morelos desde la Guerra de Intervención, más de 40 años antes. Prácticamente, había arruinado el sistema político del estado y en un distrito había llegado a provocar, inclusive, un levantamiento de campesinos.²³⁹ Cuando Escandón huyó aterrado, en marzo de 1911, la crisis particular de la que quería escapar llevaba meses de existencia y era fruto, en gran parte de sus propios actos.

Así pues, para viejos militantes opositores como Otilio Montañón, maestro de Villa de Ayala, los “principios” que Madero anunciaba eran “sagrados”, dignos de que se tuviese “fe” absoluta en ellos. La campaña antirreeleccionista había sido una cruzada: no consistía en la obtención de votos, sino en la conquista de los corazones. Y cuando, el 13 de julio, en vísperas de la elección se encarceló a Madero, el contratiempo no fue el final, sino el comienzo de una espera. Los raídos visionarios insignificantes, como el maestro rural de Ayala, eran los que estaban más interesados. Pero la agitación había llegado también hasta los simples agricultores, los aparceros y los jornaleros, los

²³⁸Womack, John, *Ob. cit.*, pp. 56

²³⁹*Ibid.*, pp.36

hombres de Morelos, como informó un agente maderista del lugar, estaban “capacitados para todas las luchas”.²⁴⁰

En septiembre, como cada año las fiestas patrias, que conmemoraban los orígenes populistas de la nación, se organizaban con la participación de los tres niveles de gobierno, el federal, estatal y municipal, y este año, como además se cumplía el centenario de la Independencia, no se escatimaría en recursos. Pero para las gentes del común, como Emiliano Zapata, que contemplaba los opulentos preparativos en los estables? del yerno de Díaz en la ciudad de México, aquello parecía una burla colosal, que además tenían que pagar con su propio dinero. Así se vivían los pobres la independencia mexicana. Para ellos, flagrantemente privados de libertad, las fiestas oficiales de la independencia eran una burla, un ultraje deliberado.²⁴¹

Y, aunque, en un principio, Morelos había parecido no hacer eco de la propuesta de Madero de levantarse en armas el 20 de noviembre, y, aunque, el gobernador Escandón parecía estar más pendiente de las fiestas y agasajos patrios que se llevaban a cabo en la capital morelense, a finales de año todo se precipito.

Debido a que los problemas del estado parecían multiplicarse conforme pasaban los días y a que en Chihuahua la revolución maderista estaba viva; alentados, fugitivos políticos de Morelos comenzaron a formar bandas y a salir de sus escondites, para probar, por primera vez en casi dos décadas, la fuerza y el ánimo de los funcionarios locales. Pero todavía más peligros y perturbador resulto el hecho de que, en el campo, los campesinos habían iniciado también una resistencia violenta a la utopía que Escandón creía segura.²⁴²

²⁴⁰Ibid., pp.57

²⁴¹Ibid., pp.58

²⁴²Ibid., pp.60

A fines de noviembre, durante la represión revolucionaria nacional, donde fue abatido Aquiles Serdán, un grupo comenzó a reunirse en la casa de Pablo Torres Burgos situada a las afueras de Villa de Ayala. Probablemente muchos de los agricultores de la comunidad asistieron, pero los asistentes asiduos fueron Emiliano Zapata, Rafael Merino y, por supuesto, el dueño de la casa. También asistieron otras tres personalidades que no eran oriundos de Ayala: Catarino Perdomo, de San Pablo Hidalgo; Gabriel Tepepa, de Tlalquitenango; y Margarito Martínez, del sur de Puebla. Varias reuniones convencieron a los conspiradores de que deberían tratar de establecer contacto con el cuartel general maderista en San Antonio. Sobre todo, querían verificar el ofrecimiento que se decía que los maderistas habían hecho a los “pequeños propietarios” que habían perdido sus tierras. Zapata había visto una copia del Plan de San Luis Potosí de Madero, y estaba estudiando una clausula de su artículo tercero.²⁴³ En aquel tiempo, este punto de vista pareció correcto y suficiente a los conspiradores de Ayala, y aunque las propuestas de Madero no eran tan radicales como las de los anarcosindicalistas, el hecho de que se propusiera el exigirle a los servidores públicos que actuaran “moralmente” correctos e hicieran cumplir la ley, establecida en la constitución de 1887, era todo lo que las familias rurales de Morelos pedían. Solo faltaba que Zapata lograra convencer a los pobladores de la sinceridad de Madero para que estos se sumaran a la revolución.

Pero además tenían la necesidad de contar con nombramientos efectivos otorgados por el cuartel general maderista y un programa definido, para de esta forma

²⁴³ Artículo en el que Madero se comprometía a restituir los títulos de propiedad a los pequeños propietarios, siempre y cuando estos comprobaran la pertenencia de la misma. Esta cláusula era simplemente un principio encajado en el programa revolucionario de Madero que servía como gancho para coger el apoyo de las familias campesinas que habían padecido a causa de la política agraria de Díaz. Véase <http://www.bibliotecas.tv/zapata/1910/plan.html>

evitar ser acusados de bandidaje. De esta manera resolvieron enviar a Pablo Torres al norte, a San Antonio, Texas, para entrevistarse con Madero. Mientras esperaban el regreso de Torres Burgos, Zapata organizaba secretamente a sus propias fuerzas alrededor de Ayala. Sin embargo, hasta el regreso de Torres Burgos, su autoridad era meramente moral, además de que no en todo el estado era reconocida su figura, y había dirigentes que comenzaban a impacientarse, como Gabriel Tepepa. Pero, por el momento, ninguno efectuó actos importantes.

El 14 de febrero, Madero entró de nuevo a México y los espíritus de todo el país comenzaron a reanimarse. Para esa misma fecha, corrió la noticia por Morelos de que Torres Burgos había regresado. Este le confirmó la sinceridad de Madero respecto a la cuestión agraria y le entregó documentos donde se nombraba a Torres Burgos como el dirigente de la revolución en Morelos, si Patricio Leyva no aceptaba el cargo.²⁴⁴

Durante las tres semanas siguientes, reclutaron únicamente más aliados y perfeccionaron sus planes, esperando el momento oportuno. Pero a principios de Marzo, la revolución cobró impulso en el norte y varias rebeliones estallaron en el estado de Guerrero. Los de Ayala se dieron cuenta de que tenían que actuar. El viernes 10 de marzo, Zapata, Torres Burgos y Rafael Merino se reunieron durante la feria anual cuaresmal de Cuautla. Allí se pusieron de acuerdo en lo tocante a los detalles finales y a la noche siguiente, de regreso en Villa de Ayala, pusieron en acto sus planes. Se amotinaron repentinamente, desarmaron a la policía del lugar y convocaron a una asamblea general en la plaza. El orador, Torres Burgos, subió al pequeño kiosco y leyó en público (por primera vez en Morelos) el Plan de San Luis Potosí, luego informó de los levantamientos en el norte y terminó con vivas a la revolución y muertas para el

²⁴⁴Womack, John, *Ob. cit.*, pp.68-73

gobierno. En medio de las aclamaciones, los jóvenes del pueblo se enlistaron. En rebelión formal ahora, de acuerdo con el Plan de San Luis los de Ayala organizaron una a de cerca de 70 hombres de diversos poblados del municipio, distribuyeron comisiones y cabalaron hacia el sur por el campo. La revolución maderista había comenzado en Morelos.²⁴⁵

3.2.3 *Los zapatistas hacen sus pininos en la Revolución*

Las operaciones que se llevaron a cabo la siguiente semana fueron destinadas a tomar Cuautla, esto por su estratégica posición geográfica y militar. Esto mostro un claro ejemplo de planeación e inteligencia por parte de los revolucionarios, y aunque Torres Burgos fue quien dio las órdenes fue muy probable que detrás de la estrategia de guerrillas estuviera la mano de Zapata. Sin embargo, como Zapata y los demás jefes sabían que sus hombres mal armados e inexpertos no podían librar todavía batallas en regla, decidieron entrenar a sus voluntarios al mismo tiempo que capturaban armas.

Durante este tiempo, Torres Burgos permaneció en las montañas de Puebla en la espera de más reclutas. Uno de los primeros en llegar, fue Gabriel Tepepa. A Zapata le dio mucho gusto recibir estos refuerzos, porque Tepepa podía aportar su experiencia militar, rudimentaria pero valiosísima.

Una vez reforzado, Torres Burgos decidió sacar al descubierto a sus guerrilleros y lanzarlos al combate. Zapata, que dudaba todavía de haber preparado bien a sus hombres para la lucha, puso reparos, pero Torres Burgos hizo valer su autoridad y se dispuso a atacar Jojutla.

²⁴⁵Ibid., pp.73-74

Militarmente la elección del blanco era correcta, puesto que la ciudad había sido el centro antirreleccionista del estado, podía pensarse que el apoyo local habría de producir una victoria barata. Además, una victoria allí produciría otros beneficios, como la obtención de préstamos forzosos a los ricos comerciantes del lugar. Pero políticamente había sido una decisión descuidada, pues aunque Torres Burgos, en su calidad de jefe nombrado, tendría que encabezar el principal y primer esfuerzo rebelde, tendría que depender de Tepepa, el jefe de hecho, puesto que Jojutla estaba en sus terrenos, y una vez ahí los hombres acatarían sus ordenes y no las de Torres Burgos. Y esto fue justamente lo que paso. Una vez que los rebeldes entraron a Jojutla, Torres Burgos se vio imposibilitado de controlarlos y de hacerlos que obedeciesen su mando. Los rebeldes saquearon varios comercios, entre los que figuraban tiendas de españoles impopulares. Escandalizado por la violencia que generaron Tepepa y sus hombres, Torres Burgos quiso hacer valer su autoridad. En una junta, para la cual Zapata y Merino tuvieron que hacer el viaje hasta Jojutla ya que se encontraban patrullando la frontera con Puebla y no habían participado en la toma de la ciudad, Torres Burgos decidió renunciar. Con sus dos hijos se fue de la ciudad y regresó a pie de Villa de Ayala. Al día siguiente, fueron sorprendidos y capturados en el camino por una patrulla federal. Por ser rebeldes, se les dio muerte a los tres en el lugar.²⁴⁶

Ahora vendría el problema del sucesor del movimiento en Morelos. Torres Burgos había renunciado sin nombrar su sucesor y ahora sería imposible que lo hiciera. Unos quince jefes tenían nombramientos de coroneles en las fuerzas revolucionarias, pero ninguno de ellos podía dar órdenes legítimamente a los demás. Pero justo en este

²⁴⁶Ibid., pp.74-76

punto, una partida de rebeldes (dentro de los que figuraba Tepepa) resolvió el problema al nombrar a Zapata “Jefe Supremo del Movimiento Revolucionario del Sur”.²⁴⁷

Esta acción en si misma estaba cargada de gran significación. Torres Burgos era el ala moderada del grupo conspirador inicial, y Zapata el ala más radical ligada a los campesinos. El desplazamiento (desplazamiento obligado) de la jefatura no sólo significó ese cambio. De hecho, rompió también el lazo de dependencia con Madero, de cuya designación provenían los títulos de Torres Burgos a la dirección, mientras que los de Zapata provenían directamente del reconocimiento de abajo.²⁴⁸

Pero después de la euforia inicial, la lucha estaba llegando a una etapa de transacciones con el poder porfirista. Los rebeldes de Morelos consideraron entonces que si no hacían algo el tiempo se les podría venir encima. Para garantizar la posición de los de Ayala en Morelos, Zapata tenía ahora que capturar ciudades y no conformarse simplemente con incursiones. Sobre todo, tenían que establecer un dominio claro e indiscutido sobre Cuautla. Después de eso, si había tiempo podía intentar nuevas cosas para realzar el prestigio del movimiento; pero Cuautla era indispensable.

Con esta perspectiva se realizaron los ataques a Yautepec y Jonacatepec por parte de las fuerzas rebeldes. A partir de esto en la prensa metropolitana se le comenzó a llamar el “cabecilla de la insurrección del estado de Morelos”. No había más tiempo que

²⁴⁷El nombramiento oficial de Zapata por parte del cuartel general maderista, se dio poco después, el cuatro de abril, gracias a la conexión que se hizo con Juan Andrew Almazán, quien se entrevistó con Zapata en Tepexco. Allí nombró a Zapata jefe maderista en Morelos. Y sin quererlo, los propios científicos reforzaron la posición sobresaliente de Zapata ante los rebeldes de Morelos. Primero apartaron a las otras figuras maderistas del estado como los Leyva. Nombraron jefe militar al viejo Leyva, después de que su hijo rechazó el cargo de gobernador, motivo por el cual toda la familia se ganó la animadversión de los rebeldes locales. Para negociar Leyva escogió justamente al grupo rebelde que encabezaba Zapata, con lo cual le otorgó más prestigio, y terminó por aceptar a Zapata como jefe maderista en Morelos. A mediados de abril no había la menor duda de que Zapata era el jefe revolucionario de la zona. Véase *El Campesino*, julio de 1985.

²⁴⁸Gilly, Adolfo, *La Revolución Interrumpida*, Ed. ERA, quinta edición, México, 2003, pp.91

perder y Zapata se aprestó a tomar Cuautla. La victoria tardó en llegar y fue muy sangrienta. La plaza fue defendida por el quinto “Regimiento de Oro”. Después de seis días de batalla, contra un ejército irregular de campesinos y peones mal entrenados, los federales evacuaron y los rebeldes por fin tomaron la plaza. Por fin Zapata tenía una base sólida que le permitía el control del estado, además de que le concedía los mejores derechos sobre el mismo.²⁴⁹

Esta sería la última batalla que librarían los campesinos morelenses todavía bajo el mando general de Madero. El 21 de mayo, se firmó el tratado de Ciudad Juárez que puso fin a la guerra civil. El 25 de mayo, como se había convenido en el tratado, Díaz entregó la presidencia al antiguo embajador en Estados Unidos y ministro de Relaciones Exteriores en funciones, el elegante abogado-diplomático Francisco León de la Barra. El último día del mes, el encanecido viejo dictador de México se embarcó en el vapor alemán *Ipiranga*, salía de Veracruz como un ciudadano mexicano común y corriente, con destino al exiliado en París.

Pero, aunque, las luchas habían terminado, la revolución continuaría, sólo que ahora como política oficial, o al menos, así lo creyeron Zapata y sus jefes. Esperaban que la justicia revolucionaria les diera su lugar, que consistía en respaldar el pueblo y el rancho, en imponer el respeto a su derecho a existir. Así al ocupar Cuautla, Zapata envió órdenes a todos los pueblos del distrito para que reclamasen sus tierras a las haciendas. Y cuando el presidente municipal interino de la ciudad trató de contravenir sus órdenes, Zapata las confirmó sin vacilaciones.²⁵⁰ En los días subsiguientes, partidas armadas de aparceros y campesinos pobres comenzaron a invadir tierras de los distritos del centro y del este del estado. Los indefensos administradores de las haciendas y los peones

²⁴⁹Womack, John, *Ob.cit.*, pp.83-84

²⁵⁰*Ibid.*, pp.85

residentes en las tierras que los rebeldes reclamaban no tuvieron más remedio que dar satisfacción a las demandas revolucionarias. Estas medidas estaban, parecía ser, avaladas por el Plan de San Luis.

Pero para sorpresa de los revolucionarios de Morelos, los dirigentes nacionales no estaban en la misma sintonía. El 23 de mayo, por ejemplo, Robles Domínguez, que había salido de la cárcel y era de nuevo agente de Madero en la ciudad de México, recomendó a Zapata que suspendiese “cualquier ataque” contra las haciendas de Calderón, Hospital y Chinameca, ataques que de hecho no se habían realizado y ni siquiera se pensaban hacer. Pero para Zapata debió de ser muy desconcertante que Robles Domínguez sintiese, de pronto, tanta consideración por las haciendas. El 24 del mismo mes su recomendación se convirtió en una orden específica.

Por si esto fuera confuso, el manifiesto del 26 de mayo expedido por Madero, no ayudó a aclarar las cosas. En este, el propio Madero señaló que “no se pueden satisfacer en toda su amplitud las aspiraciones contenidas en la cláusula tercera del Plan de San Luis Potosí”. Si esto era real, en Morelos sería muy difícil decir quién era el verdadero ganador de la revolución.²⁵¹

No tardó en verse que el destino de la revolución en Morelos dependía del compromiso, que nada tenía de revolucionario, que los dirigentes habían contraído en Ciudad Juárez.²⁵² Allí, Madero y sus colaboradores habían tenido que decidir dos grandes cuestiones: ¿Terminaba una época en México? De ser así, eran inevitables

²⁵¹Ibid., pp.86-88

²⁵²El 20 de octubre de 1913, Zapata lanzó un Manifiesto a la Nación en el que afirmaba estos puntos y además afirmaba que: “El pacto de Ciudad Juárez devolvió el triunfo a los enemigos y la víctima a sus verdugos [...] ante la causa no existe para nosotros las personas y conocemos lo bastante la situación para dejarnos engañar por el falso triunfo de uno cuantos revolucionarios convertidos en gobernantes. Véase Palacios, Porfirio, *El Plan de Ayala. Sus orígenes y su promulgación*, México, 1953, pp.77

algunos cambios en algunas partes, pero ¿Cuáles partes y cuando de la época de don Porfirio debía de terminar?²⁵³

De esta forma, cuando abandonaron el Plan de San Luis, perdieron lo que era por lo menos una burda agenda de prioridades. Y los profundos y apremiantes anhelos despertados en todo el país no les dieron tiempo de poner en movimiento una revolución con gusto, alegría y buenas intenciones. Sin un orden regular o revolucionario, que era evidente que los maderistas no tenían, centralmente impuesto, los fundamentos mismos de la política nacional comenzaron a derrumbarse.

3.2.4 *Madero “El Traidor”*

Al parecer Zapata creía, a pesar de las recientes evidencias, que Madero respetaría los “sagrados principios” y las “promesas libertadoras” de la revolución. Así pues, confiando en sus filiaciones revolucionarias, Zapata procuró no ofender a sus superiores por falta de disciplina o de respeto, y se limitó a esperar su oportunidad, a guardar hasta que Madero, una vez informado plenamente del predicamento agrario de Morelos, hiciese justicia a los campesinos ¿Para qué disputar con los emisarios, cuando el jefe es el que manda? Lo que Zapata no sabía es que ese jefe no mandaba.²⁵⁴

El 7 de junio, Madero llegó a la ciudad de México, donde se le dio una tumultuosa acogida. Al día siguiente, después de almorzar, se entrevistó con Emiliano

²⁵³Pocas revoluciones, dice Womack respecto a esto, se han planeado, efectuado y ganado por los hombres tan uniformemente obsesionados por la continuidad del orden legal como los autorrepresentantes del maderismo. Al parecer nada les preocupaba tanto como preservar las formas y rutinas regulares. El régimen de Díaz, lo mismo que su carácter, los había fascinado; habían crecido en él y nunca se sacudieron realmente su ambivalente respeto por la “paz” que, en común con otros mexicanos, no podían menos de creer que había establecido. Womack, *ob.cit.*

²⁵⁴Womack, John, *Ob.cit.*, pp.92-93

Zapata. Madero hizo algunas objeciones respecto al problema de la tierra: era un asunto delicado y complicado, y tenían que respetarse los procedimientos. Lo que importaba más, le dijo, era que Zapata tomase disposiciones para licenciar a sus tropas rebeldes. Por su parte, Zapata puso en tela de juicio la lealtad del ejército federal a un gobierno revolucionario desarmado, fuese éste nacional o local. Para ejemplificar esto, citó el caso de Morelos donde, según dijo, Carreón estaba actuando exclusivamente a favor de los hacendados, si eso ocurría mientras los revolucionarios estaban armados, ¿qué pasará “cuando nos entreguemos a la voluntad de nuestros enemigos”? Evidentemente, Zapata no entendía el nuevo espíritu de conciliación. Madero reprobó la actitud del sureño: la política tendría que llevarse a cabo dentro del orden, no se permitiría la violencia.

Entonces la conversación llegó a un punto para el que Madero no estaba preparado. Zapata se levantó con la carabina en la mano (la rústica impaciencia del campesino morelense debe de haber cargado la atmósfera de aquel cómodo salón metropolitano), se acercó hasta donde estaba sentado Madero y lo apuntó con esta, acto seguido se dirigió al nuevo prócer mexicano: “Mire, señor Madero –dijo- si yo aprovechándome de que estoy armado le quito su reloj y me lo guardo, y andando el tiempo nos llegamos a encontrar, los dos armados con igual fuerza, ¿tendría derecho a exigirme su devolución?” Sin duda, respondió Madero; le pediría inclusive una indemnización. “Pues eso justamente –concluyó Zapata- es lo que nos ha pasado en el estado de Morelos, en donde unos cuantos hacendados se han apoderado por la fuerza de las tierras de los pueblos. Mis soldados (los campesinos armados y los pueblos todos) me exigen diga a usted, con todo respeto, que desean se proceda desde luego a la restitución de sus tierras.

Madero no atino a decir nada más que las promesas que ya había hecho al respecto, pero no pudo ocultar la turbación de su rostro. Por último, no pudo más que aceptar la invitación de Zapata para visitar Morelos el 12 de junio.²⁵⁵

En las condiciones en que estaba, Zapata no se podía dar el lujo de entablar una rebelión directa contra Madero, motivo por el cual decidió licenciar a su gente como muestra de buena voluntad. No obstante, Las relaciones entre Madero y Zapata continuaron deteriorándose cada vez más, gracias a la intervención de los hacendados, que incluso lo acusaron de cometer ejecuciones en masa a “distinguidos miembros” de la sociedad morelense. Lo que obligó a Madero a citar a Zapata y a reconocer, después de la plática, que los hacendados habían exagerado el asunto.²⁵⁶

Los hacendados, por su parte, creían que una vez licenciando a las tropas revolucionarias, también licenciarían ese nuevo sentimiento de poder. Pero, evidentemente, la desmovilización de los rebeldes no los había desmoralizado. Por el contrario, siendo ahora veteranos orgullosos y llenos aún de espíritu de lucha con su conciencia revolucionaria, irónicamente, realizada por los papeles de licenciamiento oficiales que llevaban, regresaron a sus hogares como misioneros del nuevo orden y, por supuesto, se negaron rotundamente a regresar las tierras que les habían quitado a las haciendas. Por si esto fuera poco, varios pueblos y ciudades comenzaron a postular a Zapata para gobernador y muchos jefes se organizaron para formar clubes y apoyar su campaña.

²⁵⁵Ibid., pp.92.94

²⁵⁶Para demeritar aún más la figura de Zapata, *El Imparcial* de la capital, que poco tenía de imparcial, publicó un relato por demás amarillista que tenía el encabezado de “Zapata es el moderno Atila”. El jefe rebelde era acusado, entre otras barbaridades, de ser el responsable de que todas las señoritas de Cuernavaca huyesen de Cuernavaca, junto con el exgobernador. La propaganda no podía ser más favorable para los planes de los hacendados. Véase *El Imparcial*, 20 de junio de 1911.

El 9 de agosto, cuando Zapata se encontraba todavía celebrando su boda, recibió la noticia de que más de mil soldados al mando del duro y talentoso general de brigada, Victoriano Huerta, habían entrado a Morelos. Inmediatamente, telegrafió a Madero declarándole su estima y lealtad pero preguntándole franca y llanamente: “¿tiene usted alguna queja contra mí?”, pero no obtuvo ninguna respuesta. Esto, por supuesto, fue tomado por los jefes revolucionarios como una declaración de guerra.²⁵⁷

Además de la acción, que era en si misma muy torpe, el hombre al que se le encargó la dirección de las fuerzas federales demostró, una vez más, la poca sensibilidad de Madero para tratar a los agraristas morelenses.

Huerta, que había sido uno de los mejores oficiales de combate del ejército porfiriano, tenía experiencia especial en el sur, pues se había ganado su ascenso a general de brigada al aplastar rebeliones durante la década de 1890, en Guerrero. Pero el hombre era tortuoso, perfectamente depravado, además de que aún suspiraba por las insignias de general de división. Además tenía un interés político, lo mismo que profesional y personal, en la campaña de Morelos.²⁵⁸

Desafortunadamente para Huerta, no pudo iniciar la campaña tan pronto como hubiera querido ya que Madero había salido de nuevo a dialogar con Zapata.²⁵⁹ Pero la actitud de Zapata ya no era conciliadora ni sumisa, ahora sus exigencias eran más grandes y así se lo hizo saber a Madero, quien comunicó la actitud de el dirigente sureño a de la Barra. Este último instó a Madero a que “salvara el principio de

²⁵⁷Womack, John, *Ob.cit.*, pp.106

²⁵⁸*Ibid.*, pp.107

²⁵⁹Aunque el presidente interino León de la Barra, quien reagrupó a los políticos porfiristas, quería lanzar de una vez el ejército contra las fuerzas zapatistas. Madero quería ganar tiempo y hacer concesiones. Veía que la represión militar, en vez de acabar con la sublevación, la iba a extender a todo el país. Confiaba además en su autoridad y su capacidad de convicción sobre Zapata y su propio programa democrático lo distanciaba de los métodos porfirianos del presidente interino. Gilly, Adolfo, “*La Revolución...*”, *Ob. cit.*, pp.94

autoridad”. Pero nada hizo cambiar de parecer a Zapata. El 15 de agosto, en plena conferencia entre Madero y Zapata, Huerta movilizó la vanguardia de su columna a Yautepec, con la finalidad de tomar esta plaza y de ahí avanzar hacia Cuernavaca, donde se encontraban los jefes revolucionarios. De la Barra trató de contener las fuerzas de Huerta, mínimo hasta que Madero terminara la conferencia, pero este, simuló que ya no podía hacer nada. Y a pesar de que Madero, aparentemente, logró concretar un pacto con Zapata, y de que el Ministerio de Guerra ordeno el cese de cualquier maniobra a Huerta, este detuvo su avance, pero envió a sus tropas a quemar ranchos e hizo que los zapadores preparasen el camino de Yautepec para la artillería.²⁶⁰

El 22 de agosto fue el día decisivo. Madero había regresado a entrevistarse con Zapata, pero ahora, era cada vez más difícil convencer a los rebeldes de que entregaran las armas; les habían llegado rumores de que el ministro de Gobernación había amenazado con enjuiciarlos de todas maneras, y no creían que las tropas federales no los atacarían una vez que se hubiesen desarmado. El 23 de agosto, comenzaron, de nuevo, movimientos de las tropas de Huerta en dirección a Cuautla. Zapata y sus jefes, enfurecidos, reclamaron a Madero esta nueva acción en su contra, incluso Eufemio, quería matar a Madero, el “chaparrito”, por traidor pero Zapata lo impidió, sabía perfectamente que los hacendados y las fuerzas conservadoras de Morelos esperaban justamente eso, que Zapata se enfureciera y matara a Madero para justificar la intervención enérgica del gobierno de de la Barra.²⁶¹ Profundamente turbado, Madero se fue a la ciudad de México, convencido de que había habido un mal entendido y de que podía arreglarlo. Todos sus intentos fueron en vano, no pudo ver a de la Barra porque el presidente se excuso diciendo que tenía reunión de gabinete. Madero salió al día

²⁶⁰Womack, John, *Ob. cit.*, pp.109-110

²⁶¹Palacios, Porfirio, *Ob. cit.*, pp.36

siguiente a Yucatán para continuar su campaña electoral. El 29 de agosto se ordenó la persecución activa y la aprehensión de Zapata. El jefe revolucionario se había convertido en forajido.²⁶²

El 31 de agosto Huerta ocupó Cuautla y al día siguiente se dirigió hacia Chinameca, en donde se había refugiado Zapata. Impaciente por capturar a su presa, se mostró despiadado con la oposición. “Los hechos me demuestran –le escribió a de la Barra- la necesidad de obrar resueltamente y sin ninguna consideración, son éstos todos bandidos”. Sin embargo, Huerta llegó muy tarde a Chinameca y Zapata ya se había escapado.

Para el 26 de septiembre, Huerta informaba que el estado se encontraba “pacificado” y que su misión había “concluido” allí. El caso de Morelos parecía ahora controlado. Incluso Madero había archivado el problema.

Pero a pesar de esto los hacendados no se encontraban conformes. Si bien Huerta había destruido la amenaza inmediata, pero había dado origen a una nueva y más peligrosa amenaza. Las formas en que Huerta trató a los pueblos, como nidos de bandidos, ocasionó que estos generaran un verdadero odio contra el sistema, al que antes, si bien no respetaban, si temían, esto los empujó a que, por primera vez, buscaran seriamente apoyo, o por lo menos protección de los rebeldes. Y aún peor, Huerta no había capturado todavía a Zapata, y a lo largo del verano se convirtió en un ídolo popular por todo el estado.²⁶³ La guerra de guerrillas comenzó de nuevo.

El primero de octubre se realizaron las elecciones donde triunfó Madero y el 6 de noviembre de 1911 se hizo cargo de la presidencia. Madero quería establecer un régimen político democrático en el país y al mismo tiempo acabar de raíz con la

²⁶²Womack, John, *Ob. cit.*, pp.112-116

²⁶³*Ibid.*, pp.118-119

revolución campesina, fines que al él le parecían congruentes e inseparables, pero que eran en cambio contradictorios y antagónicos: no podía haber democracia sin reparto agrario.²⁶⁴

A principios de diciembre, casi un mes después de que Madero tomara posesión como presidente de la república, este envió otra comisión para que se entrevistara con Zapata en un campamento de la frontera de Puebla-Morelos. Pero los comisionados no llevaban un nuevo ofrecimiento. Al Jefe, al que Madero había dado un abrazo en Cuautla, durante la crisis de agosto, en los peores días de una época de mentiras y de promesas incumplidas; al Jefe, al cual Madero había después calificado, entre sus múltiples generales revolucionarios, de “integérrimo general”; a este jefe, los comisionados no podían ahora ni siquiera darle garantías de una amnistía ni de un perdón si deponía las armas. La única garantía que le podían ofrecer era la de un viaje seguro al exilio²⁶⁵. Zapata, recordando los largos meses de luchas en los que él y Madero habíanse esforzado juntos, estalló lleno de resentimiento: “Yo he sido el más fiel partidario del señor Madero –les dijo a los comisionados–; le he dado pruebas infinitas de ello; pero ya en estos momentos he dejado de serlo. Madero me ha traicionado así como a mi ejército, al pueblo de Morelos y a la Nación entera. La mayor parte de sus partidarios están encarcelados o perseguidos –continuo diciendo Zapata, indignado por las pugnas que se estaban llevando a cabo en su propio estado y pensando que se deberían estar efectuando en otras partes también– y ya nadie tiene confianza en él por haber violado todas sus promesas; es el hombre más veleidoso que he conocido”. ¿Qué le diremos al Presidente? –le preguntaron los comisionados. “Díganle, además de mi parte –terminó diciendo Zapata–, que él vaya para La Habana, porque de lo contrario, ya puede ir

²⁶⁴Gilly, Adolfo, “*La Revolución...*” *Ob. cit.*, pp.94

²⁶⁵Womack, John, *Ob.cit.*, pp. 124

contando los días que corren, pues dentro de un mes estaré yo en México con veinte mil hombres, y he de tener el gusto de llegar hasta Chapultepec, y sacarlo de allí para colgarlo de uno de los sabinos más altos del bosque.”²⁶⁶

Zapata sacó rápidamente una conclusión: con Madero en el gobierno, representante de la política hacendaria y contrarrevolucionaria, había que oponer el poder de los campesinos en armas.²⁶⁷

Así, pues, ante la inexplicable determinación de Madero, inexplicable para Zapata, quedaron descartados todos los procedimientos pacíficos, para obtener lo que necesitaban los campesinos de Morelos y del país entero: resolución al conflicto agrario.²⁶⁸

El gran problema entre Zapata y Madero²⁶⁹, que ninguno de los dos pudo ver, fue la forma que en cada uno concibió el final de la Revolución. Mientras para Zapata, el provinciano sureño esta terminaría cuando la disputa agraria se hubiese resuelto, para Madero, el provinciano norteno terrateniente, esta terminaba cuando los mexicanos prosperasen y se amasen unos a otros, o por lo menos cuando él llegara a la presidencia, cosa que ya había hecho. “El señor Madero ya no pensaba, al frente de la Presidencia de la República, como pensaba en su carácter de jefe de la Revolución, al menos por lo que

²⁶⁶*Diario del Hogar*, 18 de diciembre de 1911

²⁶⁷Gilly, Adolfo, “*La Revolución...*” *Ob. Cit.*, pp.95

²⁶⁸Palacios, Porfirio, *Ob. Cit.*, pp.57

²⁶⁹En una carta dirigida a Gabriel Robles Domínguez, Madero ordena se la haga saber a Zapata que tiene que aceptar la rendición inmediatamente, la carta está fechada el 12 de noviembre de 1911. Entre esta carta y todas las que el Cuartel General de Zapata había recibido anteriormente hay un abismo de diferencia, asegura Gildardo Magaña, este era continua el mismo Magaña, el reflejo de la tensión y el distanciamiento en la forma que los dos hombres veían la revolución. Véase Magaña, Gildardo, *Emiliano Zapata y el Agrarismo en México*, Tomo II, Instituto Nacional de Estudios Históricos, México, 1937, pp.92

se refiere al general Zapata”, afirma el general Magaña en su obra *Emiliano Zapata y el Agrarismo en México*²⁷⁰

La lucha contra el gobierno maderista, no fue fácil, principalmente, por los generales que envió el presidente, presa del pánico y la desesperación que le causaba el no poder acabar con el movimiento zapatista que cada vez cobraba más fuerza y desprestigiaba a su gobierno en el extranjero. El primero de estos había sido Huerta, pero el que lo sucedió en el cargo, no era, ni por mucho, una persona con un criterio más amplio.

Juvencio Robles fue el nuevo jefe militar de Morelos encargado de apacigua el estado y acabar con las hordas de “bandidos” zapatistas que lo asolaban.

Pero los métodos que utilizó Robles no fructificaron mucho, y, más que eso, ayudaron a generar más descontento y más reclutas a la causa.

Al llegar a Morelos, se puso inmediatamente a actuar. El 10 de febrero, por órdenes suyas, soldados federales detuvieron a la suegra de Zapata, a la hermana y a sus dos cuñadas en Villa de Ayala y se las llevaron a Cuernavaca como rehenes. Más tarde el mando fusilar a catorce personas: cuatro agricultores y diez peones.

Robles no tardó en poner en práctica su política favorita la “reconolización”.²⁷¹ Esta consistía en crear una guerra indefinida que tenía como sustento el destruir todas las bases sociales de los rebeldes, es decir, arrasaba con los pueblos, para después llevar a los habitantes a campos de concentración cerca de las ciudades principales. Este método se estandarizó dentro del ejército mexicano para combatir a las guerrillas. A pesar de las menguadas fuerzas rebeldes, Robles no pudo sujetar la rebelión, ni frenarla. Pero tampoco los jefes zapatistas fueron capaces de transformar su ventaja local en un

²⁷⁰ Ibid., pp.92

²⁷¹ Womack, John, *Ob, cit.*, pp.135

triunfo decisivo.²⁷² Así pues la lucha en Morelos parecía un empate técnico. Pero todo comenzó a cambiar a hacia finales de 1912.

Desesperado por los pocos logros de su campaña, Robles comenzó a destruir los campos de caña. Esto aumentó las fuerzas de los rebeldes, ya que muchos de los trabajadores residentes y temporales, que se hubieran mantenido trabajando durante el tiempo de la zafra, por ira o desesperación, se enlistaron dentro de las filas de los jefes surianos.

Además, políticamente se veían cada vez más fortalecidos, ya que, como la revolución oficial no daba muestras de resolver el problema agrario, Zapata y el Ejército Libertador del Sur, empezaron a dar claro testimonio de que eran los probados y verdaderos campeones del pueblo.²⁷³

Pero todo esto cambiaría muy pronto. Un nuevo enemigo, más amenazante y menos conciliador, sería al que tendría que enfrentar el ejército sureño.

3.2.5 *Huerta “El Asesino”*

Antes del amanecer del 9 de febrero de 1913, estalló en la ciudad de México un cuartelazo encabezado por el general Manuel Mondragón. Las tropas de los levantados sacaron de la cárcel a los generales Reyes y Félix Díaz y trataron de llevarlos al poder en el Palacio Nacional. Hacia el medio día tropas leales habían sofocado prácticamente el motín. El general Reyes había encontrado la muerte durante la lucha en el zócalo; Mondragón se habían hecho fuertes en un viejo arsenal situado a unas cuantas cuadras

²⁷² Womack, John, *Ob. cit.*, pp. 139

²⁷³ Sotelo Inclán, Jesús, *Raíz y Razón de Zapata*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, pp.172

al suroeste de la Alameda y aparentemente estaban condenados. Repentinamente todo cambió. En la batalla de la mañana, el comandante regular de la guarnición de la capital había recibido una herida y el presidente Madero se vio en la necesidad de nombrar a un nuevo comandante, el general Victoriano Huerta. En los días siguientes Huerta, con la complacencia del embajador norteamericano, arregló las cosas con Mondragón y Díaz asegurándoles el éxito de la revuelta. Un simulado duelo de artillería destruyó gran parte del centro de la ciudad y dio muerte a centenares de civiles inocentes, mientras las negociaciones llegaban a buen cause. Así inicio la triste Decena Trágica. Cuando los cañones se callaron el 19 de febrero, Madero y el vicepresidente Pino Suarez habían renunciado y Huerta surgió como presidente provisional. Tres días más tarde, Madero y Pino Suarez fueron asesinados.²⁷⁴

Por un momento pareció que Huerta, Félix Díaz y los reyesistas formarían una coalición estable que podría restaurar el viejo régimen, pero estaban sumamente equivocados. El horrendo drama público de la traición de Huerta y el asesinato de Madero y el vicepresidente Pino Suarez sacudieron el país hasta sus cimientos.²⁷⁵ Huerta ni siquiera llegó establecer el poco de orden que Madero había mantenido. Agravó los disturbios hasta convertirlos en una terrible crisis social. México se hundió en una profunda revolución social, más cruenta y sangrienta que la predecesora.

Los principales jefes zapatistas no tuvieron duda de cómo actuar. Seguirían siendo beligerantes como antes, porque consideraban que Huerta y los felicistas estaban tan ilegítimamente en el poder como lo había estado Madero, y que eran más traicioneros y crueles aún que él. Y tuvieron toda la razón. Zapata y de la O conocían

²⁷⁴Para una relación más amplia de estos hechos véase Taibo II, Paco Ignacio, *Temporada de zopilotes*, Ed. Planeta, México, 2009

²⁷⁵Womack, John, *Ob. cit.*, pp. 156

bien a Huerta, sabían quién era, y de lo que era capaz, pero además conocían a sus ministros más allegados, a su vicepresidente de la Barra y al secretario de Gobernación, Alberto García Granados. Ante estos enemigos bien conocidos no esperaban absolutamente nada. El 4 de marzo le hicieron saber al gobierno huertista que su rebelión proseguía.

Por su parte Huerta, tampoco tenía intenciones de llegar a un arreglo con los rebeldes zapatistas. Esto se hizo evidente cuando volvió a nombrar a Juvencio Robles como comandante militar de Cuernavaca, pues recordaba cómo había combatido a los rebeldes “con mano de hierro y desdeñando femeniles contemplaciones”²⁷⁶, además proclamó la ley marcial en todo el estado.

Una vez más, lo único que logró Huerta y Robles con su guerra en contra de las poblaciones campesinas, fue engrosar las filas de los rebeldes y poner todas las fuerzas de la resistencia bajo el mando único del General Emiliano Zapata.²⁷⁷

Los hacendados tampoco estaban muy conformes con el actuar de Robles, y lo estuvieron menos cuando se dieron cuenta de que ni siquiera había establecido una paz incompleta. Pues a medida que ejército federal fue actuando, fue más que evidente que solo era fuerte para asolar, pero no para tener un control firme. Esta vez, ya ni siquiera pudieron despoblar las ranherías ni los pueblos, porque en cuanto los campesinos veían una columna de soldados huían a los montes y barrancas; y después de que los federales las habían saqueado, regresaban al lugar o, como hicieron muchos, levantaban campamentos permanentes escondidos entre los montes. De esta manera, los

²⁷⁶Ibid., pp.157

²⁷⁷A esto último ayudó mucho la prensa metropolitana que lo había retratado como el jefe sin par en la revolución del sur. Ibid., pp.157

hacendados estaban perdiendo muchos trabajadores. Si no hacían algo para frenar a Robles, éste los destruiría junto con el estado.²⁷⁸

Es el caos, escribió un periodista de la capital testigo presencial de la escena “un batallón regular” de niños de 10 a 12 años seguía a las columnas de federales recogiendo basuras y robando lo que podían.²⁷⁹

Por otro lado, el respeto profundo y permanente que la gente del común sentía por Zapata, se sustentaba en que por lo menos comprendía los sufrimientos que habían soportado.

Y a medida que se fue reorganizando y volviéndose auténticamente zapatista, toda la revolución del sur fue floreciendo. Los guerrilleros zapatistas llegaron hacer incursiones en los suburbios de la ciudad de México. Por su parte, Robles respondió aumentando el terror en Morelos, “para cortar el mal de raíz” y “exterminando la semilla zapatista para que no vuelva a germinar”²⁸⁰. Ordenó más incendios, y como ya habían quemado la mayoría de los blancos de menor importancia, comenzaron a quemar las cabeceras municipales. Pero la revolución no se redujo aunque tampoco ganó terreno, seguían siendo un empate. A finales de agosto se puso de manifiesto el fracaso de la misión federal.

El 13 de septiembre, el general Robles decidió tomarse unas vacaciones las cuales se prolongaron indefinidamente. Fue sustituido por el general de brigada Adolfo Jiménez Casto, que había servido en Morelos, a las órdenes de Ángeles.²⁸¹

Poco a poco, las cosas comenzaron a mejorar para los zapatistas incluso prepararon un ataque en contra de Chilpancingo, la cual lograron el 23 de marzo.²⁸²

²⁷⁸Ibid., pp.167

²⁷⁹*La tribuna*, 29 de mayo

²⁸⁰Womack, John, *Ob. cit.*, pp.170

²⁸¹*El imparcial*, 23 de septiembre de 1913

Mientras tanto, las fuerzas revolucionarias del norte distrajeron la atención de Huerta, quien se concentro en acabarlas, cosa que permitió tener más soltura a los ejércitos zapatistas.

A mediados de abril, las fuerzas revolucionarias controlaban prácticamente todos los pueblos, ranchos y ciudades pequeñas de Morelos y diariamente atacaban las cabeceras de distrito.

Pero la falta de suministros y municiones, problema constante en las filas surianas, obligo a Zapata a replantearse la estrategia de su campaña, aflojando la presión sobre la ciudad de México, y regresaron a la guerra de guerrillas en Morelos y Puebla, esperando una oportunidad. Y la oportunidad llegó el 21 de abril.

En un torpe intento de derrocamiento de Huerta, el presidente americano Wilson envió fuerzas militares a ocupar el puerto de Veracruz. En la semana siguiente se llamó a las fuerzas federales del interior del país a la capital.²⁸³ Por todo Morelos, los últimos restos del antiguo orden se estaban desvaneciendo y los revolucionarios se precipitaban a ocupar su lugar.

A pesar de los ofrecimientos de Huerta a los jefes zapatistas y de que al mismo Zapata le “hervía la sangre” por la acción de los norteamericanos, no pensaba unirse con Huerta. Si los norteamericanos invadían el país, lo defendería, pero de manera independiente.²⁸⁴

De nuevo tenía planeado avanzar hacia el centro del país y entrar en la misma ciudad de México. La estrategia reflejaba el claro sentido que Zapata había adquirido de la constitución federal de la política mexicana. En los tres años de rebelión había

²⁸²Womack, John, *Ob. Cit.*, pp. 178

²⁸³*Ibid.*, pp.181

²⁸⁴*Ibid.*, pp.182

aprendido perfectamente a no confiar en que otros llevaran a cabo las reformas por las cuales sólo él y sus jefes habían luchado.²⁸⁵ El 1 de junio, Zapata ordenó a todos sus fuerzas concentrarse “para seguir nuestro avance a la capital de la República”.²⁸⁶

Mientras tanto, en el norte, la revolución parecía haber triunfado de manera rotunda, y después de tomados los estados de Zacatecas y Guadalajara, el ejército constitucionalista, comandado por Venustiano Carranza avanzaba sin contratiempos a la capital.

Finalmente, derrotado y desprestigiado, Huerta renunció el 13 de julio y huyó al exilio en el mismo buque que años antes se había llevado a Porfirio Díaz: el *Ypiranga*.

3.2.6 Carranza “*El Burgués*”

Esta parecía una oportunidad de oro para que las fuerzas revolucionarias del sur tomaran el control, o al menos impusieran una agenda política nacional en la que estuviera presente el problema agrario. Por desventura, el destino todavía les tenía preparados varios años de guerra.

El presidente interino Francisco Carbajal, antiguo juez porfirista quien había negociado y firmado el “Tratado de Juárez”, tenía ahora la capacidad de decidir a cuál de los dos bando les entregaría el poder: a los constitucionalistas o a los zapatistas.

Carbajal, como muchos huertistas y porfiristas, detestaban al grupo norteno de los constitucionalistas, pero despreciaban más a los zapatistas por ser de menor estura, de piel más oscura, y de carácter más campesino; por ser, en pocas palabras “indios”.²⁸⁷

²⁸⁵ Magaña, Gildardo, *Ob. Cit.*, pp.183-196

²⁸⁶ Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.183

Bajo esta lógica, el 13 de agosto, en Teolyucan, pequeña población situada en la parte norte y central del estado de México, autoridades del Ministerio de Guerra rindieron las tropas del ejército federal ante el general constitucionalista, Álvaro Obregón; ni siquiera estuvo presente un observador zapatista.²⁸⁸

Zapata había perdido una buena oportunidad política, pero al no entrar en tratos deshonrosos, ni con los carrancistas ni con el gobierno provisional, había salvado plenamente su honor revolucionario, además, aunque los tratados de Teoloyucan podían hacer caso omiso de los zapatistas, no podían desaparecerlos, y ellos todavía estaban allí, a las afueras de la capital de la república.

Aunque todo parecía apuntar a que la pacificación del país estaba cerca, no sería así. Si antes, con Madero, los revolucionarios discutían acerca del carácter de la revolución; ahora discutían sobre cómo administrarla y garantizarla.

En el mismo ejército constitucionalista dos grandes grupos se pelaban el poder; uno apoyaba a Venustiano Carranza y el otro a Francisco Villa.

Al margen de esta disputa estaban los zapatistas. Como el villismo, su movimiento era populista y no tenía nada de oficial, pero el grupo de Zapata había nacido de la independiente proclama de Ayala, lo que le permitía contar con una extraordinaria solidaridad política dentro de los pueblos campesinos.²⁸⁹ Así, a mediados de 1914, los zapatistas, cada vez más, propusieron el agrarismo como la política más importante.²⁹⁰

²⁸⁷Ibid., pp.184

²⁸⁸Magaña, Gildardo, *Ob. cit.*, pp. 208-213

²⁸⁹Womack, John, *Ob. cit.*, pp.190

²⁹⁰Esto se debió en parte por la llegada de intelectuales anarcosindicalistas y marxistas, como Antonio Díaz Soto y Gama, de la capital. Soto y Gama había ayudado a fundar el Partido Socialista de 1912 y era un apasionado discípulo del credo del buen campesino de Tolstoi y de Koropotkin. Ver Salazar, Rosendo en *La casa del Obrero Mundial*, México, 1962, pp.145-149

Desde un principio Zapata supo que las relaciones con los carrancistas no iban hacer buenas. Durante la guerra con Huerta, Zapata había recibido horribles informes acerca de Carranza. Y a la llegada del ejército constitucionalista a la capital, Zapata dejó muy en claro su actitud: no reconocía a Carranza como el primer jefe de la revolución, pero además lo conminaba a que reconociera el Plan de Ayala (le dijo Zapata a un enviado carrancista el doctor Atl).²⁹¹ Y es que a juicio de Zapata solo un régimen constituido de acuerdo con el Plan de Ayala podía garantizar la promulgación y la ejecución de la reforma agraria

Por su parte Carranza tampoco tenía intenciones de llegar a un acuerdo con Zapata. Para él, la “chusma” de Zapata era lo mismo que una “turba de bandidos” y se negaba a concertar una unión con el movimiento de Morelos.²⁹²

Además conforme pasaba el tiempo, los informes que sus enviados le entregaban de Carranza lo hacían desconfiar cada vez más. Según estos informes, el primer jefe norteño era un viejo “cabrón, ladrón y ambicioso” rodeado de abogados que no distaban mucho de estas características, los cuales eran indiferentes a las miserias y desdichas del pueblo.²⁹³

Y aunque a la postre se mantuvieron negociaciones entre ambos bandos, nunca se llegó a ningún acuerdo. Los carrancistas encontraban a los zapatistas demasiado desconfiados, desconfianza que encontraba su fuente en el miedo que prevalecía y que se había forjado gracias a los abusos y las traiciones que los forasteros habían perpetrado allí durante siglos.²⁹⁴ Y representante fiel de estos sentimientos de temor e ira, era su general en jefe Emiliano Zapata. El conflicto entre los revolucionarios

²⁹¹Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.192

²⁹²Breceda, Alfredo, *México revolucionario, 1913-1917*, vol. II, México, 1941, pp.435

²⁹³Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.196

²⁹⁴*Ibid.*, pp.201

carrancistas y los zapatistas era inminente. Y por si había alguna duda respecto a la posición de Zapata esta se disipo el 8 de septiembre, cuando el cuartel general de Cuernavaca promulgó un decreto para ejecutar el artículo 8 del Plan de Ayala.²⁹⁵ Este artículo ordenaba la nacionalización de los bienes de aquellas personas que se opusieran, directa o indirectamente, al Plan de Ayala, haciendo referencia tanto a la propiedad rural como a la urbana.

Este desafío, dio publicidad a la oposición evidente que Zapata le hacía a Carranza. Sin embargo, Zapata vaciló en exigir militarmente el cumplimiento de sus demandas mediante la vía armada. Entendía bien que era imposible que él sólo ganara la guerra con la menguada cantidad de efectivos con la que contaba, por lo que en ese momento ocupaba del respaldo del ejército del norte comandado por Villa. Pero además, Zapata tenía especial interés en una junta revolucionaria a la que Carranza se había comprometido a convocar.

La junta se reunió por vez primera en la ciudad de México, el 1° de octubre, y después el 10 en Aguascalientes, pero no contó en sus inicio con una representatividad del ejército sureño, sino hasta el 12 del mismo mes cuando el jefe villista, Felipe Ángeles, propuso que se les invitara. Al día siguiente, él mismo fue comisionado para invitar a los zapatistas a la convención. El 26 regresó Ángeles con varios delegados zapatistas, encabezados por Paulino Martínez, y dentro de los que figuraba Soto y Gama. El recibimiento a los zapatistas por parte de los delegados de la convención fue

²⁹⁵Ibid., pp.207

excepcional, sobre todo después del discurso emitido por Soto y Gama, el edificio se cimbró ante los gritos que lo corearon.²⁹⁶

Gracias a la oratoria de Soto y Gama, Martínez logró que la convención aprobara “en principio” los artículos 4, 6, 7, 8, 9 y 12 del Plan. Este era por si sólo un gran logro, ya que la Convención de Aguascalientes era entonces el gobierno efectivo de México y su adopción de los artículos del Plan de Ayala, era el primer compromiso oficial de llevar a cabo una política de bienestar rural de que se tuviese noticia en la historia de la nación, esto indicaba hasta que punto y hasta dónde, la revolución había dado satisfacción al deseo de justicia de la gente; y la fuerza motriz del cambio habían sido los revolucionarios de Morelos.²⁹⁷

Los acuerdos en la Convención siguieron viento en popa. El 30 de octubre, delegados destacados como Obregón y Ángeles propusieron derrocar a Carranza de su cargo como primer jefe del Poder Ejecutivo, y pasar a nombrar un presidente interino. La decisión se tomó con 102 votos a favor y 21 en contra.²⁹⁸ En una situación bastante desfavorable, el 4 de noviembre, Carranza se retira de la ciudad de México. Martínez y sus compañeros le informan jubilosamente a Zapata.

Cuando el 24 de noviembre, después de que los últimos carrancistas hubieron evacuado la ciudad de México, los primeros contingentes sureños entraron casi avergonzadamente en la capital. No saquearon, ni practicaron el pillaje, sino que como niños perdidos vagaron por las calles tocando las puertas y pidiendo comida.²⁹⁹

²⁹⁶ Para el discurso véase Robles Alessio, Vito, *La convención Revolucionaria de Aguascalientes*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1979, pp.214-218

²⁹⁷ Ibid., pp.214

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Ibid., pp.215

3.2.7 *El pacto de Xochimilco*

El zapatismo mostró tener una fuerza de atracción social desconocida para sus adversarios. No sólo ganó y dio fuerza y eje político a la potencia armada del villismo, sino que la unión de ambos fue a su vez polo de atracción transitorio para parte del ala radical de los oficiales constitucionalistas, que Carranza podía controlar mientras no hubiera otra perspectiva y mientras el constitucionalismo, a través de la subordinación militar y política de Villa, mantuviera controlada a la base campesina y popular. Pero el villismo rompió ese control al encontrarse con el zapatismo.³⁰⁰

Las contradicciones entre los ejércitos populares y el carrancismo eran más que patentes y no solo de poder, sino de principios políticos. El antiagrarismo de Carranza era cada vez más evidente. “No sólo no estoy de acuerdo con que se repartan las tierras a los pueblos –dijo Carranza al coronel Medina, jefe del estado mayor de Villa–, sino que diga usted al general Villa que hay que devolver a sus dueños las que se repartieron en la época de don Abraham González.

El 4 de diciembre en Xochimilco se llevo a cabo una de los encuentros más simbólicos de la historia nacional. Los generales de los dos ejércitos revolucionarios populares se encontraron para afinar los detalles de un pacto que garantizaría la derrota de Carranza y la instauración de un gobierno que respondiera directamente a los intereses del pueblo insurrecto.

La reunión se llevó a cabo conforme a lo planeado. Era la primera entre Villa y Zapata y auguraba muy buenos frutos para ambos bandos. Los dos hombres parecían antagónicos. Villa era “alto, robusto, pesaba cerca de 90 kilos, tenía una tez casi

³⁰⁰ Gilly, Adolfo, “*La Revolución...*”, *Ob, cit.*, pp.170

enrojecida como la de un alemán, se cubría con un saracof, iba vestido de un grueso sweater marrón, pantalones de montar color caqui y botas pesadas de jinete. Junto a él, Zapata parecía ser natural de otro país. Mucho más bajo que Villa, no debía de pesar más de 70 kilos, de piel oscura y rostro delgado, cuyo inmenso sombrero a veces echaba tal sombra sobre sus ojos que no se le veían, vestía una corta chaquetilla negra, un largo paliacate de seda de color azul pálido, una camisa de pronunciado color lavanda y usaba alternadamente un pañuelo blanco de franja verde y otro en el que estaban pintados todos los colores de las flores. Vestía pantalones apretados negros, de corte mexicano, con botones de plata cosidos en el borde perneal, y, a diferencia de Villa que no llevaba ninguna, Zapata traía dos anillos de oro, de estilo antiguo en la mano izquierda.³⁰¹

Durante media hora, los dos jefes estuvieron sentados en silencio embarazoso, como novios de rancho. No fue hasta que Villa comentó cuán “descarado” era Carranza cuando comenzaron a entrar en confianza. “Siempre lo dije –explotó Zapata–, les dije lo mismo, ese Carranza es un canalla. Desvariando y haciendo bromas acerca del antiguo jefe hablaron durante casi una hora. Luego la conferencia informal se levantó cuando Villa y Zapata se retiraron a otra habitación donde discutieron como podían acabar con los carrancistas. Dos días más tarde ambos ejércitos entraron formalmente a capital del país.³⁰²

Pero ¿qué se acordó en realidad en este pacto? Lo que acordaron Villa y Zapata fue que cada uno combatiría a las fuerzas carrancistas desde su zona. Con este criterio estaba en desacuerdo el general Felipe Ángeles. Desde que entraron a México Ángeles

³⁰¹Womack, John, *Ob. cit.*, pp.217

³⁰²Este suceso, afirma Gilly, es uno de los episodios más hermosos y conmovedores de la revolución mexicana, una expresión temprana, violenta y ordenada de la potencia de las masas que ha dejado hasta hoy su marca en el país, y uno de los cimientos históricos en que se afirman, sin que reveses, traiciones ni contrastes hayan podido conmoverlo, el orgullo y la altivez del campesino mexicano. Gilly, Adolfo, *Ob. Cit.*

propuso no detenerse, sino perseguir al descalabrado y debilitado ejército de Obregón, echársele encima con todo el empuje de la División del Norte y aniquilarlo. Villa se negó aduciendo que su base estaba en Chihuahua igual que sus líneas de abastecimiento, además aseguró que Zapata se encargaría de atacar o al menos de mantener a raya a las fuerzas de Obregón, cosa que no fue cierta. Esta fue la gran diferencia entre los ejércitos populares del norte y sur, y el del ejército carrancista. Estos últimos tenían una perspectiva nacional y allí justamente, radicaba su superioridad, mientras que Zapata y Villa tenían una visión regional, esa era su gran debilidad.³⁰³

En cada revolución hay un punto de viraje en el que, si el ala radical no toma en sus manos el poder político para consolidarla, la revolución retrocede, aunque nunca al punto de partida.

3.2.8 *De vuelta a las guerrillas*

Durante el periodo en que los carrancistas decidieron enfocar sus energías en el ejército villistas, en Morelos se vivió una relativa paz, e incluso los zapatistas tuvieron la oportunidad de impulsar una serie de reformas y promulgar leyes para cumplir con el reparto agrario.

Pero esto no duró mucho. Tras tres derrotas seguidas del ejército villista (dos en Celaya y una más en León) habían menguado sus fuerzas y lo obligaron a retirarse al Coahuila. Por lo que los ojos de Carranza se posicionaron en el sur, y el 11 de julio un ejército carrancista tomó de nuevo la ciudad de México, obligando a que las tropas

³⁰³Gilly, Adolfo, “La Revolución...”, *Ob. Cit.*, pp.180-187

morelenses de Salazar que se encontraban ahí evacuasen hacia el sur. El equilibrio militar de la nación se había inclinado decisivamente hacía los carrancistas.

Hasta que Villa fue perdiendo ciudad tras ciudad en el norte, Zapata volvió a entrar en acción, preocupado por la situación nacional³⁰⁴. El 10 de octubre la Soberana Convención se dividió por última vez, además el 19 el presidente Wilson reconoció de facto el gobierno de Carranza.

Zapata comenzó hacer incursiones desde Oaxaca hasta Hidalgo. Sus fuerzas, en verdad, era más activas ahora que cuando Villa las necesitaba. Pero estas incursiones no le dieron territorio ni prestigio. Ni siquiera desmoralizaron al enemigo, que fue tomando ciudad tras ciudad y pueblo tras pueblo en los estados que rodeaban a Morelos. Desesperado, Zapata ordenó el cierre del comercio entre zonas zapatistas y carrancistas “para quitar al enemigo todos aquellos elementos que puedan servir para su sostenimiento.”³⁰⁵

Las condiciones de los zapatistas no mejoraban, muchos de los jefes que se encontraban protegiendo las fronteras del estado, comenzaron a aceptar la amnistía que los carrancistas le ofrecían. La pérdida más dura fue la de Vicente Navarro quien había defendido los pasos de Contreras en el norte del estado entre el Estado de México, el Distrito Federal y Morelos.

No obstante los jefes que se mantuvieron leales no vacilaron en su desafío y coordinaron ataques coordinados por el Distrito Federal y en Puebla.³⁰⁶

³⁰⁴Womack, John, *Ob. cit.*, pp. 241

³⁰⁵Ibid., pp.244

³⁰⁶Idem.

Durante los últimos días de 1915 y las primeras semanas de 1916 los zapatistas hicieron tan vigorosa resistencia alrededor de su estado que las fuerzas carrancistas pronto se vieron en serias dificultades.

Pero el gobierno solo aumento la presión militar y política. A fines de enero, amplió su propia propaganda agrarista: la Comisión Agraria Nacional, que prometió iniciaría los trámites para la restitución y repartición de ejidos a los pueblos³⁰⁷ Aunado a eso el subsecretario de Guerra anunció que veinte mil soldados de refresco se unirían a los diez mil que se encontraban en el sur.³⁰⁸ Estratégicamente la defensa del estado se volvió imposible.

Para el 6 de mayo el ejército había logrado entrar a Morelos y capturar casi todo el estado. El Ejército Libertador del Sur no conservaba más que Jojutla y su cuartel general de Tlaltizapán, además de unos cuantos pueblos desperdigados. Pero cuando el ejército carrancista entró a Morelos no lo hizo como libertador, sino como conquistador, dándole a la población local el lugar de enemigo. A mediados de junio, las fuerzas carrancistas, comandadas por Pablo González, tomaron el cuartel general de Tlaltizapán, se apoderaron de un enorme botín y dieron muerte a 283 personas, de las cuales, ellos mismos aseguraron, eran 132 hombres, 112 mujeres y 42 menores de ambos sexos.³⁰⁹ Zapata y sus jefes sobrevivientes se retiraron a las montañas. Todo parecía perdido para los revolucionarios sureños.

Pero no fue así. Cuando a principio de junio, Zapata y los demás jefes regresaron para organizar la resistencia los campesinos acudieron a ellos, esta vez más torva y profundamente decididos. Ahora preferían morir antes que abandonar sus hogares.

³⁰⁷ *El demócrata*, 23 de enero de 1916.

³⁰⁸ Womack, John, *Ob. cit.*, pp.246

³⁰⁹ *El demócrata*, 15 de junio de 1916

Y los riesgos de la resistencia en Morelos era un problema tremendo para el jefe carrancista Pablo González, pues este podría aspirar a un cargo importante en la ciudad de México, pero todo dependía de los resultados que entregaría. Pero además, la campaña de Morelos estaba sirviendo para recaudar un buen botín de guerra.

Las condiciones estaban puestas para una guerra bastante cruenta. Por un lado, los zapatistas enfurecidos y más decididos que nunca, por el otro, un jefe militar dispuesto a todo con tal de sacar adelante su prestigio, respaldado por toda la fuerza del gobierno y por 30 mil efectivos.

En otoño de 1916 los zapatistas tenían todavía en el campo de batalla cerca de cinco mil hombres, con estos empezaron las primeras incursiones y batallas irregulares.

La reacción de González ante el resurgimiento zapatista fue invariablemente estúpida.³¹⁰ Como lo había advertido, consistió en “proceder con extraordinaria severidad” contra los pueblos, en los que ya no había gente que hiciese resistencia activa. Por supuesto, una vez más Zapata saco gran partido de esta desastrosa táctica, que desacreditaba cada vez más a González.

Por su parte, Zapata también cambió de táctica. Comenzó a elegir sus blancos por más razones políticas que militares, de esta forma intensificó la lucha donde molestaba más, en la ciudad de México, reduciéndola en las cercanías de los pueblos. Durante todo el verano de 1916 ésta fue la norma de las operaciones zapatistas.³¹¹

Mientras tanto, González se había vuelto letalmente impaciente. Se había desvanecido su sueño de una impresionante administración militar profesional. En su frustración, se desquitaba con sus subordinados, y estos a su vez descargaban su cólera sobre todo el que encontraban. El 30 de septiembre, el coronel Jesús Guajardo dio

³¹⁰ Womack, John, *Ob. Cit.*, pp.259

³¹¹ *Ibid.*, pp.262

muerte a 180 residentes de Tlaltizapán, hombres, mujeres y niños.³¹² Los pobladores recordaron por mucho tiempo la crueldad de los carrancistas.

Así pasó casi todo el año de 1916 y estuvieron a punto de quebrar a González, gracias a dos espectaculares actos de terrorismo en el ferrocarril de Cuernavaca. A finales de diciembre, los constitucionalistas comenzaron a salirse de Morelos con todo lo que podían, los zapatistas creyeron que el carrancismo estaba a punto de sucumbir. Pero estas cuentas fueron muy optimistas. Que González hubiese fallado, no quiere decir que el gobierno lo hiciese.

Muestra de esto fue la incorporación de varias reformas sociales a la nueva Constitución, lo que dejaba en claro un agudo sentido de responsabilidad nacional por parte de los carrancistas. Aunque esta constitución y los artículos nuevos no fueron del agrado de Carranza, no se podía dar el lujo de perder esta oportunidad de legitimarse con las clases más vulnerables, así que con todo su pesar tuvo que firmar su promulgación.

Esto demostraba que, a pesar de haber retomado Morelos los zapatistas no habían triunfado, solo sobrevivían.

Durante casi todo ese año, las batallas se redujeron considerablemente. Esto le permitió a Zapata promulgar una serie de edictos que fortalecían su posición con los campesinos de Morelos y crear organizaciones que le permitían elevar la cultura política de los pobladores para ir ganando terreno ideológico en las conciencias de los campesinos, estas fueron las Asociaciones para la Defensa de los Principio Revolucionarios, y tenían como finalidad “hacer que los campesinos comunes y corrientes descubriesen el valor trascendental de la lucha en la que se habían metido”.

³¹²Ibid., pp.263

³¹³ Además, puso en marcha una política de alianza tanto al interior del país, con los jefes rebeldes leales a la causa, como al exterior, tratando de buscar apoyo en el extranjero con pertrechos para continuar la lucha. Incluso, se redactó un importante manifiesto a la nación en el que reiteraba la falsedad de Carranza como revolucionario; impulsaba la unificación de todas las fuerzas revolucionarias con principios, bajo la bandera del Plan de Ayala; y aseguraba que el nuevo régimen se levantaría sobre las ruinas de los latifundistas.³¹⁴

Esto enfureció al gobierno de Carranza que como respuesta organizó una nueva ofensiva en el sur.

La tarea de aniquilar de una vez por todas a los zapatistas corrió a cargo del general Castro, pero como representaba un jugoso triunfo, González volvió hacerse cargo de la misma. El 19 de noviembre, los carrancistas capturaron Cuautla. Dos semanas más tarde se apoderaron de Jonacatepec y Zacualpan. Los zapatistas mantuvieron la publicación de manifiestos³¹⁵ llamando a la unidad y acusando a Carranza de ser el único estorbo para la paz.³¹⁶

La política de alianzas continuó durante el resto de la vida de Zapata, incluso envió cartas a Obregón, cuando los carrancistas perdieron la mayoría en el congreso, incitándolo a la rebelión y pidiéndole se sublevara en contra de Carranza. Obregón, por

³¹³Ibid., pp.272

³¹⁴Para revisar el manifiesto completo véase en: <http://www.bibliotecas.tv/zapata/1917/1917.html>

³¹⁵Durante esta época la promulgación de edictos y manifiestos a la nación demuestran un claro avance en el pensamiento zapatista respecto del rumbo que tiene que tomar la nación mexicana, respecto de los compromisos que la revolución tiene que cumplir y los sectores a los que el nuevo gobierno revolucionario tiene que atender. Eso sin lugar a dudas refleja una madurez política en el pensamiento de Zapata y de sus allegados.

³¹⁶Para revisar el manifiesto completo véase en: <http://www.bibliotecas.tv/zapata/1917/1917.html>

supuesto, no se reveló y los esfuerzos por encontrar partidarios en el extranjero, tampoco fructificaron. Los zapatistas estaban más solos que cuando inició la revolución.

Mientras tanto, las fuerzas de González, se veían imposibilitadas de asestar golpes certeros en contra de los zapatistas, quedando una y otra vez en ridículo. Así transcurrió todo un año.

Pero a finales de 1918, González llevó a cabo, con mayor profesionalismo, una nueva embestida en contra de Morelos. A mediados de diciembre, Zapata se volvió a convertir en un fugitivo. A pesar de la difícil situación, ninguno de los jefes zapatistas aceptó las propuestas de los carrancista y se mantuvieron leales a Zapata. En esta desalentadora crisis, los jefes que se habían mantenido unidos desde un principio, ocho años antes (Zapata, de la O, Mendoza, Ayaquica, Jesús Capistrán, Francisco Alarcón, Timoteo Sánchez, Gabriel Mariaca, Pedro y Francisco Saavedra, Ceferino Ortega, Magaña, Mejía y Marmolejo), se mantuvieron fieles unos a los otros, y aunque muchos soldados aceptaron la amnistías de González, reduciendo sus bandas a tan pocos hombres que ni siquiera podían hacer la guerra de guerrillas, la fidelidad de su pueblo no la perdieron.³¹⁷

3.2.9 *“El General cayó para no levantarse más”*

Aunque las fuerzas revolucionarias eran menguadas, la moral estaba tan alta como nunca. El pueblo no los había desamparado, e incluso aquellos que habían aceptado deponer las armas ahora se dedicaban a alimentar a los ejércitos rebeldes y proveerlos de información.

³¹⁷Womack, John, *Ob. Cit.*, pp. 314

Esto irritaba de sobremanera a los carrancistas, sobre todo a González, quien desde su nueva llegada al estado no había podido capturar a ningún zapatista de renombre. Esta perseverancia de Zapata los irritaba cada vez más, tanto como la fama que tenía de representar los derechos de la gente del campo. En el exterior, la presencia de Zapata tampoco era muy favorable para el gobierno de Carranza, incluso en los Estados Unidos, su posición mermaba a causa de la incapacidad que tenía de controlar a los rebeldes zapatistas. Zapata se había convertido en un riesgo enorme para Carranza. Era la hora de tomar cartas serias en el asunto.

Varios de los jefes, e incluso los secretarios cercanos a Zapata, como Soto y Gama, le pidieron a Zapata que se escondiese mientras pasaba la crisis.³¹⁸ Pero Zapata tenía otras ideas. Si desde un principio se había puesto a la cabeza de sus hombres en el campo de batalla, no entendía por qué tenía que retirarse al final.

A principios de abril, Zapata fue asesinado. Le dieron muerte en una emboscada planeada con anticipación.

Zapata había escuchado acerca de la profunda discordia que existía entre Pablo González y el coronel Jesús Guajardo, comandante del Quince Regimiento. A mediados de marzo, González le había ordenado a Guajardo que atacase a los zapatistas de las montañas que rodeaban Huautla. Unas horas más tarde había encontrado al joven coronel en una cantina, por lo que González lo reprimió fuertemente. El incidente se convirtió en un escándalo que llegó hasta los oídos de Zapata, quien le escribió una nota en la que invitaba a Guajardo a unirse a sus tropas. Pero esta nota nunca llegó a manos de Guajardo, sino que fue interceptada y apareció en el despacho de González, y éste se

³¹⁸Ibid., pp.317

le ocurrió una idea. Haría que Guajardo le siguiese el juego a Zapata, hasta que lo pudiese atrapar vivo o muerto, la segunda era la preferida de González.

Después de preparar bien la trampa, de varias misivas en la que Guajardo le demostraba su lealtad a Zapata y de inclusive la aprehensión de jefes carrancista, como Victoriano Bárcenas, y del fusilamiento de los mismos, la funesta reunión se llevo a cabo el 10 de abril en Chinameca.

La hacienda de Chinameca era conocida ampliamente por Zapata, el mismo la había capturado al inicio del levantamiento Maderista y, como recordaba, en esa acción estuvo a punto de ser capturado.

Hacia las dos de la tarde, Guajardo invitó a Zapata a entrar a la hacienda para comer un refrigerio. Zapata había estado desde la madrugada a las afueras de la hacienda. Se dirigió a la entrada de la hacienda con una escolta formada por solamente 10 hombres. Al entrar la guardia se formó para hacerle los honores. El clarín toco tres veces, al llegar a la última nota, al llegar el General en Jefe al dintel de la puerta...a quemarropa fue abatido.

“Así cayó nuestro General, para no levantarse más”, dijo uno de los oficiales que lo acompañaron a Zapata y que le comunicó el suceso a Magaña.³¹⁹

El 16 de abril, González publicó un manifiesto en el que se leía: “Desaparecido Zapata, el zapatismo ha muerto.

Todo el asunto molestó a muchos revolucionarios que ya habían hecho carrera y varios oficiales vieron con malos ojos los ascensos concedidos a Guajardo. Pero no hubo mayores reclamaciones.

³¹⁹Ibid., pp.320-323.

Son inútiles los comentarios de la tragedia, pues ya se han hecho por todos los escritores que se han ocupado de este crimen atroz. Únicamente referiremos un detalle un poco más desconocido: en la víspera del asesinato, encontrándose por la noche en Tepalcingo, poblado cercano a Chinameca, Zapata invitó a cenar a Guajardo y este se negó a concurrir, diciendo que estaba enfermo; el general Zapata con toda nobleza, acompañado de su asistente, le llevó una pócima que había mandado preparar, al tener noticias de su enfermedad, y esa gentileza la correspondió el felón coronel al día siguiente, dando muerte al General Emiliano Zapata³²⁰

Guajardo, al año siguiente, fue fusilado en Monterrey; se había levantado en armas, y al fracasar el movimiento se escondió en casa de una mujer, que era su amante, el hermano de ella, a quien Guajardo había protegido, lo delató. Fue aprehendido y pasado por las armas.

3.3 *El plan de Ayala. La base ideológica y política del zapatismo*

En las condiciones en que había sido colocado el general Zapata, y ante los incesantes ataques de que estaba siendo objeto, el propio jefe suriano pensó en la formulación de un plan que sirviera de bandera al ejército zapatista, de acuerdo con los anhelos de reivindicaciones agrarias, a fin de que no se le siguiera considerando un simple rebelde. Así fue como dio a conocer al profesor y general Otilio E. Montaña sus puntos de vista.

Montaña, al participar en la redacción del Plan de Ayala, cumplió un papel que han desempeñado muchas veces los maestros rurales: dar expresión a las demandas,

³²⁰Paz Solórzano, Octavio, en *Tres revolucionarios tres testimonios*, Tomo II “Zapata”, Ed. Eosa, México, 1986, pp. 181-182

necesidades y sentimientos del campesinado. Pero la insistencia en atribuir a Montaña (o a otros) las ideas del Plan de Ayala y otras iniciativas de Zapata, fue siempre un argumento de aquellos a quienes, por formación académica, intelectual o de clase, les resulta imposible aceptar que un campesino haya sido uno de los mayores dirigentes políticos de la revolución mexicana.³²¹

El profesor Montaña, acompañado del general José Trinidad Ruiz, comenzó a desarrollar las ideas del general Zapata, en el pueblo de Jumiltepec, Municipio de Ocuilutuco, Estado de Morelos, en una casa contigua a la parroquia. Desde este punto se trasladaron a Ixclala, Estado de Puebla, donde durante dos días dio el profesor Montaña algunos retoques al plan revolucionario. Al terminar, el general Zapata, ordenó que inmediatamente se trasladaran al paraje llamado “Llano de Chiautla”, que se encuentra entre Ticumán y Villa de Ayala, en el Estado de Morelos. Al llegar, Montaña y el general Zapata examinaron cuidadosamente el proyecto de plan revolucionario, que fue del agrado del jefe suriano, pero en ese momento hizo saber a Montaña y a los demás jefes que se encontraban reunidos, que ya no habría necesidad de recurrir a ese medio en virtud de que Madero ya había tomado posesión de la Presidencia de la República; y que de un momento a otro llegaría a Villa de Ayala Gabriel Robles Domínguez, en representación de Madero, para discutir el problema creado por los latifundistas de Morelos y buscar la forma de resolverlo favorablemente.³²² Esto ocurría el 7 de noviembre de 1911, y como se demostraría meses más tarde, el general Zapata estaba bastante equivocado respecto a la posición que Madero tomaría en el tema agrario.

³²¹ Años después, Francisco Mercado, firmante y ayudante de Zapata, contó sus recuerdos de esos días, cuando Emiliano Zapata discutía sus ideas con Montaña: “Siempre los ratos que platicaba el profesor Montaña con el jefe Zapata, éste quería que hubiera un Plan porque nos tenían por unos bandidos, comevacas y asesinos, decían que no peleábamos por una bandera, y ya don Emiliano quiso que se hiciera este Plan de Ayala para que fuera nuestra bandera. Gilly, Adolfo, “*La Revolución...*” *Ob. Cit.*, pp.95

³²² Palacios, Porfirio, *Ob. Cit.*, pp.47-49

Días después y ante los constantes ataques de las fuerzas federales, Zapata y varios de los jefes revolucionarios, se internaron al pueblo de Ayoxustla, del Municipio de Huehuetlán el Chico, con el objeto de concluir el plan que serviría de bandera al movimiento agrario. El 25 de noviembre, mediante un comunicado, el general Zapata ordenaba que toda la gente se concentrara en el pueblo de Ayoxustla, donde sería promulgado el Plan de Ayala, el día 28 del mismo mes.³²³ Ese día en el interior de un jacal, que les había servido de albergue, Zapata, de pie en el claro de la puerta indicó: “¡Esos que no tengan miedo, que pasen a firmar!” Todos los presentes acogieron el documento con entusiasmo desbordante y los jefes y oficiales lo firmaron emocionados.

El acto fue imponente, asegura Palacios, y conmovió a aquellos rudo y enérgicos campesinos revolucionarios. Una vez firmado el Plan por los jefes y los oficiales presentes, estos hicieron mutuos y espontáneos juramentos de defenderlo hasta su triunfo.³²⁴

Ahora, era necesario hacer reproducciones del documento para repartirlo. La tarea fue encomendada al cura de Huautla,³²⁵ quien a pesar de su poca pericia en el manejo de la taquimecanografía realizó varias copias del documento. Una vez que terminó la última copia, de frente a Zapata, dijo: “General, esto está muy bien; era lo que ustedes necesitaban. Por algo le decía yo a Huerta cuando me aseguró que enfáticamente que pronto acabaría con ustedes, que: a Zapata no lo cogerá más que de...”³²⁶

³²³Ibid., pp.58

³²⁴Ibid., pp.60

³²⁵Se cuenta que uno de los subordinados de Zapata le preguntó qué hacer en caso de que el cura no quisiera ir. “No le vas a preguntar si desea venir, lo traes—respondió Zapata— y si se opone a cumplir con un deber como es el de prestar un servicio a favor de los campesinos, entonces lo obligas a venir a pie cargando en la cabeza la máquina de escribir”.

³²⁶Ibid., pp.62

El Plan de Ayala fue firmado el 28 de noviembre de 1911 por siete generales, diecisiete coroneles, treinta y cuatro capitanes y un teniente. El plan zapatistas descende de una larga estirpe mexicana de planes revolucionarios y utopías agraristas que se remontan, al menos, hasta los *Sentimientos de la Nación*, José María Morelos —es decir, hasta la fundación de la misma patria—, los cuales reiteran bajo formas diversas la idea persistente de abolir la renta agraria. Al respecto Adolfo Gilly comenta: “Es del todo evidente que el Plan de Ayala es, a través de Zapata, fruto de la inspiración exclusivamente popular y rural. Representa la reacción elemental de defensa por parte de los pueblos que veían amenazada su existencia.”³²⁷

Hubo muchos otros planes en el curso de la guerra civil, los más avanzados de ellos con demandas obreras que siguen la línea general del programa de 1906 del Partido Liberal. Pero el carácter revolucionario específico del Plan de Ayala está determinado ante todo por dos aspectos. Uno, es el punto que plantea la nacionalización de todos los bienes de los enemigos de la revolución, es decir, de todos los terratenientes y capitalistas de México (Artículo 8º). El otro, va más allá del ala pequeñoburguesa jacobina, de hecho trasciende los marcos jurídicos burgueses y tiene un contenido objetivo anticapitalista. Es el que dispone que los campesinos despojados de sus tierras entraran en posesión de ellas *desde luego*, es decir, las tomarán inmediatamente ejercitando su propio poder. Esa posesión será mantenida “a todo trance, con las armas en la mano”. Y serán los terratenientes usurpadores quienes, al triunfo de la revolución, tendrían que acudir ante tribunales especiales para probar su

³²⁷Gilly, Adolfo, “*La Revolución...*”, *Ob. Cit.*, pp.96

derecho a las tierras ya ocupadas y recuperadas en el curso de la lucha por los campesinos (Artículo 6°).³²⁸

Todos los demás planes prometen que al triunfo de la revolución se dictarán tales o cuales leyes para distribuir las tierras de tal o cual manera; o dicen que los campesinos con títulos deberán probar su validez ante los tribunales para que los terratenientes se las entreguen. Por el contrario, el plan zapatista llama a tomar las tierras *desde luego*, inmediatamente, armas en mano, y establecer que serán los terratenientes quienes tendrán que acudir a tribunales revolucionarios, pues se presume la posesión legítima por los campesinos. Esto significa arrojar la carga de la prueba sobre los terratenientes, no sobre los campesinos; es decir, poner patas arriba al régimen jurídico burgués y establecer un sistema revolucionario de leyes y tribunales. Además, esa posesión será defendida con las armas, lo cual supone que el régimen revolucionario se establecerá sobre el principio del pueblo en armas. En efecto, en esta formulación del plan estaba contenido el principio de la organización militar en forma de milicias territoriales ligadas a la producción y sin necesidad de cuarteles, ejército profesional o destacamentos armados permanentes, que son sustituidos por los trabajadores en armas organizados sobre la base de sus lugares de trabajo. Este principio fue mantenido en todo momento por el zapatismo, desde el instante mismo en que se negaron a entregar las armas a Madero.³²⁹ Así pues, aunque Zapata no se proponía la destrucción del régimen capitalista, la aplicación del Plan de Ayala significaba de hecho, la destrucción de las bases de existencia del capitalismo, ya que por un lado propone la nacionalización de todos los bienes de las clases explotadoras, y por otro, consagra el principio de que son los campesinos y los ejércitos populares, con las armas en la mano,

³²⁸Ibid., pp.100

³²⁹Idem.

los que tienen que tomar sin mayor tardanza las tierras, cultivarlas y defenderlas, sin esperar el triunfo de la revolución y las leyes que se dicten.

Al revés de todos los planes y programas burgueses, donde el poder decisión queda en manos del Estado y sanciona así la continuidad jurídica de Estado y de la propiedad capitalistas, el plan zapatista coloca la iniciativa en manos de las masas. Es decir, legaliza el principio de que las masas deciden, principio básico de toda revolución que merezca este nombre.³³⁰

Pero el plan, como los campesinos en los hechos, sólo alcanzaba a oponer al poder capitalista la iniciativa de las masas. Establecía de hecho la dualidad de poder, pero no oponía la perspectiva de otro poder estatal. La dualidad establecida durante la revolución desembocaba, nuevamente, en el restablecimiento del poder estatal burgués, aun con la garantía democrática revolucionaria del mantenimiento de las armas en manos de los campesinos. De esta forma, el plan no resolvía el problema decisivo del poder. Al no resolverlo, le daba una solución burguesa. Entonces, encerraba en su articulado la misma contradicción que existe entre la ideología pequeñoburguesa campesina y la acción revolucionaria del campesino en armas. Los métodos y la iniciativa eran revolucionarios y ponían en cuestión el poder capitalista. Pero la perspectiva campesina era incapaz de ir más allá, generalizar al nivel nacional y social y dar una salida a la nación insurrecta, además de que, la clase obrera urbana, su aliada natural en estas circunstancias, carecía de dirección política propia y de organismos independientes.

Entonces, ausente una de las premisas de la alianza obrera campesina, la solución final a la dualidad planteada por los campesinos zapatistas quedaba en manos

³³⁰Ibid., pp.101

de la burguesía, porque la solución es estatal y nacional, no local o particular. Lo que decidía, y decidió en definitiva, no fue la toma revolucionaria de las tierras, sino quién disponía del poder centralizado del Estado. El zapatismo confirmó que la suerte de la revolución no se resolvía finalmente en los campos, sino en la ciudad. Hasta allí llegó el empuje revolucionario del campesinado, más allá no pudo ir y tuvo que dejar el poder en manos de una pequeña burguesía débil, atemorizada y sin fuerzas, pero que representaba una perspectiva viable: la de la burguesía.³³¹ Y a pesar de esta ventaja de la pequeña burguesía, esta sólo pudo dar respuesta a la situación nacional después de años de grandes y cruentas batallas.

³³¹Ibid., pp.101-121

Capítulo IV: El Atila del Sur y el Ejército Libertador en el Cine. Del héroe extranjero al mártir postmoderno

La historia patria viene a ser,
ya filmada, una fiesta de
disfraces que se entretiene
con recitaciones de escuela
primaria.

Carlos Monsiváis

Como ya hemos mencionado, el archivo fílmico y fotográfico de la Revolución mexicana es una fuente icónica sin la que la cultura visual del siglo XX mexicano no se podría explicar. En la iconografía resultante, la figura de Emiliano Zapata constituye una de sus más profundas reservas ideológicas y estéticas.

Al ser el cine una compleja práctica social e ideológica en este capítulo se propone que, conjuntamente con la cuestión autoral que subyace a todo texto fílmico, cada nuevo acercamiento biográfico a la figura de Zapata participa de una dinámica de revisión, actualización y alusión historiográfica que merecen un detenido análisis cultural y político.

Como la de pocos revolucionarios latinoamericanos, la imagen de Zapata es paradigmática. De hecho, la suya sería comparable con la del guerrillero cubano-argentino Ernesto Guevara “El Che”. Paradójicamente, y como ha sucedido con el propio Che hasta hace muy poco, la multiplicidad de su imagen corresponde con una parcela de la producción cultural: la cinematográfica. En el caso de la imagen de Zapata,

su variado uso ha producido un rico inventario plástico, dando origen a composiciones cubistas como en Paisaje Zapatista de Diego Rivera; a alegorías pictóricas, como la plasmada por el propio Rivera en sus murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca, en la que Zapata aparece junto a un simbólico caballo blanco; a estilizadas composiciones fotográficas, como la del archivo Casasola, donde el caudillo posa frente a vario de sus correligionarios, como una especie de soldado híbrido en la que la espada transhistórica” (del guerrero atemporal) se suman las cananas y el fusil (del inventario bélico moderno), el sombrero de ala ancha que acentúa su extracción campesina y, por añadidura, la banda tricolor que legitima su representación política no sólo por el poder material de las armas, sino por los poderes abstractos de Estado y sus instituciones.³³²

Como la del Che, la imagen de Zapata ha funcionado en la bidimensionalidad del espacio gráfico como un símbolo que se reproduce para consumo popular por sus virtudes casi mágicas, como habría de ser representado por algunos cineastas. A nivel de la cultura popular, ese contenido mítico distorsiona, por dicha tendencia a la idealización, la biografía concreta de determinados personajes hasta transformarla en otros géneros discursivos como la de la leyenda y, en última instancia, el mito. El reciente surgimiento del mito Votan-Zapata entre las comunidades neozapatistas de Chiapas, mayormente atribuido a la fértil imaginación del Subcomandante Marcos, no hace sino comprobar la vigencia de esa transformación mitopoética de la historia. El cine no es ajeno, cuando no uno de sus principales impulsores, a esta conversión de géneros narrativos y discursos ideológicos en que la historia es sometida a un proceso continuo de resimbolización y reescritura. De hecho, a través de sus múltiples recursos expresivos, condensa y agrega capas de significado a la conversión de la historia social

³³²Corona, Ignacio, *Emiliano Zapata y el fluctuante archivo de la imagen*, en “La luz y la guerra. El cine de la revolución mexicana”, México, 2010, pp.295-296

en biografía. Es decir, lleva acabo la síntesis de complejos conjuntos de sucesos históricos, fuerzas sociales, factores económicos y políticos en términos de narrativas personales. A fin de cuentas, la propuesta esencial de los textos biográficos, sean fílmicos o literarios, es la vehemente decisión de que la historia no sea anónima, ni esté despojada de drama o, como en el caso que nos ocupa, de tragedia.³³³

En su conjunto, las versiones fílmicas de la biografía de Zapata que se examinan en este capítulo introducen modificaciones a su mito. Cada una de ellas se apeg a la evidencia histórica con la flexibilidad requerida por su particular propuesta artística, lo cual explica la diversidad de elemento ficticios a que recurren en aras de un mayor efecto dramático, por supuesto esto no quiere decir que lo logren.

La ficción que se genera, asegura Corona, no representa una falsificación en sí de la historia, sino una relectura del mito histórico creado sobre ciertos principios interpretativos para enfatizar: ya la figura del rebelde idealista, ya la de mártir incorruptible, ya la de visionario sacrificado. A pesar de esto, no quiere decir que estén exentas de un acucioso examen por parte de la ciencia histórica, ya que cada una de las representaciones icónicas que se hace de la figura del caudillo sureño, y cada una de las representaciones que se hace acerca de su participación en la revolución de 1910, sirve para apuntalar o debilitar una imagen preconcebida en el imaginario popular colectivo, por lo que su tergiversación o apego a los hechos históricos es fundamental para entender a cuál de las dos pertenece el film en cuestión.

Recurriendo al molde clásico de la tragedia, las tres cintas que se analizan aquí, concluyen con la escena del acribillamiento del líder implicando un menor o mayor

³³³Ibid., p.600

elemento de nostalgia por la historia frustrada, la revolución incompleta, la realidad que pudo haber sido.

Antes de pasar de llenó a los resultados de la investigación, debemos precisar la importancia que para esta investigación tuvo el contexto en el que se realizaron los films, debido a que forman parte importante dentro de los parámetros de análisis de las películas.

Para empezar, es nodal decir que consideramos que el contexto social en el que se producen los filmes, juega un rol fundamental en la descripción y explicación de los productos cinematográficos, ya que los rasgos del contexto pueden influir de manera decisiva en el discurso.³³⁴

Entendemos pues que en todos los niveles del discurso podemos encontrar las "huellas del contexto" en las que las características sociales de los participantes juegan un rol fundamental o vital tales como "género", "clase", "etnicidad", "edad", "origen" y "posición" u otras formas de pertenencia comunitaria. Además, los contextos sociales no son estáticos y, como usuarios de una lengua, obedecemos a las estructura de grupo, sociedad o cultura; así el discurso y los usuarios tienen una relación dialéctica en el contexto. Es decir, además de estar sujetos a los límites sociales del contexto contribuimos también a construir o cambiar ese contexto; podemos comprometer negociaciones flexibles como función de las exigencias contextuales junto con los límites generales de la cultura y la sociedad; al mismo tiempo que obedecemos al poder del grupo también lo "desafiamos" pues las normas sociales y sus reglas pueden ser cambiadas para dar origen a un orden social nuevo.³³⁵

³³⁴Silva, Olmer, *El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación*, en Razón y Palabra, Abril-Mayo 2002, Número 26, revista electrónica.

³³⁵Idem.

Esto quiere decir que, el discurso es influido por las características de los cambios culturales. Así, "narrar", "cumplir una orden", expresar cortesía", o "cambiar de tema", por citar ejemplos, se pueden hacer de modos diferentes dependiendo de los valores, normas, relaciones sociales, o instituciones y la forma que adoptan o tienen determinados contextos socio-culturales. Ocurre que en el contacto intercultural las diferencias discursivas pueden aceptarse de un modo tolerante y cooperativo o dar origen a incomprensiones o conflictos traducidos en formas de dominación, exclusión u opresión hacia los de menos poder. Y Como tal debemos asumir una posición más cuestionadora de la realidad circundante, principalmente cuando se trata de cómo los discursos orales y escritos reproducen el abuso de poder, la dominación o la desigualdad social.³³⁶

4.1 Zapata y la construcción de una imagen.

Antes de entrar de lleno al análisis semiótico de los films de Emiliano Zapata, queremos utilizar este pequeño apartado para demostrar cómo es que la figura del dirigente revolucionario y de su ejército sureño, se vio sometida a una serie interpretaciones que fueron delimitando la imagen que reproduce del general en los años del México moderno y post revolucionario. Imagen que, sin embargo, no es estática ni unidimensional, sino que ha servido, como ya hemos mencionado, a toda clase de intereses, desde los más conservadores (como el caso de Ávila Camacho) hasta los más radicales y revolucionarios (como con el EZLN), ocasionando esto la imposibilidad de que ningún sector de la población pueda levantarse como el legítimo dueño de la imagen del revolucionario, sino que se ha vuelto un icono patrio multifacético y multclasista.

³³⁶Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp. 600

Desde el momento en que el caudillo sureño surgió dentro de la lucha revolucionaria, los mitos, historias y la leyenda negra se asentaron en él, para muestra de esto último se pueden consultar los diferentes diarios de la época que no limitaban su verba en improperios contra el dirigente revolucionario, ni la tinta en dibujos que buscaban caricaturizarlo como un bárbaro.³³⁷ Pero es a su muerte cuando la imagen de Zapata cobra un relieve político y social fundamental. Es a partir de este momento cuando los gobiernos postrevolucionarios y sus detractores políticos comienzan la lucha por reconstruir la figura del general sureño acorde a sus intereses. Aun no se enfriaba el cadáver del general y ya se planteaba una disputa de cómo debía ser recordado.

El primer enfrentamiento se da entre los que testificaban la muerte del caudillo (en su mayoría los actores del hecho o los beneficiarios del mismo) y los que aseguraban que este había escapado al trágico fin y que se encontraba escondido (de estos eran partidarios, y no en menor número, varios miembros del estado mayor del general y, por supuesto, los campesinos morelenses). Así pues el periódico *Excelsior* publicaba el 12 de abril, “respecto al cuerpo de Emiliano”, que “los zapatistas cautivos de los constitucionalistas, decían no recordar haber visto a aquel hombre antes. Pero entonces, con el terror pintado en el rostro, un prisionero lo identificó.” Al artículo agregaba que durante el trayecto de Chinameca a Cuautla “de las humildes chozas salían los hombres, mujeres y niños a ver el cortejo fúnebre, y que, “todos los que contemplaban el cuerpo de Emiliano aseguraban que era el del propio jefe suriano y

³³⁷El 5 de febrero de 1912, el periódico *El Imparcial* publicaba: “Emiliano Zapata y sus huestes trogloditas piden imposibles reformas en el reparto de la tierra: piden inicuas represalias de los miserables contra los ricos, de los analfabetas contra los letrados, de malos contra buenos. Y lo piden robando sin tasa, incendiando sin respeto, asesinando sin misericordia.” Pero no sólo la prensa porfirista lo atacó, incluso el diario *Nueva Era*, órgano oficial maderista decía: “Lo más probable es que Zapata no abrigue verdaderos ideales ni tenga siquiera los más indispensables conocimientos, la buena fe y la abnegación necesarias para ello. Es un hombre completamente rudo, salido de entre los campesinos más humildes, sin instrucción de aulas, sin libros, sin trato de gentes.”

principiaban a recordar los atropellos que habían sufrido por orden de Zapata.” Sin embargo, al describir el funeral, una nota en el mismo diario, pero del día siguiente, decía que “los lugareños estaban consternados y desmoralizados por la muerte de Zapata, muchos de los cuales dudaban de el hombre que juzgaban invencible hubiera muerto. En general los diarios de la época concordaban que el final del zapatismo era inevitable con la muerte de Emiliano. Así pues los carrancistas suministraron información y argumentos para que sus periodistas fieles convencieran a los seguidores del caudillo de que, sin él, la lucha por la tierra no podía continuar. Aquí empieza la lucha por la reconstrucción de la imagen de Zapata.”³³⁸

Pero, si mientras, por un lado, los medios leales a las fuerzas carrancistas se esforzaban por denostar la vida y los ideales del líder sureño, para con esto desmoralizar a las fuerzas del Ejército Libertador del Sur, por el otro los campesinos morelenses y los revolucionarios zapatistas reformulaban en su memoria la imagen de Emiliano. Un ejemplo de esto lo aportan las declaraciones de Pedro Martínez³³⁹ quien en 1943 recordaba “me dolió como si hubiera muerto mi padre. Porque yo fui zapatista de tuétano y hueso. Tenía mucha fe en la promesa de Zapata, mucha, cómo no. Eso sí, fui zapatista de los meros zapatista”³⁴⁰. Como este surgieron muchos testimonios que pueden apuntalar a una rápida reformulación de la imagen del General Zapata. “La

³³⁸Brunk, Samuel, *El culto popular*, en Revista Proceso BI-CENTENARIO, 2 número, mayo de 2009, México, pp. 24

³³⁹Martínez abandonó el Ejército zapatista en 1916 y se refugió en el estado de Guerrero. A decir del mismo, eligió abandonar las filas rebeldes y seguir quejándose del movimiento cuando fue entrevistado por Oscar Lewis a principios de 1943. “Ahí no servía porque no soy vil. Y como no tengo ese carácter, no sirvo yo para la revolución. Es probable que, incluso en su salida, Martínez no albergará una animadversión en contra del General, sino en contra de alguno de los hombres cercanos a este, o por pleitos con algunos otros altos mandos del Ejército. Revisar Ávila Espinosa, Felipe, *El ritual de Zapata*, en Revista Proceso BI-CENTENARIO, 2 número, mayo de 2009, México, pp. 6

³⁴⁰Brunk, Samuel, *Ob. Cit.*, pp. 25

muerte cambia las cosas, al requerir que una vida se resuma en su totalidad”³⁴¹, dice Samuel Brunk, por lo que es posible que durante estos primeros años de la muerte del caudillo, muchos recordaran, con melancolía y tristeza, la figura de los años primigenios del zapatismo, con un Emiliano que parecía invencible y cuyos ideas se esparcían más rápido que los incendios de los porfiristas. Este Emiliano que parecía encarnar los cinco siglos de rabia acumulada por los peones, casi esclavos, y campesinos pobres de todo el país, rabia e ideales que no abandona en toda la lucha. Esa intransigencia fue la que ganó y mantuvo la confianza de los campesinos del país, que concebían como única prueba de la honestidad de un político, su martirio en nombre de alguna causa, y que mejor causa que la tierra.

Esta reformulación de la imagen de Zapata comienza desde la negación de los campesinos a creer que el cadáver que presentaban los carrancistas fuera el de él. El que aparecía abatido en una caja, con múltiples perforaciones de bala, no era Emiliano Zapata, él no había muerto en Chinameca, aseguraban los campesinos morelenses. Este elemento axial en el mito de Zapata comenzó a tomar inmediatamente después de la presentación de su cadáver por Pablo González.³⁴² Los argumentos de para justificar esta idea fueron de los más variados, desde los que dijeron que, había mandado un doble, hasta los que aseguraron que había sido llevado a Arabia con un compadre suyo. Esta noción de que Zapata había sobrevivido a la emboscada, ya fuera porque había tenido una premonición o porque alguien le había advertido lo que le esperaba, tuvo bastante acogimiento por parte de los seguidores zapatistas. Esta idea, de que el General había sobrevivido, les permitía asegurar que Zapata regresaría algún día, porque les parecía demasiado listo, fuerte y simbólico para la causa como para haber sido

³⁴¹Ibíd., pp. 26

³⁴²Ibíd., pp. 27

engañado y asesinado por los carrancistas. “Era una manera de insistir en que su lucha no había sido derrotada, y en ese sentido, no era una afirmación natural, ni simple, ni ingenua, sino una declaración política”, asevera Brunk.³⁴³

Este debate, entre los que eligieron creer que Zapata había muerto pero no abandonaron ni la lucha ni sus ideales y los que se aferraban a la idea de que el General se encontraba vivo y esperando el momento justo para regresar a tomar lo que por derecho le correspondía a su pueblo, generó recuerdos muy positivos sobre él. Pero el hecho de decir que Zapata había sobrevivido a la conjura de Guajardo, no sólo era un elemento que alimentaba la nostalgia, sino toda una declaración política que en el fondo afirmaba que la lucha no había terminado.

Era pues necesario acabar con las últimas ideas subversivas del país, pero había que hacerlo además de una manera pacífica, mediante el consenso. De esta forma, los recuerdos positivos que tenían los campesinos mexicanos del revolucionario fueron, inmediatamente en cuanto se hicieron del poder, aprovechados por los carrancistas en el gobierno. “Esos recuerdos –dice Brunk– fueron de los que el nuevo estado revolucionario quiso apropiarse después de la llegada al poder de Álvaro Obregón en 1920”.³⁴⁴ Así se inicia una nueva batalla por la imagen del Atila morelense.

Hasta antes de su muerte, la opinión pública de todo el país, había presentado a Emiliano Zapata y a sus seguidores como una horda de delincuentes, robavacas y criminales. Sus enemigos y las élites económicas (e incluso el mismo Madero) lo habían denigrado y estigmatizado con un discurso cargado de prejuicios raciales y culturales.³⁴⁵ Pero una vez en el poder, la nueva familia revolucionaria, no podía darle la espalda a un

³⁴³Idem.

³⁴⁴Idem.

³⁴⁵Ávila Espinosa, *Ob. Cit.*, pp. 5

hermano caído en batalla. Ni tampoco podía desperdiciar su mito, su figura, como mecanismo unificador.

Esto lo explica Ávila Espinosa de la siguiente manera: “Una vez en el poder, los líderes sonorenses, los verdaderos triunfadores de la Revolución, muy pronto se abocaron a construir su propia legitimidad revolucionaria, presentándose como quienes continuaron y profundizaron el proyecto de Madero y quienes le dieron contenido social a la Revolución. La figura de Zapata les era particularmente útil para ello. Por lo tanto la, la imagen negativa de Zapata prevaleciente se fue transformando y adquiriendo valores positivos.”³⁴⁶ De esta forma de “indio bandolero” paso “apóstol incansable del agrarismo”, de “pseudosocialista intransigente” se convirtió en un “mártir de la democracia” y “justiciero de los más desprotegidos”.

Y no sólo esto, sino que fue adquiriendo el status de “padre fundador del México moderno”. Pero esta conversión no fue fácil, sobre todo si ellos habían ordenado su asesinato, además de que Zapata había luchado en vida con todos las demás fuerzas revolucionarias, excepto con los villistas. Pero por desfortuna (para los carrancistas), ninguno otro caudillo encarnaba mejor los ideales y el contenido social de la Revolución que Zapata. A partir de una reconfiguración de la imagen del sureño, ocultando unas cosas y destacando otras, los sonorenses pretendían ganar el apoyo de grupos de campesinos y sectores populares y progresistas que seguían en armas, convirtiendo al “Atila” en el “Caudillo del Sur”. La muerte trágica de Zapata ayudo a esta conversión.³⁴⁷

El culto cívico a Zapata –asegura Ávila– comenzó a ser utilizado por el gobierno obregonista y después por el de Calles, como uno de los pilares de la nueva ideología de

³⁴⁶Ibíd., pp. 6

³⁴⁷Ibíd., pp. 7

la Revolución, y está fue empleada para ir fortaleciendo la identidad nacional forjada tras la lucha armada.³⁴⁸

Por esta razón, los aniversarios luctuosos de Zapata, a partir de 1920, congregaban a sus partidarios y admiradores más fieles, pero también eran concurridos por funcionarios del gobierno federal. Incluso el propio Obregón, en 1923, hizo un elogio a los zapatistas catalogándolos como “los mejores representantes de uno de los ideales surgidos de la Revolución, y ese es el ideal agrario”³⁴⁹

De forma paralela a los elogios, Obregón dio mucha mayor importancia a la reforma agraria y ofreció puestos políticos y militares a algunos de los principales líderes zapatistas. No obstante, durante el obregonismo, no se promovió la celebración oficial las conmemoraciones zapatistas, ya que ni Obregón, ni los miembros de su gabinete asistieron a las ceremonias. En este caso, corrieron por cuenta de diversas organizaciones como la Confederación Nacional Agraria y el Partido Nacional Agrarista, las cuáles eran encabezadas por Gildardo Magaña y Antonio Soto y Gama, antiguos zapatistas. Pero en las conmemoraciones si estuvieron presentes generales, diputados y funcionarios miembros de la clase política de la época.³⁵⁰

Con estas características se sucedieron los siguientes presidentes. Calles continuo con la ruta abierta por Obregón en cuanto a la reivindicación y uso de la figura de Zapata. En 1924, cuando este era candidato presidencial, en la tumba de Zapata, afirmó: “Es necesario que la reacción sepa que yo estaré con los principios más avanzados de la humanidad. Que sepa de una vez que el programa revolucionario de Zapata, ese programa agrarista, es mío...quiero decirles que el héroe descansa en paz,

³⁴⁸Idem.

³⁴⁹Idem.

³⁵⁰Idem.

que su obra está concluida, y de hoy en adelante las generaciones campesinas presentes y futuras pasarán por la brecha que él abrió en el corazón de la humanidad.”³⁵¹

No obstante los discursos de los nuevos gobiernos federales y estatales postrevolucionarios, no dejaron de exaltar la figura del dirigente sureño, en sus actos, con las nuevas leyes, decretos y las nuevas políticas agrarias se alejaban cada vez más del pensamiento zapatista, y de las necesidades de los campesinos mexicanos.

Fue hasta 1934, con la llegada a la presidencia de Lázaro Cárdenas, que se dio un viraje en cuanto a las políticas agrarias. Cárdenas realizó la más amplia reforma que se hubiera hecho y promovió la unificación de todas las organizaciones campesinas en el referente denominado como Confederación Nacional Campesina (CNC). El lema de esta confederación jugó un papel clave para impulsar la política agraria de Cárdenas: *Tierra y Libertad*, el lema zapatista por antonomasia, junto con el más internacional y socialista *Campesinos de América, uníos*. De esta forma, el cardenismo representó una vuelta a la tradición agrarista y popular de la Revolución.³⁵²

Pero esto duró hasta la llegada a la presidencia de Ávila Camacho, quien abandonó las reformas y reconcilió al régimen con los industriales y terratenientes afectados por las políticas cardenistas. La figura de Zapata, que durante el cardenismo se usó como una de las figuras unificadoras, resultaba ahora bastante incómoda para la familia revolucionaria que se había enriquecido en el ejercicio del poder y había creado vínculos estrechos con las élites económicas, a las que había patrocinado, o incluso había sido ella misma la beneficiaria de las políticas que crearon y fortalecieron a la nueva clase propietaria. Esta tendencia continuó con el gobierno de Miguel Alemán, caracterizado por ser todavía más conservador y más orientado hacia los sectores

³⁵¹El Universal, 11 de abril de 1924

³⁵²Ávila Espinosa, Felipe, *Ob. Cit.*, pp. 11

empresariales. Si bien con Ávila Camacho, se relegaron las conmemoraciones zapatistas, con Alemán no hubo ningún interés por estas, mismas que recayeron en manos de organizaciones campesinas como la CNC, los veteranos zapatistas, además de que adquirieron un carácter más local y sectorial, realizándose en lugares como Tlaxcala, Guerrero, el Distrito Federal y varios pueblos de Morelos. No obstante la administración alemanista entendía lo peligroso que era descuidar por completo los ídolos populares emanados de la revolución, así que en 1950 el mismo Miguel Alemán encabezó la ceremonia del 10 de abril en Cuautla. Este acto sirvió de excusa para que el régimen declarara que “quedaron sepultadas para siempre las diferencias que tradicionalmente habían existido entre carrancistas, villistas y zapatistas”, esto gracias a que en el evento participaron destacados revolucionarios de los tres bandos que hasta el momento habían permanecido distanciados de la política nacional.³⁵³

Para Ávila Espinosa, es justamente esta forma en que el gobierno alemanista retoma la figura de Zapata, donde se concreta la “falsificación de la historia”. “La historia real no importa. Reivindicar a Zapata—asegura Espinosa— significa apoyar a Miguel Alemán, aunque ambos representaran, en los hechos, proyectos no sólo divergentes, sino contrapuestos. De un plumazo, por decisión de la “familia revolucionaria”, las diferencias históricas habían sido suprimidas. Que Zapata y Carranza hubieran luchado desde 1914, que se hubieran enfrentado y que los zapatistas y los pueblos de Morelos hubieran sufrido una guerra sin cuartel con fusilamientos, quemas de pueblos y de campos a manos de las tropas carrancistas, y que el mismo Zapata hubiera sido asesinado a traición por los enviados de Carranza, eran hechos históricos que no importaban. En el discurso lineal, unificador y simplificador de los

³⁵³Ibíd., pp. 15

gobiernos surgidos de la Revolución esas diferencias no existían. Zapata y Carranza habían luchado por lo mismo; sus movimientos habían sido convergentes y ambos habían contribuido a construir el nuevo estado mexicano, del cual los beneficiarios de la Revolución, se congratulaban. A partir de este momento, mientras más se alejan las políticas de los gobiernos postrevolucionarios de los postulados de reforma social, igualdad, y justicia asociados a la gesta revolucionaria, en esa medida necesitaban legitimarse con actos simbólicos, con un discurso y una ideología forjadores de una identidad idealizada y con un control político férreo. La Revolución Mexicana y sus figuras señeras servían a este propósito, tanto al gobierno federal como a los distintos gobiernos locales y a las centrales y organizaciones campesinas y populares...todo se valía dentro del discurso gobiernista. Los héroes, personajes, los acontecimientos y los postulados se habían vuelto absolutamente moldeables y podían ser interpretados y acomodados a voluntad, según las necesidades y las preferencias de cada presidente en turno y de acuerdo a la coyuntura política de que se tratara”.³⁵⁴

Así pues, en los gobiernos siguientes al gobierno de Ruiz Cortines, el 10 de abril se había convertido en la fecha agraria más significativa para los gobiernos priistas. La conmemoración de la muerte del caudillo se había convertido en un magno evento en el que el presidente y todo su séquito, ante la presencia de miles de campesinos, celebraban y se vanagloriaban de los logros alcanzados en materia agraria, además de que hacían patente la subordinación de las centrales campesinas a la administración en turno, mientras el gobierno se presentaba como continuador de los ideales del zapatismo, aunque en los hechos, fuera todo lo contrario. Durante la administración de Gustavo Díaz Ordaz la participación del gobierno federal el aniversario luctuoso de

³⁵⁴Ibíd., pp.15-17

Zapata disminuyo considerablemente, para un represor como Díaz Ordaz la figura de Zapata resultaba bastante incómoda³⁵⁵, sobre todo cuando había sido una de los iconos patrios preferidos por el movimiento estudiantil del 68.

José López Portillo, sucesor de Luis Echeverría, no dejó pasar la oportunidad de congratularse con el campesinado mexicano y con bombo y platillo anunciaron la celebración, en 1979, del 60 aniversario luctuoso del General Emiliano Zapata y los 100 años de su nacimiento. El presidente inauguró una estatua ecuestre del General en Cuernavaca, ante la presencia de todo su gabinete, los 31 gobernadores y los 35 jefes de las zonas militares del país. Posteriormente, el presidente se traslado a Anenecuilco, pueblo donde nació el caudillo. Parecía que los festejos programados para ese memorable año iban viento en popa, sin embargo, durante la clausura del Primer Congreso Extraordinario del Movimiento Nacional Plan de Ayala, uno de los eventos centrales del año, uno de los hijos de Emiliano, Mateo Zapata lanzó una dura crítica a los gobiernos priistas, delante del mismo López Portillo. “Si en nuestras caras hay tristeza –dijo Mateo– se debe a nuestra miseria, a nuestras dificultades de todos los días, a nuestros enfermos, a nuestros presos (...) estamos decididos a no dejar morir a Zapata. A nuestros compañeros campesinos les decimos: no lo maten con indiferencia o la resignación; manténganse en pie de lucha; defiendan sus derechos; conquisten sus legítimas aspiraciones... A usted, señor presidente, con todo respeto le decimos: que su gobierno no lo mate; que funcionarios corruptos y desleales no traicionen las banderas campesinas de la Revolución Mexicana, que los caciques y terratenientes no encuentren

³⁵⁵Ibíd., pp. 16

en una oficina gubernamental el apoyo que les permite perseguir y explotar a los campesinos”³⁵⁶

Con la llegada de Miguel de la Madrid a la presidencia y las políticas antipopulares neoliberales que implementa, la separación entre los campesinos y el gobierno se hace innegable. En 1983 10 mil campesinos de 21 entidades de la república, toman las calles de la Ciudad de México en protesta contra el “antiagrarismo gubernamental” y demandando, además solución a sus reclamos de tierras y libertad para sus presos políticos. El gobierno federal tuvo que renunciar a realizar eventos en conmemoración a Zapata en el Distrito Federal, ya que la plaza fue ganada por las organizaciones campesinas independientes que marchaban desde sus lugares de origen y tomaban las calles de la capital del país.³⁵⁷

Carlos Salinas de Gortari era un admirador personal de Zapata, admiración que se fortaleció cuando, estudiando en Harvard, conoció a John Womack. Pero además, Salinas entendía a la perfección que el voto campesino sería decisivo en la contienda electoral de 1989. Como candidato, el 10 de abril de 1988, encabezó el evento del aniversario luctuoso de Zapata en Anenecuilco. Durante su discurso aseguró que “el campo no sería la gran reserva de mano de obra ni páramo de desolación y miseria”. La ambiciosa modernización del campo que emprendería Salinas buscaría responder a la pregunta: “¿Qué significado tendrá ser campesino a principios del siglo XXI?”. Pero para esto, Salinas necesitaba un Zapata completamente nuevo, un Zapata que fuera capaz de conjugar la tradición con la modernidad, y para crear esta imagen, necesitaba de la organización campesina priista por excelencia: la CNC. Pero las reformas salinistas al artículo 27 de la constitución nada tenían de zapatistas, por lo que,

³⁵⁶Ibíd., pp. 19

³⁵⁷Ibíd., pp. 19-20

traicionar el agrarismo implicó un intenso proceso de negociación, presiones, prebendas y cooptación de los líderes campesinos, y la utilización de la figura de Zapata, que había sido reconstituida a la imagen y semejanza del gobierno salinista.³⁵⁸

Pero –describe Felipe Ávila– cualquier observador medianamente enterado de lo que había sido el zapatismo se habría sorprendido con esa deformación y utilización sin fundamentos de su significado histórico. Así lo entendieron, continua Ávila, también los indígenas chiapanecos que bajo la bandera de Zapata modificaron el escenario político de México con una insurrección armada contra el gobierno federal el 1 de enero de 1994. Salinas impuso el proyecto modernizador más alejado de los principios de la Revolución Mexicana. El presidente que cambió las bases de desarrollo del campo mexicano había sido también el que más utilizó la figura de Zapata para legitimar esas transformaciones. Paradójicamente, cuando se encontraba en la cumbre del poder, cuando se había aprobado la Reforma al artículo 27 y entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio; cuando había logrado unificar al PRI, dividido por la candidatura de oposición de Cuauhtémoc Cárdenas, y había debilitado a los grupos opositores de diferentes estados del país, vio cómo esos triunfos se convertían en un espejismo y en una tragedia que iniciaba, curiosamente, por un movimiento campesino que tenía como figura rectoría al General Emiliano Zapata. “En la disputa por la imagen de Zapata –sentencia Ávila Espinosa– las organizaciones populares e independientes habían ganado. Así lo confirmaron los gobiernos de Zedillo, Fox y Calderón, para quienes la historia resultó, cuando menos, incómoda.”³⁵⁹

³⁵⁸Ibíd., pp. 20

³⁵⁹Ibíd., pp. 21

4.2 Kazan y el Zapata foráneo.

Ante la resistencia o censura impuesta para representar al héroe morelense en México, será Elia Kazan, desde el cine norteamericano de la posguerra, quien elabore un primer acercamiento fílmico a su biografía. Kazan aprovecha la inédita coyuntura binacional de colaboración entre nuevos aliados bélicos y socios comerciales. *Viva Zapata!* (1952) se estrenó a casi veinte años de que *Viva Villa!* (1934) convirtiera al general de la División del Norte en el mayor referente cinematográfico de la Revolución mexicana. Kazan tenía un gran interés personal en Zapata, coincidiendo en ello con su vecino John Steinbeck. Por su parte, el futuro Premio Nobel llevaba tiempo estudiando la Revolución mexicana y el zapatismo. Hablaba español y, como tantos otros artistas e intelectuales europeos y norteamericanos liberales, al término del conflicto, viajó a México con cierta frecuencia. Algunos de esos viajes tuvieron relación con proyectos cinematográficos, algunos fallidos, otros exitosos. Para el guión de *Viva Zapata!* –por el cual sería nominado al Oscar–, el escritor californiano se basó en una semblanza biográfica de Zapata: *Zapata, the Little Tiger*, que el mismo escribió y que le había tomado tres años hacerlo. El título proviene de una frase atribuida al usurpador Huerta que Steinbeck utiliza también en el guión: “Madero es un ratón; Zapata es un tigre”.

En *Zapata, the Little Tiger*, Steinbeck pudo desarrollar una reflexión sobre la relación entre el pueblo y sus líderes, tema que le interesaba con amplitud.³⁶⁰ Es evidente que esa temática se transparenta en la filosofía política que recorre el guión y la que, por su alcance, trasciende la realidad mexicana.

³⁶⁰Ibid., pp.603

Para Steinbeck, en el guión de la película, Zapata es un líder a pesar de sí mismo; es el pueblo el que lo elige naturalmente. Al recibir el mensaje de Madero que Pablo le traía de Texas, Zapata le responde: “Dile que busque otro líder...Yo no quiero ser la conciencia del mundo, no quiero ser la conciencia de nadie”. Esta frase hacía eco de las recomendaciones de su patrón el terrateniente don Ignacio (Ignacio de la Torre y Mier), quien le aconsejaba abandonar su compromiso de defensa de los indios por ser demasiado idealistas. Sin embargo, la secuencia de la captura de Zapata en Villa de Ayala y su inmediata liberación, camino A Cuautla, exhibe las invisibles conexiones entre el líder, como un nuevo mesías, y el pueblo. Kazan representa esa vinculación en una escena de connotaciones casi mágicas. El grito de que ha sido hecho prisionero, es seguido por el golpeteo repetitivo de piedras (como Zapata mismo lo había hecho al conocer a Aguirre), como una forma sonora de comunicación preverbal que atraviesa el pueblo y recorre los campos. La llegada de cientos de campesinos, atentos a ella es coreografiada. La película representa así, el movimiento de la colectividad realzada por la expresividad del fondo musical. No hay palabras, sólo la fuerza irresistible de la acción colectiva para liberar a su líder.³⁶¹

Curiosamente, la caracterización que Steinbeck hace de Zapata va a contracorriente del discurso reaccionario que lo satanizaba, tanto en México como en el exterior. Parece ser que encontraba en el caudillo un cierto ideal triádico de libertad, justicia social y tenencia de la tierra. El autor entendía dicha tenencia como una forma de participación efectiva en el desarrollo económico colectivo, más que como el restablecimiento de una forma de vida comunitaria ancestral.³⁶²

³⁶¹Ibid., pp.604

³⁶²Idem.

Pero no solamente el guionista sufrió debido a sus posicionamientos políticos. En sentido opuesto Elia Kazan, antiguo militante comunista³⁶³, tuvo que convencer a sus patrones de la cadena Fox, de que se trataba de una película anticomunista.³⁶⁴

Aunque la película termine diferenciándose del guión de Steinbeck en aspectos importantes, y éste último del libro en que se basa, guionista y director son responsables de introducir la visión del héroe trágico que dominará posteriores acercamientos biográficos a Zapata.

Para el papel de Zapata, Kazan optó por Marlon Brando, quien a pesar de las críticas, sería nominado al Oscar por su caracterización del caudillo sureño.³⁶⁵ Jean Peters actúa en el papel de Josefa Espejo, remarcando una etnicidad blanca en contraste con la del mestizo Zapata. Ella, representa una clase étnico-social distinta a la de su marido, en una sociedad dominada por prejuicios clasistas y racistas.³⁶⁶ En una actuación que le valió el Oscar como mejor actor de reparto, Anthony Quinn personifica a Eufemio Zapata: el impulsivo hermano del líder campesino. La película tuvo éxito comercial en los Estados Unidos, que se debe, en parte, a que ofrece una variante del tema, por antonomasia, preferido del cine hollywoodense, la lucha universal entre el bien y el mal, que, en la época de la posguerra aludía al poder oscuro de las “dictaduras” y regímenes “totalitarios”. Más allá de la batalla del bien y del mal en que se traducía la

³⁶³Kazan había delatado a personalidades del cine norteamericano por sus simpatías de izquierda ante la Comisión de Actividades Antiamericanas, impulsada por el senador McCarthy, en la célebre “Caza de Brujas. Véase, Miranda López, Raúl, *La mirada de los otros: el cine extranjero de la Revolución Mexicana*, en “Cine y Revolución. La Revolución Mexicana Vista a través del cine, México, 2010, pp.187

³⁶⁴Idem.

³⁶⁵Se sabe que el actor se tuvo que dilatar los orificios de la nariz con aros de plástico para lograr así la semejanza con el Zapata de un cuadro de Diego Rivera.

³⁶⁶Para Corona este recurso de Kazan, trata de representar los “matrimonios funcionales”, que eran muy comunes entre líderes políticos que provenían de sectores no privilegiados (como el caso de Benito Juárez y Porfirio Díaz) y que contraen nupcias con integrantes de la élite (etno) económica, más que como un modelo de armonización étnico-social nacional, como un “correctivo” a su propia extracción de clase. Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp 605

Revolución mexicana, *Viva Zapata!* presenta, por ende, una visión cultural que refuerza una escala de valores morales, sociales, políticos, económicos y estéticos afines al público norteamericano.

A pesar de oponerse a las representaciones condescendientes y negativas que de México hacían los norteamericanos, Kazan, interpreta en él el conflicto entre la modernidad y el atraso del mundo tradicional, como un manera sutil en que, la nueva hegemonía norteamericana, representaba las condiciones de atraso de la periferia, de acuerdo con la misión rectora que le tocaba desempeñar a los Estados Unidos en el continente.³⁶⁷ Y aunque dicho país esté ausente en toda la trama de la película, en ciertas escenas esa presencia se trasluce. Como en la segunda escena de la película, cuando un enigmático personaje, Fernando Aguirre, llega al escondite serrano de Zapata cargando una máquina de escribir (“la espada de la mente”) que Eufemio trata de destruir. Este personaje se dice enviado por Madero. La llegada del mensajero del norte, como catalizador del movimiento campesino del sur, no deja de implicar una cierta trayectoria geopolítica, más aún porque Aguirre se presenta como un mexico-norteamericano. Más adelante, cuando Pablo Gómez regresa de ver a Madero, Aguirre es el encargado de explicarle a Zapata la diferencia esencial entre el país del norte, en el que prevalece la democracia y la libertad, y los países como México, que requieren un cambio social, político, cultural y económico radical para contrarrestar la miseria, la injusticia, el atraso y la opresión: “Allá se gobierna con el aval del pueblo. Aquí no ¿Quién nos preguntó si queríamos a Díaz por 34 años?”, le dice Aguirre a Zapata. Tal lección política podría sugerir que, en Aguirre, se deposita el inconsciente político del guión. Sin embargo, su rol no se agota en viabilizar el discurso dominante. Es una

³⁶⁷Ibid., pp.606

figura contradictoria y múltiple. Como personaje expone diversos discursos ideológicos, canaliza la acción, da continuidad a la narrativa y, por añadidura, hace cumplir el destino trágico de Zapata. Aguirre es un elemento ficticio, pero fundamental del filme. En ese sentido, es un personaje más literario que cinematográfico por su desafío al realismo. Por turnos caricaturiza al arribista, al oportunista, al demagogo, al fanático, al pragmático, al ilustrado. Recuerda, en particular, al personaje de Luis Rubio en la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*. En su fantasmal ubicuidad Aguirre es, además, un elemento autorreflexivo que apunta hacia la inescapable ficción que representa la película misma: en diferentes pasajes Eufemio y Emiliano Zapata advierten “lo extraño” de su comportamiento y hasta le reprochan su falta de humanidad: “Ahora te conozco. No tierras, ni hogar, ni esposa, ni mujer. Ni amigos, ni amor. Tu solo destruyes. Ese es tu amor”, le recrimina Emiliano. Es, por ende, un personaje de un estatus ambiguo que participa y, a la vez, se abstrae de la acción.³⁶⁸

Por otra parte, la película aporta evidencias suficientes del clasismo y la resistencia del sistema porfirista a la movilidad social, en un contrastante marco de transformaciones económicas. Steinbeck y Kazan optan por representar dicho contexto de férrea estructura clasista mediante una serie de agresivos diálogos que tienen como blanco el futuro héroe libertario. En la escena de la iglesia, donde una altiva Josefa Espejo le espeta a su pretendiente, de rudos y hoscos ademanes, sus más íntimas aspiraciones pequeño-burguesas: “Una mujer respetable quiere una vida a salvo. Protegida, tranquila. Sin sorpresas. Y preferentemente con un hombre rico”. En otra escena, su padre, quien en realidad había muerto antes de iniciarse la Revolución, es “revivido” por Kazan y Steinbeck para humillar al orgulloso caballerango cuando éste

³⁶⁸Ibid., pp. 607-608

acude a su casa a pedir la mano de su hija: “Usted es un ranchero, sin tierra. Un caballero sin dinero. Un hombre de fortuna, sin fortuna. Un peleador, un bebedor, un bravucón. Esas son las cosas que usted es”. Mientras voltea hacia donde se encuentran las criadas, el altanero señor continua: “Entiendo que en cierto lugares pueda ser considerado deseable. Pero mi hija... No tengo intención de verla un día agachada en la tierra amasando tortillas como una vulgar india”. Acto seguido Zapata se le abalanza furioso (invirtiendo las jerarquías sociales, mediante el uso de la fuerza) mientras le grita: “Búsquele un comerciante. Alguien mohoso y apolillado como usted.” En la penúltima secuencia de la película, los miedos del padre se ven materializados al mostrarse una Josefa transformada, en términos de subjetividad y estatus económico, vestida como una indígena y habitando una humilde choza. Se ha convertido en un “otro”. Su antigua altivez de raigambre hispana, es apenas un recuerdo. Pero más que demostrar el dispositivo de realización de una profecía, tal montaje salvaguarda la integridad de un líder revolucionario que no se ha vendido y por lo tanto no se ha enriquecido.³⁶⁹

Kazan construye visualmente el contexto de transformaciones materiales y económicas por medio de una cadena semiótica viabilizada por ciertos objetos. El ferrocarril, el telégrafo y la electricidad son, en ese sentido, signos-objetos que metaforizan el cambio. El mismo hielo que, a principios del siglo XX, sólo estaba presente en las casas de los más pudientes, aparecerá en el hogar de los Espejo, en la escena de la petición de la mano de Josefa. Esos objetos, entre otras representaciones e imágenes, remarcarán ese momento de llegada de la modernidad en escenas claves de la trama. Pero, el mayor factor de cambio y detonante social lo constituye la tenencia de la

³⁶⁹Ibid., pp.609

tierra y, como tal, aparece en los momentos más precisos en que el destino trágico del héroe se desenvuelve de manera ineluctable.³⁷⁰ La síntesis que la película provee del problema agrario se puede expresar de la siguiente manera: del despojo a la rebelión. En apenas tres escenas, se presentan las condiciones propicias que generan la rebelión. Éstas son el resultado directo de las nuevas condiciones económicas y sociales impuestas por un cambiante contexto global que impacta radicalmente en el orden local.

En la primera, se presenta el despojo de tierras indígenas mediante el encuentro de Díaz con Zapata en la ciudad de México, siendo éste parte de un grupo de representantes de su comunidad. La escena es un estudio de contrastes (silencio-palabra; anonimia-nombre; poder-falta de poder; etcétera) los que a su vez representan lo irreconciliable de los opuestos y la inminencia del enfrentamiento social. La escena, introduce un momento de clímax, a través de la exigencia de Díaz de que Zapata se identifique, para luego poner en un círculo alrededor de su nombre, constituyéndose en una irónica adumbración del futuro de quien habría de contribuir a derrocarlo. En otra escena, Zapata, en su rol de caballerango, sostiene un breve pero significativo diálogo con su patrón, don Ignacio, quien personifica las clases sociales y empresariales emergentes y la conciencia de la nueva cultura económica.³⁷¹

Zapata acaba de defender físicamente a un niño del abuso de un capataz. Después del altercado, es convencido por don Ignacio de optar por una forma desconocida, para él, de solución de conflictos: a través de la disculpa. Ésta implica como vía simple para avanzar el objetivo principal de colaboración mutua, que resulta por sí misma, benéfica entre pares, en lugar de la destructiva continuación de los antagonismos (que carcomen las condiciones ideales en que el comercio y los negocios

³⁷⁰Ibid., pp.610

³⁷¹Idem.

son posibles). Es decir, don Ignacio habla el lenguaje moderno del liberalismo económico y, sobre todo, del capitalismo agrario. Todo lo cual Zapata desconoce y que, formado en la cultura comunitaria ancestral (preindividualista) tampoco puede entender.

En la tercera escena, en que la tierra se presenta como detonante de la rebelión, se significa el rompimiento definitivo de Zapata con el orden porfirista (que es también el nuevo orden del capitalismo en México) a través del intento frustrado de liberación de un campesino, don Inocente. Éste había ignorado (o no había querido reconocer), los límites establecidos por los hacendados y muere a causa de ello, a pesar de la tentativa de Zapata por salvarlo. Ante las nuevas fuerzas económicas, la oposición individual como la de don Inocente, está condenada al fracaso. Éste énfasis agrario, en el que hace hincapié la película, es apenas suficiente para enmarcar el campo de acción y la justificación ideológica de la lucha del héroe pues es éste, y su relación con el pueblo, el tema central del filme.³⁷²

En la película de Kazan, Zapata es un personaje pleno de drama y contradicciones, en el que se reconocen aspiraciones modernas pero, también, la brecha existente entre la modernidad y el mundo tradicional. Y en esta aspiración de modernidad, Kazan, introduce una secuencia, históricamente errónea, donde Zapata aprende a leer y escribir, constituyendo este acto su mayor obsesión personal en la cinta.

En la misma escena de su noche de bodas, teniendo como trasfondo el bullicio de la parranda y *Las mañanitas* que le canta su hermano y demás correligionarios, le ruega a Josefa que le enseñe a leer. Significativamente, la obra que ella elige como libro de texto es la Biblia. La secuencia marca así, la posibilidad de transformación del buen salvaje mexicano al hombre civilizado. Más aún, tal aspiración lo distingue de un

³⁷²Ibid., pp.612

entorno rudimentario, desorganizado y supersticioso, el cual no cambiará al consumarse su destino. Esta caracterización etnocéntrica sugiere una afirmación de inferioridad cultural de la comunidad por parte de Kazan. Por ello, en la escena del asesinato de Zapata se enfatizan dos de los rasgos, que para Kazan son negativos, del pueblo defendido: su incomprensible pasividad ante la muerte del líder y su espontánea recurrencia al pensamiento mítico-religioso que se niega aceptar los hechos para convertirlos en meros simbolismos o creencias. Al parecer la segunda característica explica la primera. Tal interpretación es reforzada semióticamente al colocarse el cadáver de Zapata cerca del pozo de agua del pueblo, como metáfora de la transformación de su muerte en nueva fuente de vida espiritual del pueblo.³⁷³

En su conjunto, biografía, guión y película constatan el carácter admirable del líder y el valor de la lucha de liberación del pueblo mexicano, pero critican la opción revolucionaria, la falta de planeación y organización, las corruptelas, la violencia y las tradiciones. Josefa le pregunta a Emiliano desencantada: “Con toda la lucha y la muerte. ¿Qué cambió realmente?” La respuesta está implícita en las reflexiones políticas de las secuencias finales, las cuales sugieren la dificultad de Steinbeck y Kazan de conciliar violencia y abuso de poder con el compromiso básico de las democracias liberales de mantener la paz, la moralidad y la razón. Para Kazan, la Revolución sólo puede terminar en tragedia, no en un progreso duradero. Por ello, quienes llegan al poder por vía de las armas tienden a asumir, a su vez, un rol represor, en un destino circular, más que un desarrollo histórico progresivo o lineal. Esta tesis, Kazan la expone en la película por medio de la escena en que Zapata, en su breve estancia en el capital, amenaza en convertirse en un nuevo Díaz, de la misma forma en que éste había pasado de héroe a

³⁷³Ibid., p. 613

dictador y muchos otros antes de éste. El Zapata de Kazan, toma el poder y lo ejerce de manera semejante a como lo hiciera Porfirio Díaz, pero en un acto de arrebatadora conciencia, abandona el puesto después de sostener una discusión con campesinos enviados de Morelos para resolver un litigio agrario.³⁷⁴ Su autoconciencia de este hecho, aunado a su ejemplar integridad moral, hace renunciar al poder y aceptar su autosacrificio. Ése es el momento en que, Fernando Aguirre, abandona a su suerte a Zapata y planea, con los constitucionalistas, su eliminación. Esa crítica de la Revolución, conlleva un elogio implícito de la democracia, como forma ideal de gobierno, según se cifra en el postrero mensaje de Zapata a los campesinos: “Ustedes siempre están buscando líderes. Hombres fuertes y sin fallas. Pero no hay. Sólo hay hombres como ustedes. Ellos cambian. Se acobardan. Se mueren. No hay más líderes que ustedes mismos. La gente fuerte es la única fuerza duradera.” Esta escena es una crítica de la vida política mexicana basada en la omnipresencia de los caudillos. Repartir el liderazgo político entre la gente, entre las mayorías, es una nueva forma de organización: el gobierno del pueblo, la verdadera democracia.³⁷⁵ Pero, además, es una crítica a la Revolución en sí misma y a todas las revoluciones, ya que Kazan plantea que: todas las revoluciones están condenadas al fracaso.³⁷⁶

Viva Zapata! ofrece una interpretación de la Revolución mexicana que, aunque menos burda y simplista que otras producciones hollywoodenses sobre el tema, no está exenta de una visión hegemónica del vecino del norte.

³⁷⁴Miranda López, Raúl, *Ob. cit.*, pp.86

³⁷⁵Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp. 614

³⁷⁶Miranda López, Raúl, *Ob. cit.*, pp.86

4.3 Cazals. *El Zapata del PRI y la censura oficial*

Otro tipo de compromiso político es el representado por el filme *Emiliano Zapata* (1970), del director franco-mexicano Felipe Cazals. El filme evidencia se desarrolla dialécticamente, por un lado, una aspiración de crítica social y, por el otro, de reproducción del mito oficial de Zapata. Antonio Aguilar, productor ejecutivo, coguionista y actor principal, recibió la sugerencia de hacer una película sobre Zapata del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. Éste le habría dicho: “Usted es único hombre de a caballo que hay en el cine, un ranchero autentico. Además, usted es hombre de la Revolución”³⁷⁷. El presidente le aconsejó obtener financiamiento del fondo para “películas de aliento” del Banco Cinematográfico, el cual cubriría ochenta y cinco por ciento de la inversión. Aún si la sugerencia de quien se declararía “único responsable” de la represión estudiantil de 1968, implicaba un *performance* del discurso nacionalista, el filme sería “moldeado” por esta coyuntura, y por las necesidades de legitimación del gobierno entrante de Luis Echeverría, sufriendo el impacto de la censura oficial: “Me la censuró el licenciado Mario Moya Palencia, en 1969 subsecretario de Gobernación y Emilio Rabasa en Cinematografía amenazó con encarcelarme si la exhibía en Estado Unidos (...) no me dejaban estrenarla porque la consideraban subversiva por los hechos del 68 en Tlatelolco”, declaró Antonio Aguilar.³⁷⁸ Para ser aprobada, se le tuvo que hacer cerca de doce cortes a la cinta, tras lo cual la 20th Century Fox ya no aceptó distribuirla internacionalmente.

³⁷⁷<http://www.proceso.com.mx/?p=209122%20y%20>

³⁷⁸Idem.

4.3.1 *El gobierno crea su Zapata*

Por ello, se podría interpretar el nacimiento del filme como resultado de una supervisión gubernamental. Interpelando directamente a la audiencia, la leyenda aclaratoria inicial lleva implícito un marco interpretativo para situar el “contexto real” de los acontecimientos (a la manera de “lo que sigue está basado en la realidad” o “esta historia es real”), antes de autorizar el reproducir la ficción histórica plasmada en la película. Una voz en *Off*, que es de Antonio Aguilar, asegura que: “La lucha de Emiliano Zapata no fue en vano. La revolución mexicana ha entregado a los campesinos más de setenta millones de hectáreas y ha realizado una profunda Reforma Agraria...” Tal aseveración es antitrágica, a diferencia de *Viva Zapata!*, pues constata la centralidad del Caudillo del Sur en la historia de las conquistas campesinas del México posrevolucionario. De tal forma, Zapata no es representado como alguien en contra del Estado consolidado al término de la Revolución, sino como un precursor del propio Estado mexicano.³⁷⁹ La historia por supuesto es muy distinta. Zapata y su ejército fueron objeto de una leyenda negra en que les representaba como bárbaros y desalmados. Venustiano Carranza lo consideraba “el indio insolente”, y Pablo González (el jefe carrancista encargado de combatirlo) inició su campaña con una declaración en la que calificaba a los zapatistas de “barbaros, asquerosos y sátiros, de instintos bestiales, felones y cobardes por naturaleza e incapaces de pelar limpiamente”.³⁸⁰ Pero la leyenda no murió con los carrancistas, incluso Antonio Aguilar fue testigo de la concepción que el ejército federal tenía del caudillo. Tony Aguilar siguió otra recomendación de Díaz Ordaz: visitar al general Marcelino García Barragán, secretario

³⁷⁹ Corona, Ignacio, *Ob. Cit.*, pp. 616

³⁸⁰ Sotelo Inclán, Jesús, *Ob. Cit.*

de la Defensa Nacional, para conseguir caballos, rifles e infantería: “Y que me contesta así, textual: ¿Y cuándo jijos de la chingada ese hijo de su chingada madre fue general? Ese cabrón fue correlón y correteaba por mil partes, debe hacer la vida de ese cabrón que está ahí. Era una foto de don Venustiano Carranza. Me salí con la cola entre las patas, aunque a final de cuentas sí me ayudó”.³⁸¹

El trasfondo de estos vituperios es también de una inocultable competencia entre propuestas políticas. En el momento en que Carranza y el grupo sonorense pretendían consolidar el sistema político recién diseñado en la Constitución de 1917, ya Zapata había establecido una incipiente forma de gobierno en Morelos con un énfasis agrarista, es decir, un ensayo de sociedad rural de autoconsumo en que se abandonaba la agricultura industrial del porfirismo.³⁸² De hecho, había comenzado la distribución de tierras ejidales en Puebla, Morelos y Tlaxcala desde mediados de 1912.³⁸³ De ahí que, el complot para asesinarlo fuese una razón de seguridad del “nuevo” Estado constitucionalista, el cual, irónicamente, había sido fuertemente influido por la ideología progresista del zapatismo. La construcción del mito de Zapata, como padre fundador del Estado, fue un proceso gradual y siempre subordinado a las necesidades políticas del priísmo gobernante.³⁸⁴

La propuesta diazordacista de narrar la historia de Zapata se inscribía en la tradicional política gubernamental de cultivo del mito del Caudillo del Sur para establecer conexiones simbólicas con las comunidades campesinas, a pesar de la falta de apoyo efectivo del campo. De hecho, durante la época desarrollista (1940-1970), con

³⁸¹<http://www.proceso.com.mx/?p=209154>

³⁸²Véase Womack, John, *Zapata y la Revolución Mexicana*, siglo XXI, vigesimaoctava edición, México, 2010 o Gilly, Adolfo, *La Revolución Interrumpida*, Ed. ERA, quinta edición, México, 2003.

³⁸³Womack, John, *Ob. Cit.*

³⁸⁴Corona, Ignacio, *Ob. Cit.*, p.617

énfasis prevalente en la industrialización, la imagen de Zapata sólo podía aparecer en las coyunturas electorales, a fin de capturar el voto campesino o durante actos simbólicos de repartición de tierras asegurando al campesinado, de esa forma, que el legado de Zapata era parte integrante de la política económica del gobierno, ya que, al diseminar la memoria de Zapata a lo largo de México, el Estado creó las condiciones por medio de las cuales el caudillo se convirtió en héroe de nuevas regiones. Pero, dicho mito oficial, coexistía con uno popular surgido entre las comunidades campesinas y que no podía ser cooptado por aquél. Allí, por ejemplo, podía representar más intereses locales y, en última instancia, las comunidades locales de protesta podían usarlo para desafiar la autoridad del gobierno. Lo que la voz en *off*, en el inicio, omite, es igualmente significativo. Aunque el gobierno entrante, estableció una Secretaría de la Reforma Agraria y recurrió al ocasional reparto de tierras para asegurar el voto campesino, la agricultura estuvo lejos de ser la base del plan echeverrista de desarrollo sexenal. Casi en el abandono, el campo seguía desangrándose por falta de crédito e inversión y por la masiva emigración.³⁸⁵ Unos pocos años después, se verían los resultados de estas condiciones tanto en la inédita insuficiencia alimentaria nacional, como en la evidencia demográfica de que el país dejaba de ser mayoritariamente rural para hacinarse en las ciudades.

Con respecto al nuevo gobierno, la película cabía perfectamente en una estrategia general de legitimación del régimen tras los sangrientos acontecimientos del 68 en los que, el presidente, entonces secretario de Gobernación, había tenido una decisiva participación. En ese contexto, el deliberado aliento “pedagógico” de la versión cazalsiana, funde la épica histórica del nacimiento del Estado posrevolucionario

³⁸⁵Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp.618

mexicano con la biografía del héroe de inquebrantable voluntad, calidad moral, dotes de liderazgo y visión política. Por ende, se sugiere, no tanto una lectura histórica, sino, una lectura política de la biografía de Zapata en el momento de su resurrección nacional, en que se marca, así, un viraje de la posición de la industria fílmica con respecto a uno de los personajes que hasta entonces había sido tabú. Ya desde la campaña presidencial, el nombre del candidato del partido, que hasta ese momento, nunca había perdido ninguna elección, había aparecido ligado al de héroes con los que pretendía formar una genealogía política: José María Morelos, Benito Juárez, Lázaro Cárdenas y Emiliano Zapata.

Echeverría estaba plenamente consciente de la importancia del cine como instrumento propagandístico y piedra de toque de una política cultural. Durante su mandato, abogó por un “nuevo cine nacional” y apoyó una participación económica efectiva en la industria cinematográfica, en medio de una profunda crisis económica y creativa.³⁸⁶ En esa medida, un cine con cierto grado de crítica social, a fin de justificar la “apertura política” en ese sector, resultaba más que pertinente. Igual ocurría con el de temática histórica, pues las épicas-históricas suelen ser un género adecuado para la dramatización del discurso político en cuestión. El cine histórico se convierte, así, en un cine didáctico. La producción de Zapata, parecía ser parte de una misma estrategia político-cultural generando dudas acerca de su independencia artística.

La cinta también recibió muchas críticas por parte de los cineastas independientes por el costo de producción. 8 millones.³⁸⁷ Casi inmediatamente que se

³⁸⁶Ibid., pp. 619

³⁸⁷Antonio Aguilar costó su *Emiliano Zapata* en 12 millones y medio de pesos. Era 1969 y un dólar valía 12 pesos 50 centavos. “Es carísima!” cuenta Antonio que exclamó Rabasa. “En México una película no pasa de cuatro y, además, ya no hay dinero para las grandes producciones de películas de aliento; pero no se preocupe, mientras usted filma acábese el

dio a conocer este dato, varios directores realizaron severas críticas, afirmando que “con esos 8 millones se podrían hacer diez mil películas de súper ocho, en las que se representaría todo nuestro contexto social y artístico”.³⁸⁸ Con esta superproducción, la filmografía de la Revolución retornaba a los grandes escenarios naturales y al cine de acción militar, contando con más de dieciocho mil extras, grúas Chapman, y siendo filmada en Panavisión. Como productor ejecutivo, Antonio Aguilar quería a “un director que no quisiera ni a su madre”; la distinción recayó sobre Felipe Cazals. El guión fue coescrito por el propio Aguilar y Mario Hernández, con la colaboración de Ricardo Garibay, quien provee los diálogos adicionales.³⁸⁹

Al igual que la narrativa de Kazan, la de Cazals comienza con un Zapata ya adulto. La secuencia inicial introduce un intertexto religioso que establece una conexión entre el héroe agrarista y el Redentor en un cerro en que se erigen cruces en alusión a las del Monte Calvario. Como un Cristo sangrante, Zapata permanece impávido ante el dolor, junto a otros dos prisioneros ya inconscientes. Después de los azotes, escucha en silencio al capitán que le dice: “Con que a ti no hay forma de quebrantarte, te advierto que si continúas dándotela de redentor y repartiendo tierras a los campesinos, yo mismo te pongo la soga al cuello”. Este intertexto religioso se desvanece conforme avanza la película, ya sea por amenazar su propuesta narrativa de tipo realista, como por evitar alguna censura de la Iglesia católica mexicana.³⁹⁰

Cazals evidencia un marcado interés por la narrativa visual (la fotografía estuvo a cargo de Alex Philips) que complementa, compite y supera, en ocasiones, la fuerza de

millón y medio que tiene, y ya nosotros luego le conseguimos el dinero en Hacienda”. Véase <http://www.proceso.com.mx/?p=209154>

³⁸⁸ Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp.620

³⁸⁹ <http://www.proceso.com.mx/?p=209154>

³⁹⁰ Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp.621

los diálogos. Tal narrativa no está exenta de un maniqueísmo elemental que le es consustancial. Un ejemplo lo constituye la representación del tema del hambre. La mencionada secuencia inicial superpone los azotes a Zapata con el momento en que el capitán se dispone a comer. Con una porción de comida todavía en la mano, le advierte que castigará con la muerte su intento de restitución de tierras. De igual manera, Victoriano Huerta atestigua fusilamientos en masas que no le quitan el hambre. Digiere tranquilamente su mole, mientras los cuerpos de los hambreados prisioneros caen frente al paredón. Según la película, el acceso del ejército a la comida es constante. El dato no es secundario. La oposición comida-hambre es central y parte de uno de los ejes temáticos que articulan la película: posesión carencia o despojo de tierra. Hay hambre porque no hay tierra que cultivar para mantener a las familias campesinas. Para Cazals, el hambre es el detonante social más explosivo.³⁹¹

Sin embargo, como necesidad fisiológica, el hambre sólo puede satisfacerse en la inmediatez. Ahí yace el desacuerdo entre el intelectual local, líder del Comité Anti Reeleccionista, el profesor Torres Burgos y los jefes zapatistas después de la toma de la primera hacienda. “La revolución no es una fiesta”, le contesta uno de los jefes al profesor que, fuera de sí, insultaba con diferentes epítetos tales como “muertos de hambre, sin ideas y sin ley” a la columna de campesinos que llevaban cuanto objeto habían podido pillar. Inmediatamente Zapata interviene e increpa a Torres Burgos “Sí, profesor tienen hambre. Todos somos muertos de hambre”. Torres Burgos le responde en un tono de voz mucho más alto “Sí, pero hambre de robar y de matar” para, enseguida desarmarse y renunciar a la causa revolucionaria. Este altercado verbal, que marca el rompimiento entre ambos, representa, además, uno de los momento

³⁹¹Ibid., pp.621

culminantes no sólo de la película, sino del propio pensamiento zapatista en el film. Instantes después de la partida del profesor, Zapata cae en la cuenta de que, en efecto, él no debe permitir quedarse en la inmediatez revolucionaria, ni tolerar la mera destrucción catártica. Por lo que le ordena a uno de sus generales: "... y el que se robe una gallina ejecútenlo en el acto". Esta prohibición al pillaje es la simiente de la institucionalidad que conduciría al clímax de la película: la concepción del Plan de Ayala como acto fundacional del orden postrevolucionario es, entonces, no sólo el que destruye el viejo orden, sino el que instauro otro superior en su lugar; el que aprende que el caos debe ser controlado y subordinado a un sistema de orden moral más elevado.³⁹²

Para la narrativa visual, Cazals echa mano constantemente de los archivos fotográficos, fílmicos y literarios de la Revolución. En algunas instancias, el realismo se matiza por vía de lo grotesco que significa un exceso de realidad. Es infaltable, dentro de la narrativa cazalsiana la presencia de escenas "realistas" de crueldad y violencia que se presentan a lo largo de la película. Como ejemplo, la toma donde la cabeza de Eufemio termina devorada por insectos en un toque buñuelesco; la bala que mata al profesor Torres Burgos, que le hace estallar el ojo izquierdo, mientras su pequeño hijo es sacudido por una descarga al corazón; el encuentro decisivo de Zapata y Josefa es precedido por el cadáver de una de las criadas de los Espejo con el cráneo y los ojos sangrantes, etc... Más que elementos accesorios, desconocidos en las cintas de Kazan o Arau, estos pretenden conducir al espectador por una ruta hacia la crueldad bárbara e inocultable de toda guerra.³⁹³

³⁹²Ibid., pp.623

³⁹³Ibid., pp.626

Un elemento más, que sustenta la versión “pedagógica de la película, es la concepción de la figura de Josefa en la película de Cazals. Este personaje fue caracterizado por Patricia Aspíllaga, actriz peruana que fue seleccionada por el productor Antonio Aguilar “por ser la más educada de todas las actrices a quienes entrevistó para el papel y por entender cabalmente el significado de Zapata y su lucha”³⁹⁴. Esta Josefa, aparece también como criolla o blanca, aunque es mucho más sensible políticamente. El rompimiento con su familia, abofeteada por su tío por manchar el honor familiar, y su entrega personal a quien sería su marido, representan una muestra de su determinación e independencia de carácter. Es así concebida como una mujer ideal para el naciente Estado mexicano: políticamente correcta, leal y dispuesta al autosacrificio por una causa mayor.³⁹⁵

La representación del protagonista pretende ser, asimismo, más realista en su composición. Menos el noble buen salvaje de Kazan, inconsciente y analfabeto, que el revolucionario decidido y antisentimental. Zapata, con Cazals, es generoso y valiente con el pueblo, fiel y amoroso, pero es impulsivo e intolerante, no perdona a los voluntarios de los hacendados, ni a los federales, ni siquiera a su compadre Montaña, coautor del Plan de Ayala, acusado de entrevistarse con el enemigo. Sin embargo, el mayor contraste entre el Zapata de Cazals y el de Kazan es en relación con el lenguaje y la historia. El de Kazan, prescinde de la mediación de los signos y depende de la experiencia directa, del contacto personal como modo prioritario de obtención del conocimiento. La fotografía de Madero no dice nada, si no se leen en persona sus ojos.

³⁹⁴ Al respecto de esta elección Antonio Aguilar recordó “Yo probé a todas, pero ninguna sentí que siquiera había leído a Zapata, y Patricia era una mujer muy preparada. Cuando la invité a mi estudio y vio el retrato, se hincó. Me acerqué, y con los ojos con lágrimas me enseñó su piel erizada. Desde muy chica supe quién era *El Caudillo*, me dijo llorando”. Ver, <http://www.proceso.com.mx/?p=209154>

³⁹⁵ Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp.643

En esa medida, valora al hombre, no a su representación ni a su ideología. Por esto, no deposita su confianza en la mediación de los signos (verbales o visuales) ni en los documentos, ni en las firmas o en todo aquello que sustituye y representa al signatario. Por su parte el Zapata de Cazals, a pesar de su parquedad, recurrencia a giros idiomáticos y ambigüedad verbal, que hace que con frecuencia termine las frases con medias oraciones, se muestra mucho más confiado en el valor del lenguaje. Desde la escena del despacho del Ministerio de Agricultura y Fomento, como representante de la junta de defensa de la comunidad en 1909, hasta el momento en que representa su concepción del Plan de Ayala.

Por la importancia que adquiere en el filme, esta escena es clave. Teniendo de fondo un amplio valle visto desde lo alto de un terraplén, la escena dramatiza la creación del importante documento como resultado intelectual básico del héroe. Inspirado, Zapata le dicta a Montaña las cláusulas del Plan, consciente de que los contenidos enunciados sentarán las bases de una nueva nación. No aparece un Zapata atormentado por el analfabetismo, como el de Kazan, sino al contrario, un campesino acomodado e ilustrado, que es el primero en estampar su firma en el documento. Desde un punto de vista conceptual, ésta es la escena climática y, a la vez, el núcleo temático de la película. Modela, para el revisionismo del periodo, la representación de un Zapata como figura funcional del Estado. Esto quiere decir que no sólo se le carga la posibilidad de la lucha militar sino, sobre todo, de su capacidad intelectual, del componente ideológico en que se inscribirá la reforma social fundamental de la Revolución: la restitución de tierras a las comunidades indígenas que el desarrollo del capitalismo agrario porfirista había concentrado en una élite de terratenientes. La redacción del Plan de Ayala no merece la menor mención en el filme de Kazan, más

interesado en elaborar el romance interclase e interétnico del líder.³⁹⁶ Y a diferencia del Zapata de Arau, Cazals le da discurso político, lo hace redactar el Plan de Ayala.

El Zapata de Cazals es más el hombre plantado en el presente, despojado de tintes mesiánicos y crudamente real. Sucio, gruñón, parco, polvoso, sudoroso, inteligente pero temeroso. Lo enfrenta a Madero, hace que Huerta lo odie a la distancia y le concede tácticas y proyecciones.³⁹⁷ Por ello, *Emiliano Zapata* ofrece, a pesar de su objetivo pedagógico y su mitificación del héroe, un cierto ángulo crítico y reflexivo, sobre la figura de Zapata, totalmente ausente en aquella.

4.4 Arau. *El Zapata postmoderno*

Cuando Arau presentó su película *Zapata el sueño de un héroe*, la crítica fue implacable: “Cuando Alfonso Arau presentó a los medios su película *Zapata*, fue lapidario respecto a lo que uno podía esperar de ella: “Violé a la historia, pero no me importa, porque me salió un hijo muy bonito... el departamento de historia vive en un edificio diferente al departamento en el que vivimos los artistas. Esto viene a cuento, justamente porque después de ver esta producción uno no puede sino salir directo a buscar cuántos años de prisión establece el Código Penal para los violadores”, declaro Juan Carlos Romero.³⁹⁸ Y es que desde que se anunció la realización del film y se nombraron a los actores que representarían a los personajes, la película sufrió el

³⁹⁶ Ibid., pp.628-629

³⁹⁷ Estrada, Erick, *Zapata a 24 cuadros por segundo*, en el periódico La Jordana del Campo, 16 de Julio de 2011, Número 46

³⁹⁸ Romero Pugna, Juan Carlos, *Zapata: El sueño del héroe*, en elperrocafe.com/Zapata.htm

escarnio de varios medios de comunicación. La revista *proceso*, por ejemplo, tituló la nota *Risas y sarcasmo desata el filme “Zapata, el sueño del héroe”*.³⁹⁹

Sin embargo, sería muy elemental concluir el análisis del filme, desde un solo ángulo. Por este motivo retomaremos algunas consideraciones que Ignacio Corona, hace al respeto y las cuales consideramos de enorme valía para entender, algunas de las posturas expuestas por Arau en la película.

La reactivación de la agenda indigenista en la esfera pública mexicana como respuesta al levantamiento armado en Chiapas tuvo un indudable impacto cultural. En este ámbito se ha evidenciado una diversidad de aspectos relacionados con las culturas indígenas y soslayadas en las décadas del desarrollo modernizador del país: de la autonomía política a la pluralidad cultural, de la promoción de las lenguas indígenas a la legislación a favor de sus derechos. De manera indirecta, la versión que el director Alfonso Arau hizo de la biografía del Caudillo del Sur en *Zapata: el sueño del héroe* (2004) alude, o al menos eso es lo que parece que intenta hacer, algunos de estos aspectos.

Arau lleva al extremo la “indigenización” de Emiliano Zapata. Elementos tales como reencarnar a Cuauhtémoc, comunicarse en náhuatl y ser devoto creyente del chamanismo supondrían demostrar, para el director, la vigencia de la historia y la herencia cultural de los grupos indígenas marginados desde la conquista. Aunado a esto, su propuesta, es pretendidamente opuesta al mito oficial, y a la historia en sí. Esta idea se desarrolla en la coyuntura producida por la primera transición democrática en más de un siglo pareció liberar una fuerza creativa en lo referente a temas y figuras centrales de la ideología revolucionaria e impulsar la reinvención y su uso no “pedagógico” del

³⁹⁹ Risas y sarcasmos desata el filme “Zapata. El sueño del héroe”, en revista Proceso, redacción 28 de abril 2004

discurso historiográfico o, más específicamente, cine-historiográfico.⁴⁰⁰ Tal implementación posprísta coincide en su libre uso de la historiografía no en un sentido moderno, sino posmoderno, implicando, en el fondo, un serio cuestionamiento del uso político de todo discurso histórico, incluyendo el bibliográfico. Según esta perspectiva posmoderna, la realidad es siempre compleja, ambigua, inconsistente e, incluso, caprichosa. Por lo tanto, no hay una sola manera de percibirla, ni tampoco una sola forma de representarla. La verdad resulta ser no más que su propia interpretación y la interpretación siempre es historizada, es decir, varía dependiendo del contexto creado por el tiempo y el lugar.⁴⁰¹ Esta postura parecería ser suficiente para justificar teóricamente el experimento de Arau, sin embargo, aunque es cierto que la realidad es compleja y depende de la percepción de los actores sociales que la crean, esta no puede ser inventada. Lo que Arau hace, a lo mejor de manera inconsciente, es anteponer a la “historia de bronce”, una historia de “unicel”, que no tiene ningún fin en sí misma, sino simplificar y querer justificar ciertas posturas a partir de una posición postmoderna muy burda, que se basa en la imposibilidad de conocer la historia en su totalidad, para afirmar: “así es como yo creo que sucedió y por lo tanto así sucedió”.

Tomando en cuenta las decisiones técnicas, estéticas y conceptuales por la que Arau optó, y la función de las imágenes, escenas y personajes ficticio o semificticios, se podría afirmar que el filme se aleja no solamente del mito revolucionario de los libros de historia “oficiales”, si no de la Historia en sí.

Arau acepta, con razón, que él no es historiador sino “artista”: “Viole a la historia, pero no me importa porque me salió un hijo muy bonito (...) el departamento de historia vive en un edificio diferente al departamento en el que vivimos los

⁴⁰⁰Corona, Ignacio, *Ob.cit.*, pp.637

⁴⁰¹Idem.

artistas”⁴⁰², dijo el director de *Como agua para chocolate*, y tenía razón, pero Arau, tampoco aceptó ningún cuestionamiento respecto al papel o compromiso social o político del artista tan presente en la retórica del nacionalismo cultural mexicano desde el muralismo.⁴⁰³

Como él, todo “historiador cinemático”, incluidos Kazan y Cazals, posee el derecho de “interpretar y reinterpretar la historia”, así como de “reconocer infinitas ambigüedades, especular, jugar ampliamente con su imaginación para remodelar la realidad”. Aceptadas tales premisas, no es de extrañar que Arau coloque al personaje histórico en una realidad mitopoética en que las cualidades mágicas atribuidas a él por sus seguidores, y totalmente eliminadas por la historiografía revolucionaria seria, sean acentuadas al punto de tratar de reinventar el personaje, haciéndolo más místico y mágico que político. Por ende, el director admite, en texto fílmico, una textualidad cultural usualmente dejada de lado en la construcción de la verdad histórica.⁴⁰⁴

Gran parte de *Zapata: el sueño de un héroe* se filmó en las ruinas de la ex hacienda de Coahuixtla, la cual había sido quemada por Zapata en la Revolución. Tal parece que, la propuesta de Arau es darle vida a un lugar destruido por el personaje, a quien obliga a volver a dicho sitio. Haciendo eco a la leyenda “negra” de Zapata como destructor de haciendas, esto presenta una singular contradicción, ya que Arau se niega a rescatar o a sustentar su filme en la versión oficial, pero si retoma la versión “oficial” de los detractores de Zapata.

Hay otro elemento clave en la producción de Arau, y esta es la composición surrealista de su fotografía (de que se encargó Vittorio Storaro) con la mencionadas

⁴⁰²Romero Pugna, Juan Carlos, *Zapata: El sueño del héroe*, en elperrocafe.com/Zapata.htm

⁴⁰³Corona, Ignacio, *Ob. cit.*, pp.638

⁴⁰⁴Idem.

ruinas, los toques de magia, el chamanismo, sugieren una realidad casi onírica en donde todo es posible, en donde las reglas de la realidad y de la historia se alteran y pierden su lógica racional. Sólo así, dado que las coordenadas espacio-temporales no tienen mayor importancia, un personaje clave, como Huerta, puede aparecer planeando el asesinato de Zapata tres años después de haber muerto de cirrosis hepática en los Estados Unidos. Sólo así, la mirada del que sería el mejor caballerango de Morelos puede hacer que los caballos obedezcan telepáticamente sus deseos.⁴⁰⁵

En la propuesta estética de Arau, no se acude a la biografía del héroe sureño con una intención crítica de revisarla o corregirla sino, sobre todo, de explotar los alcances de su construcción mítica, en un momento de la historia, en donde las realidades del periodo son sólo sostenidas precisamente por el mito, la leyenda, la representación artística, la memoria o el texto historiográfico, es decir, por la multiplicidad discursiva. Así, todos los héroes y villanos de la Revolución, las conquistas sociales del pueblo en armas y las políticas neoliberales de México recorren la realidad como fantasmas.⁴⁰⁶

La película está, pues, diseñada para aspirar a participar en los círculos globales de distribución, a través de Televisión. Con un elenco que incluía, no a actores, sino a cantantes mediáticamente muy bien posicionados, la orientación comercial de la cinta es evidente igualmente el nivel de contenido, incluyendo uno de los típicos “ganchos” del cine comercial, la vida amorosa de la protagonista. Es, además, financiada exclusivamente por la iniciativa privada, incluso en los créditos. Arau aparece como coproductor del filme, esto le permitió al director tener toda la libertad posible. Pero lo que suscitó grandes críticas fue el hecho de que algunos personajes ligados a cuantiosos fraudes y a la corrupción financiera que desencadenó el más grande rescate bancario

⁴⁰⁵Ibid., pp.639

⁴⁰⁶Ibid., pp.639

(Fobaproa), figuraran como productores. Este fue el caso de Ángel Isidro Rodríguez, alias *El Divino*, su primo Javier, Miguel Arce y Ricardo del Río.⁴⁰⁷

Otro de los elementos en el que la película hace énfasis, es en la condición sentimental de Zapata. La cinta de Arau, es la única que sugiere un Zapata promiscuo. En este aspecto, dicha versión la haría, curiosamente, más apegada a la biografía real, dado que cuando éste se casó (a los treinta años) ya era padre de Nicolás y posteriormente tendría otros cinco hijos ilegítimos. Una vez más, un dato irrelevante forma parte de la trama esencial de la película, y acerca a Arau a la historia “negra” de Zapata. Para resaltar este rasgo de promiscuidad, Arau hace que Zapata ame a la mujer de Huerta. Pero no a la verdadera, a Emilia Aguilar, con quien Huerta tuvo once hijos, sino a una ficticia cantante española de zarzuela. Este es el detonante de la ira incontenible y del odio implacable que Huerta le tendrá a Zapata, y que, tal parece, en toda la película solo está destinado a hacer infeliz a Zapata.⁴⁰⁸ Por otro lado, la Josefa de Arau, interpretada por la actriz venezolana Patricia Velásquez, no es aristócrata, como la de Kazan, ni acaudalada como la Cazals, sino una mujer del pueblo, mestiza, además liberada de la esfera domestica y vinculada directamente con las acciones militares.⁴⁰⁹

Para Arau, la figura del Caudillo del Sur da origen a un contramito del héroe, pero no el héroe trágico, ni del héroe oficial cuya muerte es necesaria para hacer que nazca la nación, en el contexto neoliberal, su emergencia, solo puede estar ya al servicio de la nostalgia. Así, su biografía fílmica estaría mayormente guiada por la apelación estética y nostálgica que no revelaría una versión alternativa del pasado, sino que meramente alimentaría la iconografía para el consumo global. Esta “poética” del

⁴⁰⁷Romero Pugna, Juan Carlos, *Ob. cit.*

⁴⁰⁸Idem.

⁴⁰⁹Corona, Ignacio, *Ob.cit.*, pp.643

indigenismo y de responder con una perspectiva conservadora, contra el mito oficial, hace del Zapata de Cazals y del de Arau héroes antagónicos, situados en extremos políticos abismalmente opuestos.⁴¹⁰

⁴¹⁰Ibid., pp.644

Conclusión

Primero. El cine (como todas las imágenes) es una fuente documental de primer orden, pero tiene que ser tratado con el mismo recelo que se le tiene a un texto escrito, ya que, por el hecho de retratar la “realidad” imprimen en esta fuente un alto grado de veracidad que es labor de los historiadores discernir ¿qué quiere decir la imagen, cómo lo presente y hasta donde está cargada por prejuicios del autor?

Segundo. La semiótica como herramienta de análisis es de gran importancia en el quehacer histórico, partiendo de la idea de que la labor del investigador debe ser sustentada en las herramientas de interpretación y análisis de documentos (textos, imágenes o audio) cuya potencialidad metodológica este comprobada. La semiótica, por lo tanto, es una herramienta metodológica que necesita ser difundida dentro de los institutos y academias de enseñanza.

Tercero. La figura de Emiliano Zapata, tanto como la de Revolución Mexicana, sigue siendo un importante objeto de estudio. Zapata aparece como uno de los personajes más complejos de la revolución. Personaje cuyo concepto de lucha, así como sus posiciones políticas se transforman cualitativamente conforme la revolución se desarrolla. El pensamiento zapatista, se presenta en el periodo de 1910-1919, como una ideología que cambia conforme cambian los enemigos y las situaciones. Crece, busca, propone y consigue entender la complejidad social de la nación y la posición que respecto a ella le corresponde asumir. Sin embargo, nunca logra comprender la importancia de la toma del poder, de tomar en sus propias manos las decisiones políticas de envergadura nacional para así crear reformas acorde a sus necesidades. Que le teme a su deber histórico y se rehúsa a cumplirlo. Con esto, le deja la puerta abierta a sus enemigos para que una, tras otra, asciendan a la cúspide del Estado y traten de imponer

su visión de México, visión que es, en todos los casos, contrapuesta al proyecto social zapatista.

Cuarto. Es claro que ninguna de las tres películas se conduce por el mismo rigor histórico. Cada una le otorga especial importancia a determinados, hechos, sucesos, acciones y pone especial atención a resaltar uno u otro rasgo de la personalidad de Zapata o de las acciones del ejército que comandaba.

Así, Kazan pone énfasis en las formas en que la relación entre el pueblo y sus líderes se expresa en la revolución; Cazals, a su vez, imprime a la película un “realismo” con el que pretende demostrar la crudeza de la rebelión; mientras tanto, Arau desarrolla una historia en la que sobresalen las relaciones amorosas de Zapata, por encima de su participación en la revolución.

Lo mismo pasa a la hora de tratar al personaje. Para Cazals, que se esfuerza en adaptar un guión con más fundamento histórico, Zapata es un hombre, hosco, duro, pero justo, quien nunca se aparta de su objetivo principal y no cede ante las propuestas de sus enemigos. Un hombre que es, además de un dirigente militar, un dirigente político, capaz de darle sentido e idea a la revolución popular morelense.

Por su parte, Kazan refleja a Zapata de acuerdo a la idea norteamericana del caudillo. Un campesino rudo, brusco, que no maneja las ideas con la misma facilidad con que sus ilustrados enemigos lo hacen, debido a su analfabetismo. Zapata aparece como un campesino que trata de romper con su condición de opresión mediante la lucha armada y el matrimonio. Pero además, un hombre cuyo honor y compromiso, lo hacen ser el referente de los oprimidos, de los sin tierra.

Arau, quien recurre más a las artes histriónicas que a la historia para crear al personaje, sitúa a Zapata en un lugar místico, mágico, alejado del tiempo y el espacio, que más que un general revolucionario, es un enamorado empedernido, que no nace y

no muere, sino que reencarna una y otra vez cumpliendo así con designios superiores a los de los hombres.

Pero, todas estas formas de entender y explicar a Emiliano Zapata, parten de un contexto determinado. En algunos casos el enemigo comunista avanza, y hay que contraponer sus ideas con las de alguna otra figura histórica que se identifique con los sectores populares. En otros, la censura gubernamental se impone y obliga a crear a un revolucionario a modo para las próximas elecciones. Por otro lado, el rompimiento de tajo con esa historia oficial, abre las puertas al revisionismo postmodernista, en el que todas las historias son validas y verdaderas.

Por último, estudiar el tratamiento que el cine le ha dado a la figura de Zapata, constituye un importante aporte a la comprensión del papel que este ha tenido en la divulgación de determinado perfil de este importante personaje del México contemporáneo. Es por eso que los documentos cinematográficos deben ser tomados en cuenta a la hora del estudio de otros personajes, hechos y sucesos históricos.

FUENTES CONSULTADAS

LIBROS

- ❖ Aguirre Rojas, Carlos, *Contra la Historia de la Revolución Mexicana*, coedición Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Ed. Contrahistorias, México, 2008, 212 pp.
- ❖ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del Cine Mexicano*, ERA, México, 1968
- ❖ Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, España, Editorial Gustavo Gili, 190 pp.
- ❖ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p.
- ❖ Bartra, Armando, *Los Herederos de Zapata*, México, ediciones ERA, México
- ❖ Benítez, Fernando, *Historia de la Ciudad de México*, Ed. Salvat, Barcelona, 1984
- ❖ Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana I. El porfiriato*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002

- ❖ Berger John, *Otra manera de contar*, España. Editorial Gustavo Gili, 2008. 301 pp.

- ❖ Berger, Peter, Thomas Luckmann, *La construcción Social de la Realidad*, Editorial Amorrortu, Argentina, 2001, pp.

- ❖ Beuchot, Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, tercera reimpresión, México, 2009, p.

- ❖ Bonfil, Carlos, *A través del espejo. El Milagro*, IMCINE, México, 1994

- ❖ Breceda, Alfredo, *México revolucionario, 1913-1917*, vol. II, México, 1941

- ❖ Bresson Cartier, Henri, *Fotografiar del natural*, España, Editorial Gustavo Gili, 99 pp.

- ❖ Burke, Peter, *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Biblioteca de Bolsillo, España, 2005

- ❖ Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, España, Editorial Gustavo Gili, 2007, 313 pp.

- ❖ Castrejón, Sara, *Fotografía de la Revolución*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 152 pp.

- ❖ Cazals, Felipe, en *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana México*, 2010

- ❖ Ch. Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Universidad Autónoma de México, México, 1958, p.

- ❖ Chevier Francois, Jean, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, España, Editorial Gustavo Gili, 349 pp.

- ❖ Córdova, Arnaldo “La Historia, Maestra de la Política”, en *Historia ¿Para Qué?*, Editorial Siglo XXI, México, decimo octava edición, 200 pp.

- ❖ Corona, Ignacio, *Emiliano Zapata y el fluctuante archivo de la imagen*, en “La luz y la guerra. El cine de la revolución mexicana”, México, 2010

- ❖ C. V. Langlois y C. Seignobos, *Introducción a los estudios históricos*, Buenos Aire, editorial La Pléyade, 1972

- ❖ De la Colina, José, *Miradas al cine*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997

- ❖ De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México*, FCE, SEP, México, 1984

- ❖ De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Edit. Trillas, México, 1987

- ❖ De los Reyes, Aurelio, *80 años de cine en México*, UNAM, México, 1977

- ❖ De Luna, Andres, *La Batalla y su sombra*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, 1984

- ❖ Dyer, Geoff, *El momento interminable de la fotografía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, 317 pp.

- ❖ Eco, Humberto, *Tratado de Semiótica General*, Editorial Debolsillo, México, 2005.

- ❖ Eco, Humberto, *La definición del Arte*, Editorial Destino, Barcelona, España, 2002.

- ❖ Einsenstein, Segei, *El sentido del arte*, ed. Siglo XXI, México, 1896

- ❖ Eisner, Elliot, *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, Editorial Paidós, España, 2004.

- ❖ Flores Magón, Ricardo, *La Revolución Mexicana*, 2º Edición, México, Editorial Siglo Nuevo, 1995.

- ❖ Fontocuberta, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, España, Editorial

- ❖ Gustavo Gili, 2011, 136 pp.

- ❖ Fontocuberta, Joan, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, España, Editorial Gustavo Gili, 62 pp.

- ❖ Fontocuberta, Joan, *La Cámara de Pandora*, España, Editorial Gustavo Gili, 191 pp.

- ❖ Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, España, Editorial Gustavo Gili, 207 pp.

- ❖ García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, editorial Foro, México, 1936

- ❖ Gilly, Adolfo, *La guerra de clases en la revolución mexicana (revolución permanente y auto-organización de las masas)* en “Interpretaciones de la Revolución Mexicana”, Editorial Nueva Imagen, México, 1980

- ❖ Gilly, Adolfo, *La Revolución Interrumpida*, Ed. ERA, quinta edición, México, 2003

- ❖ González Vidal, Juan Carlos, *Semiótica y Cine: Lecturas Críticas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2008.

- ❖ Hauser, Arnol, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el barroco hasta la época del cine*, Editorial Debate, Madrid, España, pp.

- ❖ Iglesias, Severo, Jorge Vázquez, Greta Trangay, Joaquín Ortiz, Josué Zalapa, *La Revolución Mexicana perspectiva histórica*, Morevallado Editores, Morelia, Michoacán, México, 2009

- ❖ Kpapp L. Mark, *La comunicación no verbal, El cuerpo y el entorno*, España, Editorial Paidós Mexicana, 367 pp.

- ❖ Madero, Francisco, *La sucesión presidencial en 1910*, México, 1908

- ❖ Magaña, Gildardo, *Emiliano Zapata y el Agrarismo en México*, Tomo II, Instituto Nacional de Estudios Históricos, México, 1937

- ❖ Malmberg, Bertil, *Los Nuevos Caminos de la Lingüística*, editorial Siglo XXI, México, 1976, pp.

- ❖ Mancisidor, José, *Historia de la Revolución Mexicana*, 8° Edición, México, Max editores, 1967.

- ❖ Marzo Luis, Jorge, *Fotografía y Activismo*, España. Editorial Gustavo Gili, 2006, 196 pp.

- ❖ Mendieta y Nuñez, Lucio, *El problema agrario en México*, Porrúa, México, 1937

- ❖ Miranda López, Raúl, *La mirada de los otros: el cine extranjero de la Revolución Mexicana*, en “Cine y Revolución. La Revolución Mexicana Vista a través del cine, México, 2010

- ❖ Moholy-Nagy, László, *Pintura, fotografía, cine*, España, Editorial Gustavo Gili, 269 pp.

- ❖ Morales, Roberto, *Emiliano Zapata*, Grupo Editorial Tomo, 3ª. Edición, México, 2006.

- ❖ Moreno Díaz, Daniel, *Los hombres de la revolución*, 6° Edición, México, Costa Amic Editores, 1994.

- ❖ Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana, Compromisos e iconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 248 pp.

- ❖ Muller, Jorgen, *Cien Clásicos del Cine*, Volumen 1: 1915-1959, Londres, Editorial Taschen, 2001.

- ❖ Muller, Jorgen, *Cien Clásicos del Cine*, Volumen 2: 1960-2000, Londres, Editorial Taschen, 2001.

- ❖ Naranjo Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, España, Editorial Gustavo Gili, 354 pp.

- ❖ Nasar Monroy, Rebeca, *Ases de la cámara, textos sobre fotografía mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 308 pp.

- ❖ Palacios, Porfirio, *El Plan de Ayala. Sus orígenes y su promulgación*, México, 1953

- ❖ Paoli, Antonio, *La Lingüística en Gramsci: teoría de la comunicación política*, Premia editora, 3º edición, México, 1989

- ❖ Pasolini, Pier Paolo, *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, Editorial Universidad Autónoma de México, México, 200

- ❖ Paz Solórzano, Octavio, en *Tres revolucionarios tres testimonios*, Tomo II “Zapata”, Ed. Eosa, México, 1986

- ❖ Pereyra, Carlos, *Historia, ¿Para qué?*, en “Historia ¿Para qué?”, Siglo XXI editores, México, 1980

- ❖ Posada, Pablo Humberto, *Apreciación del cine*, editorial Alhambra Mexicana, México, 1980, pp.

- ❖ Robles Alessio, Vito, *La convención Revolucionaria de Aguascalientes*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1979

- ❖ Romero Flores, Jesús, *La Historia de la Revolución Mexicana*, 2º edición, México, Editorial Instituto federal de Capacitación del Magisterio, 1965.

- ❖ Rossi-Landi, Ferruccio, *Ideologías de la relatividad Lingüística*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1979.

- ❖ Rosler, Martha, *Imágenes Públicas la función de la política de la imagen*, España, Editorial Gustavo Gili. 216 pp.

- ❖ Salazar, Rosendo, *La casa del Obrero Mundial*, México, 1962

- ❖ Salmerón, Alicia, *El porfiriato una dictadura progresista*, en Gran Historia de México Ilustrada, tomo IV “De la Reforma a la Revolución”, editorial Planeta DeAgostini, México, 2002

- ❖ Schaff, Adam, *Introducción a la Semántica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp.

- ❖ Solares, Ignacio, *Madero, el otro*, Ed. Punto de Lectura, México, 2008

- ❖ Sotelo Inclán, Jesús, *Raíz y Razón de Zapata*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991

- ❖ Sterling Márquez, Manuel, *Posicología profana*, Habana, 1905

- ❖ Stimson, Blake, *El eje del mundo fotografía y nación*, España, Editorial Gustavo Gili, 2006, 253 pp.

- ❖ Taibo II, Paco Ignacio, *Temporada de zopilotes*, Ed. Planeta, México, 2009

- ❖ Valenzuela, José Georgette, *Asenso y consolidación de Porfirio Díaz*, en Gran Historia de México Ilustrada, tomo IV “De la Reforma a la Revolución”, editorial Planeta DeAgostini, México, 2002

- ❖ Valleggia, Susana, *CINE: entre el espectáculo y la realidad*, Editorial Claves Latinoamericanas, México, 1986.

- ❖ Womack, John, *Zapata y la Revolución Mexicana*, siglo XXI,
vigésimaoctava edición, México, 2010

- ❖ Zavala, Silvio, *Apuntes de historia nacional*, Editorial Diana, México,
1975

REVISTAS Y PERIÓDICOS.

- Brunk, Samuel, *El culto popular*, en Proceso, Número 2, México, Proceso, Mayo 2009, pp. 26-34.
- Diario del Hogar, 18 de febrero de 1909
- El Campesino, julio de 1985
- El Demócrata, 23 de enero de 1916
- El Diario, 13 de febrero de 1909
- El Imparcial, 20 de junio de 1911
- Estrada, Erick, *Zapata a 24 cuadros por segundo*, en el periódico La Jordana del Campo, 16 de Julio de 2011, Número 46
- Falcon, Ramón, *Los revolucionarios frente al antiguo régimen*, en Revista Relaciones, Número 34, Vol. IX, México, COLMICH, 1998, pp. 83-90.
- La tribuna, 29 de mayo

- Mac Gregos, Josefina, *La política regional y la crisis porfiriana*, en Revista Relaciones, Número 21, Vol. VI, México, COLMICH, 1985, pp. 95-107.
- Meyer, Lorenzo, el inicio de la soberanía mexicana. Diario Reforma, 22 de diciembre de 1994, p
- Monsiváis, Carlos, *El cine de la revolución mexicana*. “En lo alto de la serranía acampaba la unidad de filmación”, Revista inter-medios, núm. 2, Junio de 1992, p
- Ochoa Serrano, Alvaro, *Pablo Torres Burgos, opositor político y prezapatista*, en Revista Relaciones, Número 57, Vol. XV, COLMICH, 1994, pp. 32-36.
- Risas y sarcasmos desata el filme “Zapata. El sueño del héroe”, en revista Proceso, redacción 28 de abril 2004
- Robles Domínguez, en El Hombre Libre, 29 de septiembre de 1930
- Rojas, Beatriz, *La sucesión presidencial de 1943 y la familia revolucionaria*, en Revista Relaciones, Número 4, Vol. I, México, COLMICH, 1980, pp. 40-55.

- Silva, Olmer, *El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación*, en Razón y Palabra, Abril-Mayo 2002, Número 26, revista electrónica.
- Tamayo, Jaime, *Actores Sociales en la Historia Política de México contemporáneo*, en Revista Relaciones, Número 53, Vol. XIV, México, COLMICH, 1993, pp. 50-68.
- Warman, Augusto, *Ensayos sobre el campesinado en México*, en Revista Relaciones, Número 16, Vol. III, COLMICH, 1982, pp. 153-157.

PÁGINAS WEB

- Lara Chávez, Hugo, *Los inicios del cine mexicano (1895-1910)*, en correcámara.com.mx, revisado 07 de agosto del 2012
- Lara Chávez, Hugo, *El cine y la revolución (1910-1914)*, en correcámara.com.mx revisado 07 de agosto del 2012
- <http://www.bibliotecas.tv/zapata/1910/plan.html>
- <http://www.proceso.com.mx/?p=209122%20y%20http://www.proceso.com.mx>
- <http://www.proceso.com.mx/?p=209154>
- Ricardo Ibars Fernández, Idoya López Soriano, “*La Historia y el Cine*”, en <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>.
- Romero Pugna, Juan Carlos, *Zapata: El sueño del héroe*, en elperrocafe.com/Zapata.htm

- S.N., “Semiótica y Comunicación”, revisado en,
<http://personal.telefonica.terra.es>