

BERND HAUSBERGER y RAFFAELE MORO, *La Revolución Mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*, México, El Colegio de México, 2013, 306 pp. ISBN 978-607-462-470-0

EL ZAPATA WESTERN:
DECONSTRUYENDO LA REVOLUCIÓN MEXICANA

A finales de la década de los setenta, Marc Ferro puso en la mesa la discusión acerca de la relación entre cine e historia.¹ Las dos temáticas centrales eran, primero, entender la producción cinematográfica como fuente histórica y, segundo, comprender cómo se exponía la historia dentro de un film. Hoy en día, puede sonar como discusión sobrepasada, entendiéndose que el análisis de la producción cinematográfica, tanto del discurso de la cinta como de su contexto, son documentación válida en el quehacer historiográfico.

El libro coordinado por Bernd Hausberger y Raffaele Moro es parte de estos análisis. Compuesto por nueve ensayos, cada uno de ellos busca explicar cómo uno de los géneros más importantes de la cinematografía italiana es, a su vez, una de las construcciones históricas más populares: la relación entre el *spaguetti western* (específicamente el “*Zapata western*”) y la revolución mexicana.

El *spaguetti western* es la versión italiana del western estadounidense. El *western*, por su parte, es la versión fílmica de uno de los mitos fundacionales estadounidenses: la conquista del oeste. Hacia la década de los sesenta, en Cinecittà, capital del cine italiano, se retomó y adaptó este género, el cual tuvo un importante éxito comercial en todo el mundo. En este tipo de películas aparecería un subgénero: el *Zapata western*, que aunque mantenía la misma estructura, ubicaba su trama durante la revolución mexicana. Dichas cintas conformarían un imaginario sobre este hecho

¹ Marc FERRO, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

histórico, sus participantes y, sobre todo, el significado y función del mismo.

LA REVOLUCIÓN MEXICANA: SOMBREROS, CANANAS, ACCIÓN

La Revolución Mexicana en el cine está compuesto de nueve artículos estructurados en dos bloques: primero, el contexto.

Este primer bloque estaría compuesto por tres ensayos: el de Marco Giusti, “E adesso, io?”, que explica cómo el *spaguetti western* se convirtió en el género más importante de la industria italiana. El ensayo de Ricardo Pérez Montfort, “Antecedentes del estereotipo revolucionario y su presencia en los inicios del cine de ficción mexicano”, versa acerca de la construcción del imaginario sobre el revolucionario en el cine mexicano y extranjero. Por último está el análisis de Adela Pineda Franco, “La nostalgia por el Oeste. Reconsideraciones del cine ‘italoeuropeo’ al cine norteamericano sobre la revolución mexicana”. En estos tres escritos, se acentúan cuatro elementos: el cine como industria cinematográfica; como creador de estereotipos; como medio de divulgación de ideologías políticas y, por último, el cine como continuador de los mitos fundacionales históricos.

Giusti inicia la explicación señalando cómo el *spaguetti western* se convirtió en el medio que utilizaron los jóvenes cineastas italianos para mostrar su decepción ante el Partido Comunista Italiano y su apoyo al Tercer Mundo, representado en este caso por México. Pérez Montfort, habla de la construcción de la representación del revolucionario en el cine como un sujeto que unificaba a los distintos ejércitos, sin región geográfica específica y, sobre todo, de clase baja: el peón, el soldado raso. Por último, Pineda Franco contextualiza acerca del *western* fílmico, continuador del mito fundacional estadounidense.

Los textos de Pérez Montfort y Pineda Franco tienen en común la discusión acerca del mito de fundación histórica de ambas naciones. Por una parte, el estadounidense que enfrentaba a la civilización

con el salvajismo, incluyendo la frontera con México. Por la otra (y del otro lado de la frontera) estaba el cine de la posrevolución, que mostraba al movimiento armado como único, en el que había dos personajes a enfocar: por un lado, los carismáticos líderes de la Revolución (Zapata y Villa), y por otro, la revolución popular: hombres y mujeres sombrerudos, de cananás, ropa de manta, que serían los símbolos con los que se identificaría a la lucha armada.

Este primer bloque permite comprender el contexto en el que se genera el *spaguetti western*: los años sesenta, el desencanto de los jóvenes de izquierda italianos, y sobre todo aquellos cineastas que querían utilizar el cine como medio de divulgación de sus ideas. Si el *western* original hablaba de justicia mediante la caracterización de buenos y malos, los cineastas italianos se cuestionaban el papel del héroe como bondadoso o malo. La aparición de anti-héroes (bandidos que buscaban hacer el bien de alguna manera) se convirtió en una forma de expiar sus propias dudas acerca de la política, su participación como partisanos, su lucha a favor de los dominados y el Tercer Mundo y de lo que deparaba el mundo en la convulsa época de los años sesenta.

El cuarto artículo del libro es una especie de bisagra entre este bloque y el resto de los artículos. Se trata del texto de Christopher Frayling, quien analiza este género desde la cultura popular. Frayling centra su interés en examinar cómo es que el *spaguetti western* fue aceptado por el público de masas. En su explicación, coincide con Giusti: se trataba de un cine popular creado desde la izquierda, en donde se buscaba expresar ideales políticos a favor del Tercer Mundo, igual que lo hacía Pasolini desde un género cinematográfico más intelectual y artístico. Este autor comenta al final del texto cómo de la trama política el cine italiano pasó a la comedia, impulsada por el mismo Estado italiano. Sin embargo, el mito ya estaba construido: aquel paisaje desértico, violento, se había convertido el campo de batalla de los ideales socialistas de los jóvenes italianos, y europeos en general, de los años setenta.

EL SPAGUETTI WESTERN Y SU RECEPCIÓN
EN DISTINTAS PARTES DEL MUNDO LATINO

El que parece ser el segundo bloque del libro son los cinco artículos restantes. Personalmente, creo que el trabajo del Bernd Hausberger pudo haber sido el que abriera el libro o, en todo caso, el que cerrara para retomar la discusión entre el discurso narrativo cinematográfico y el histórico; para la creación de imaginarios colectivos sobre acontecimientos pasados, por eso lo retomaré al final.

La que considero segunda sección inicia con el artículo de Raffaele Moro, que retoma el contexto y el porqué de la aparición del *spaguetti western*. Pero el objetivo del artículo es el análisis de las películas que son llamadas *Zapata western*, que es un subgénero que ubica la trama en la revolución mexicana y con personajes que se supone participaron en ella. Como dice R. Moro, curiosamente, Zapata no es uno de ellos.²

El ensayo de Moro puntualiza aspectos específicos de este subgénero: primero, la analogía del racismo hacia los mexicanos en las cintas, con el racismo y discriminación que vivieron los italianos que migraban del sur al norte del mismo país. Moro coincide con Giusti y Frayling respecto a que las cintas eran un medio de expresión ideológico y político. Por otra parte, Moro también resalta cómo estas películas fueron parte de la construcción del imaginario sobre lo mexicano en tierras italianas. Sin embargo, agrega dos elementos más: las historietas y la prensa ilustrada. Estos tres géneros popularizarían la imagen de un México que, si bien era violento, buscaba la justicia de alguna manera. Así, en el *Zapata western* se retoman temáticas importantes para la época de los años sesenta y setenta, como el machismo, mismo que se evidenciaba y combatía en las cintas. Y por supuesto, la lucha del más débil.

² Raffaele MORO, "De la Sierra Maestra a la Sierra Madre..." p. 124.

Rafael de España, por su parte, analiza el *spaguetti* y *Zapata western* en la España franquista puntualizando varios elementos: el primero que resalta es el de la censura. Los cinco autores previos demostraron que las cintas iban cargadas de fuerte contenido político de izquierda, sin embargo, en España, donde incluso se filmaron algunas de ellas, ese contenido pasó desapercibido gracias al doblaje. Debido a que las películas fueron dobladas del italiano al español, se logró detener y opacar algunos de los discursos políticos (e incluso canciones) de tendencia marxista; sin embargo, la censura española fue más dura: los temas religiosos y corporales. Así, en la península ibérica fueron eliminadas varias escenas en las que intervenían explícitamente integrantes del clero (como en una en donde un sacerdote mataba a otro), o imágenes de contenido sexual mediana o completamente explícito. Aun así, en esta región del mundo, el mito cinematográfico de la revolución mexicana creado por el *spaguetti western* se impuso.

Eduardo de la Vega y Montserrat Algarabel cierran este bloque hablando del *spaguetti western* en México.

De la Vega centra su atención en cómo el *spaguetti western* se adentró en el país. En su ensayo, Pérez Montfort trabajó la época de oro del cine mexicano; De la Vega, por su parte, justo habla de la caída de este momento de la industria nacional. Hasta 1965, el *western* mexicano (ya sea revolucionario o de rancheros mexicanos que seguían los parámetros del género estadounidense) no compitió contra los *westerns* extranjeros debido a que mantenía una producción constante. Sin embargo, hacia finales de esa misma época y tras el movimiento estudiantil del 68, el gobierno mexicano decidió centrar su apoyo económico en el llamado “nuevo cine mexicano”, tratando de mostrar un acercamiento y una apertura democrática. La pérdida de financiamiento a este género permitió que comenzara a consumirse el *spaguetti western* en el país ya en la década de los setenta.

Por último, el texto de Algarabel analiza la censura que hubo en México de los filmes italianos. Encuentra dos tipos de censura: la primera, económica. El gobierno mexicano exigió inicialmente que hubiese un acuerdo de reciprocidad en distribución cinematográfica entre México e Italia; sin embargo, el acuerdo no se cumplió, y el *spaguetti western* tuvo mayor acceso a las distintas salas del país que la producción cinematográfica mexicana en Italia. La segunda censura fue la legitimizadora. Según Algarabel, hacia la década de los setenta, la censura no provino del gobierno propiamente, sino de la crítica cinematográfica conservadora, que rechazó el *spaguetti western* por mostrar a un México “que no les representaba”. Algarabel enfatiza que “el cine de caballitos italiano” (como le llamó alguno de estos críticos) fue censurado en el país por mostrar aquello que para la crítica y el gobierno era denigrante; pero, a pesar de dichas opiniones, la recepción de las cuatro cintas analizadas fue bastante buena en las salas donde fueron exhibidas.

FUENTES, SÍMBOLOS Y AUSENCIAS

Los nueve artículos que son parte del libro no utilizan las películas de este género como fuente única. La selección de las mismas ha sido cuidada a partir del objetivo de análisis de cada autor, pero destaca también la inclusión de entrevistas a actores y directores, además de la utilización de las distintas reseñas y críticas cinematográficas al género, como lo hacen Moro, De la Vega, Hausberger y Algarabel. Vale la pena señalar que estos cuatro autores cuestionan (con dureza y cierta razón) sus fuentes (los críticos), quienes al parecer desconocieron o quisieron ignorar las circunstancias propias de las cintas, exigiéndoles contenidos y narrativas que no les correspondían.

Siguiendo esta misma dinámica, vale la pena hacer hincapié en elementos indispensables de los filmes y sus contextos. Por ejemplo: se resaltó a directores, actores, pero, a pesar de su importancia,

se aludió poco a Ennio Morricone, compositor que es clave en el éxito de las cintas. Siguiendo a Tarkovsky, el sonido en el cine es un elemento igual de clave que la imagen,³ por lo tanto, la música también funcionó como posible punto de identidad, sin importar en qué parte del mundo fuese vista.

De igual forma, sólo De la Vega habla de la coincidencia temporal entre el ascenso del *spaguetti western* con la caída de la industria cinematográfica mexicana, misma que dejó de lado la filmación idílica del campo para pasar a los cabarets y al box (películas que por cierto, crearon otro imaginario colectivo sobre México pero en Francia).

LA REVOLUCIÓN MEXICANA IDEALIZADA:
EL MITO MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA

En 1952 salió a la venta el primer disco de Chava Flores y una de las primeras canciones que se dieron a conocer y que prontamente se popularizaron fue “Dos horas de balazos”: trata de la exhibición a reventar de una ficticia película del oeste, protagonizada por los personajes más carismáticos del género en México: Tom Mix, Buck Jones, Bill Boy y Tim McCoy.⁴ Estos cuatro héroes justicieros eran parte del mito fundacional estadounidense, que fue aceptado y repetido en distintas industrias cinematográficas alrededor del mundo, mismas que comenzaron a deconstruir los términos de justicia, bondad y compañerismo.

³ Andrei TARKOVSKY, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones RIALP, 2002, pp. 185-190.

⁴ Tom Mix era uno de los personajes cinematográficos más famosos desde la década de los veinte; incluso, en 1928, la Asociación Nacional de Charros le rindió un homenaje debido a su gran pericia montando caballos. Véase Evelia REYES DÍAZ, *Ciudad, lugares, gente, cine. La apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, 1897-1933*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2013, p. 270.

El *spaguetti* y el *Zapata western* son la deconstrucción italiana de ese mito: la discusión política sobre la justicia y principios desde la izquierda marxista italiana y cómo la revolución mexicana se volvió un símbolo de esa batalla. Para la construcción de este mito se necesitaron varios elementos: directores como Sergio Leone, actores como Tomás Milian (que a pesar de ser cubano, su rostro se tornó en el “mexicano” más conocido de la Cinecittà), una lucha entre el bien y el mal que no necesariamente hablaba de bondad y pureza. El mito pronto pesó mucho más que la posible veracidad del hecho.

El texto de Bernd Hausberger centra su atención con estas construcciones: ¿qué importa en la película?, ¿la veracidad con la que es contado el hecho o el porqué es contado de tal o cual manera? El mito histórico se mantiene presente, pero Hausberger enfatiza al señalar que la “revolución mexicana” fue sólo un pretexto, un campo para la batalla de otras luchas que no tenían que ver con este país. Lo que sucedería con México, su crecimiento y desarrollo era cosa que no interesaba a los italianos. Lo que importaba era la lucha en sí misma: el peón que se levantaba contra el opresor, tuviese sombrero, cananas, o no.

Hausberger, así, retoma la explicación de Sergio Leone (misma que es constantemente repetida a lo largo del texto): “Aquí, la Revolución mexicana es sólo un símbolo. No es la verdadera Revolución mexicana. Además, ella no me interesa salvo por sus relaciones con el cine: Pancho Villa, la *Cucaracha* [...] Esta es una verdadera mitología”.⁵

Cabría replantearse lo que Godard dijo alguna vez sobre el cine, “¿no se inventaría el cine para camuflar la realidad a las masas?”.⁶

Evelia Reyes Díaz

El Colegio de México

⁵ Bernd HAUSBERGER, “Trascendencias divergentes de una mitología cinematográfica...”, p. 202.

⁶ Citado en Marc FERRO, *Cine e historia*, p. 25.