



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**EMILIANO ZAPATA ENLATADO: UNA LECTURA CINEMATOGRAFICA
DESDE LA MITOLOGIA REVOLUCIONARIA LATINOAMERICANA**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA

JOAQUIN SALVADOR ESCOBEDO

**DIRECTOR DE TESIS
DR. MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA**



MÉXICO, D. F. CIUDAD UNIVERSITARIA

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

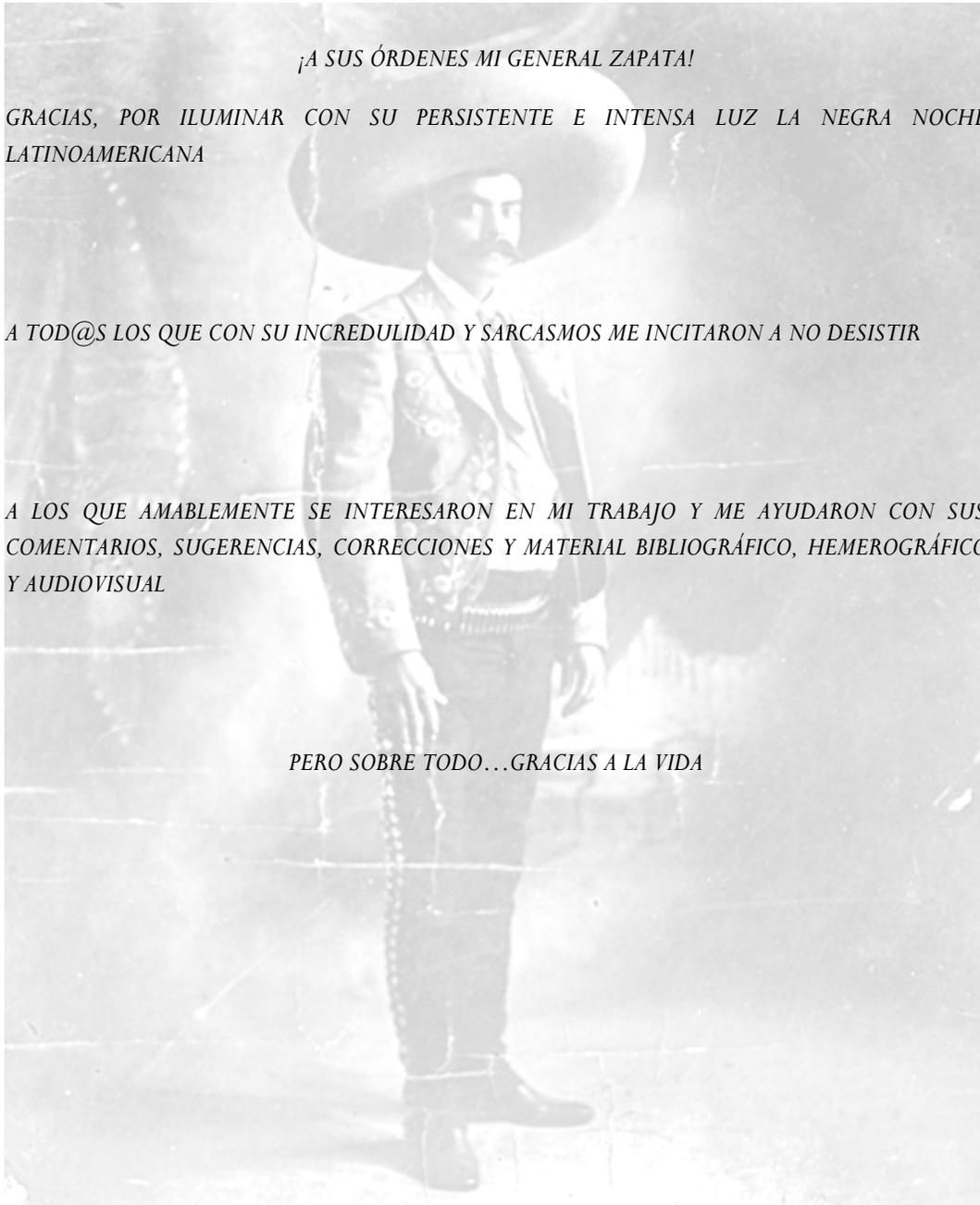
¡A SUS ÓRDENES MI GENERAL ZAPATA!

GRACIAS, POR ILUMINAR CON SU PERSISTENTE E INTENSA LUZ LA NEGRA NOCHE LATINOAMERICANA

A TOD@S LOS QUE CON SU INCREDULIDAD Y SARCASMOS ME INCITARON A NO DESISTIR

A LOS QUE AMABLEMENTE SE INTERESARON EN MI TRABAJO Y ME AYUDARON CON SUS COMENTARIOS, SUGERENCIAS, CORRECCIONES Y MATERIAL BIBLIOGRÁFICO, HEMEROGRÁFICO Y AUDIOVISUAL

PERO SOBRE TODO...GRACIAS A LA VIDA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
El sistema mitológico revolucionario latinoamericano	4
1.1. Por los caminos del sur, vámonos con Emiliano	47
CAPÍTULO II	
El cine: Mito genial y discurso del poder	64
2.1 Emiliano Zapata enlatado	83
2.2 Una necesidad revolucionaria, Emiliano Zapata desenlatado	104
Conclusión	122
BIBLIOGRAFÍA	126
HEMEROGRAFÍA	129
AUDIOVISUALES	129
ANEXOS	130

INTRODUCCIÓN

La presente tesis intenta ser interdisciplinaria, este es su mayor reto y quizá su lado más flaco, ya que nuestra comprensión de dicho concepto es insuficiente y más bien intuitivo; sin embargo, decidimos asumir la responsabilidad de poner en práctica uno de los pilares de los Estudios Latinoamericanos, como prueba de fidelidad a sus orígenes, tradición y mejores logros en el orden teórico-conceptual para escudriñar en los fenómenos histórico-sociales y económico-culturales que nos condicionan y determinan a los latinoamericanos.

Dicho lo cual, el proceso que seguimos inicia con un acercamiento a los conceptos que conforman el título de la obra, ya que en él están implícitos los propósitos que nos guiaron desde la misma concepción de la tesis; es decir, analizar la filmografía sobre Emiliano Zapata, contextualizándola en la mitología revolucionaria latinoamericana. Desde este enfoque, consideramos necesario hacer en el primer capítulo un recorrido por los conceptos de Sistema, Mito, Revolución y Latinoamérica, como un ejercicio teórico de arrope, para proteger nuestro dicho de que Emiliano Zapata sigue enlatado y en espera de la justicia tanto social como artística, que quizá sea parte del porvenir con un nuevo movimiento social, aún incierto en su dimensión política, pero indispensable para la salud de la sociedad actual y futura.

En este sentido, abordar cada uno de los conceptos arriba mencionados, fue parte de un acto reflexivo para intentar unirlos sistemáticamente, porque aunque cada uno define cosas diferentes, pienso que su unidad conceptual es necesaria y útil para dimensionar, problematizar, y en todo caso aclarar uno o varios fenómenos sociales. Así pues, siguiendo el método sistémico, primero hablamos de cada concepto por separado sin llegar necesariamente a una definición, para luego entremezclarlos en consonancia con nuestros objetivos fundamentados en la hipótesis central de que Emiliano Zapata, de acuerdo a su importancia histórica, presente y futura, está aún por descubrirse en el cine...o bien des enlatarse. Además, tomando como base los tres ejes con los que se construye nuestra formación académica, como son la historia, filosofía y literatura, fue como alimentamos nuestro espíritu interdisciplinario, aderezando con algo de antropología, psicología, sociología; y desde luego, lo que corresponde al análisis cinematográfico que por momentos, debo reconocerlo, se parece más a la crítica cinematográfica.

Así entonces, el primer capítulo tiene como principal característica la de servir de base teórica para fundamentar la importancia de Emiliano Zapata en la historia viva y de larga duración de Morelos, México y el mundo; y sobre esta premisa, en el segundo

capítulo hablar de la relevancia del cine como fenómeno social, político, científico-tecnológico y artístico-cultural; y en función de ello su influencia educativa e ideológica en el conjunto de la sociedad para orientar y no pocas veces determinar su comportamiento. Desde sus orígenes, el cine fue un parteaguas, un ente capaz de penetrar hasta lo más íntimo de los individuos y de la sociedad, hecho que lo ha determinado como un mito en sí mismo y creador de mitos al mismo tiempo. Si los milagros existen, el cine es uno de ellos, pero también es constructor de los mismos: es juez y parte, no tiene filiación, es universal, polisémico, tendencioso, crítico, adulador, perverso, amable, etcétera.

Establecida la necesidad e importancia histórica del cine, nos abocamos a desarrollar el tema central de la cinematografía sobre Emiliano Zapata. Y para sustentar la hipótesis de que nuestro héroe está enlatado y oculto procedimos a revisar el material fílmico que sobre él y el zapatismo encontramos, tanto en el género documental como de ficción; sin embargo, en cuanto a los documentales sólo se mencionan sus fichas técnicas, ya que consideramos que en todos ellos existe el propósito de enaltecer, aclarar, mostrar, demostrar, y reivindicar a Zapata; mientras que en las películas de ficción sucede lo contrario; es decir que en sus argumentos, actores, actuaciones, música, escenarios, locaciones, etcétera, hay planteamientos falsos, prejuicios, enfoques chatos, e incluso perversas mentiras que nos conminaron al análisis más puntual de ellas, y en particular de las de *¡Viva Zapata!*, y *Zapata: El sueño del Héroe*. La particularidad de ambas películas es que son la primera y la última, una es estadounidense y la otra mexicana; además, las dos fueron realizadas con cálculos políticos y desde luego económicos; su distribución, sobre todo en el segundo caso, fue amplia y con grandes expectativas de ser premiada en festivales de cine nacionales e internacionales. Estas particularidades, consideramos que no son gratuitas y que responden a la necesidad e intereses del poder hegemónico para limitar y contrarrestar la fuerza simbólica del mito-Zapata; y que mejor que hacerlo a través del cine como vehículo transmisor de ideas, sentimientos, y gran capacidad para popularizar a sujetos y objetos, al grado de lograr cambiar el rol de unos y otros.

Después del análisis de ambos filmes, pasamos a hacer lo mismo con la película de Fernando de Fuentes intitulada *El Compadre Mendoza*, y del guión cinematográfico de *Zapata*, de José Revueltas. Los dos trabajos son originales y muestran la genialidad de los dos cineastas en tiempos y con recursos técnicos y artísticos diferentes. *El Compadre Mendoza*, realizada trece años después de la culminación de la revolución mexicana en su etapa armada, nos habla de los tiempos difíciles del zapatismo e indirectamente de Emiliano Zapata, en su interrelación con el perverso entramado político al que enfrento

permanentemente con dignidad, valores y sin concesiones; es decir, al sistema económico-social de las haciendas, al huertismo y finalmente al carrancismo. Por su parte, el guión de Zapata, es una gran obra histórica didácticamente bien construida, que como simple guión nos muestra a Emiliano como un gran hombre, con los atributos suficientes para ser considerado un héroe y constructor de su propio destino como mártir y mito, ya que dio testimonio de su herencia ancestral y supo reivindicarla ofrendando su propia vida al servicio del bien colectivo; esa fue la misión que cumplió con valor y dignidad, para ejemplo de cualquier ser humano bien nacido y vergüenza de traidores y cobardes.

Desafortunadamente, *El Compadre Mendoza* ha sido vista por muy pocos y sus atributos estéticos, épico y éticos no han sido valorados integralmente, por lo tanto su función social, política y cultural están acotados a pequeños círculos casi individuales. Por lo que toca al guión de José Revueltas, la situación es más lamentable, porque no ha trascendido hasta la realización, hecho que impide su distribución y exhibición; es decir que el proceso esta coartado y al parecer no existe el interés por llevarlo a la pantalla grande. En este sentido, pensamos que las dos obras están más cerca del Zapata hombre-héroe-mártir y mito; por ello, la revaloración nacional, sistemáticamente planeada y organizada de *El Compadre Mendoza*; así como la culminación del proceso para darle vida cinematográfica con el compromiso social, político y cultural al guión de *Zapata*, son dos pendientes que merecen considerarse como tareas revolucionarias, tanto como en lo social, económico y político tenemos los mexicanos de hoy la misión de transformar las condiciones de miseria material, intelectual y espiritual que padecemos.

Así es como culminamos la tesis, planteando la necesidad de darle vida a los ejemplos revolucionarios que nos heredaron hombres de la talla de Emiliano Zapata. Dichos ejemplos son en todos los órdenes, por lo tanto el arsenal simbólico es amplio e integral; así entonces, el cine tiene la función de inyectarnos por los ojos y oídos las imágenes en movimiento que nos ayuden a comprender nuestra historia y el mundo actual para contribuir en la construcción del futuro.

Por último, para puntualizar nuestra metodología, al final de cada punto desarrollado agregamos una breve conclusión, para llevar y mantener un hilo conductor que nos facilitara tanto la interrelación conceptual como la comprensión global de la tesis que resumimos en la conclusión final, esperamos haberlo logrado.

CAPITULO I

El sistema mitológico revolucionario latinoamericano

Para abordar el tema, considero necesario tratar por separado cada uno de los conceptos que conforman el título, para después conjuntarlos nuevamente a fin de que nuestra aproximación a esta unidad conceptual tenga como resultado el contexto bajo el cual Emiliano Zapata será analizado. En este sentido, son cuatro los conceptos que nos ocuparan, a saber: Sistema, Mito, Revolución, y Latinoamérica. Todos ellos por sí mismos definen una parte de la realidad en la que queremos escudriñar; sin embargo, pienso, que aisladamente son insuficientes para saber, entender e intentar comprender el fenómeno que significan los personajes-mito, como son los que conforman el universo de revolucionarios latinoamericanos, que por ciertas circunstancias –muchas de ellas similares—son desde su origen, desarrollo y permanencia o reactualización considerados como mitos. Ésta es nuestra apuesta, llegar a aproximarnos a la comprensión de nuestro personaje desde ésta otra perspectiva, la mitológica.

Por otra parte, en sentido estricto no es conveniente dar definiciones absolutas, por el simple hecho de que éstas sólo ayudan en el análisis; por ello, no tienen que ser cerradas e inmovibles al grado de obstaculizar nuestro razonamiento y la posibilidad de utilizarlas como herramientas para esclarecer, en el tiempo y espacio, uno o varios fenómenos sociales, como es nuestro caso. Empero, una definición nos aproxima y nos da pautas para dimensionar y redimensionar nuestras ideas en torno a lo que pueda estar difuso o, peor aún, de lo que no tenemos ni idea. Así pues, bajo esta premisa abordemos nuestros conceptos.

Sistema

Si partimos del sentido que le dio Ludwig Von Bertalanffy, biólogo Vienes, nacido en 1901, y a quien se la ha asignado la sistematización de la Teoría General de Sistemas, entonces, debemos considerar por sistema a todo ente o fenómeno integrado que engloba todos los aspectos y niveles que lo componen, caracterizándose por su interrelación mutua. “Ejemplo de eso puede ser, desde una célula hasta un ser viviente, desde una máquina mecánica simple hasta una computadora autorregulable, desde un grupo social

hasta el contexto social internacional, es decir, todo ente o fenómeno, de cualquier tipo o clase que sea identificado como una totalidad.”¹

Fue a partir de 1954, con el establecimiento de la Sociedad para la Investigación General de Sistemas, que la “Teoría General de los Sistemas” fue reconocida como una nueva alternativa para la investigación científica, y algunas de las primeras tareas de la sociedad fue la creación de un marco conceptual que edificara, identificara y diferenciara el cuerpo teórico de los sistemas. Esto significó un avance del conocimiento respecto de la ciencia clásica, que acostumbraba aislar los elementos del objeto estudiado para conocerlos en sus partes y después volverlos a reunir conceptual o experimentalmente, para así tener el conocimiento íntegro del todo; sin embargo, con la alternativa sistémica, ahora se busca la comprensión de la totalidad a partir ya no sólo del conocimiento de los elementos aislados, sino también de sus relaciones particulares y globales para descubrir sus bases estructurales que permiten la unión de los elementos en la totalidad.

Para Bertalanffy, el origen del concepto de sistema “se puede localizar en el devenir del pensamiento filosófico, aunque no haya sido determinado como tal. Éste se encuentra en Leibniz, como filosofía natural, en Nicolás de Cusa, como coincidencia de los opuestos, en la medicina mística de Paracelso, en la visión sobre la historia de Ibn-Jaldun y Vico donde se le identifica como sucesión de entidades o sistemas culturales y en la dialéctica de Hegel y Marx. Estas aportaciones para la concreción del concepto general de sistema se cristalizó con Lotka quien concibió las comunidades como sistemas.”²

Por otro lado, con el objetivo de unificar la ciencia y el análisis científico, la Teoría General de los Sistemas adoptó de otras ciencias sus conceptos fundamentales (sistema, isomorfismo y sistemas interconectados), como base para la conformación de su cuerpo teórico. En este sentido, sobre el concepto de sistema enmarcado dentro de la teoría general, Young nos dice: “Podemos adoptar la posición de que el término sistema debe aplicarse únicamente a los elementos que se relacionen significativamente entre sí en el sentido de que el nivel de interdependencia sea elevado. Aquí deberá distinguirse un sistema de una agregación de elementos al azar. Pero esto provoca serios problemas de juicio funcional. Quienes siguen este enfoque generalmente establecen criterios tales como los siguientes: 1) para establecer la existencia de un sistema debe poder definirse en el sentido de que se le pueda localizar con alguna precisión en el tiempo y el espacio; 2) se

¹ Ludwig Von Bertalanffy. *Teoría General de los Sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*, México, FCE, 1976, p. 5.

² *op.cit.*, pp. 9-10.

habla de un sistema cuando una variedad de operaciones ejecutadas preferentemente por varias disciplinas llegan a la conclusión de que existe un sistema específico; 3) un sistema debe mostrar diferencias significativas en las escalas de tiempo de sus estructuras... En consecuencia, la respuesta consiste en tratar cualquier conglomerado de elementos que parece interesante para los fines de una investigación como un sistema, por lo menos en las actividades preliminares de recolección de datos y análisis general.”³ Empero, aunque éste concepto ha adquirido gran importancia en el desarrollo de muchas ciencias del saber humano, su uso no significa que se parta de una concepción sistémica, la cual está sujeta y exige varios requisitos en su aplicación, es decir, hacer referencia a el no basta.

El segundo concepto de la Teoría General es el de isomorfismo. Para los sistémicos es “una correspondencia de uno a uno entre objetos de sistemas diferentes que preserva la relación entre los objetos.”⁴ El isomorfismo busca en fenómenos distintos, estructuras similares con la finalidad de encontrar leyes que permita a los investigadores emplear modelos sencillos o de más fácil conocimiento para fenómenos complicados de trato más difícil. Partiendo de este objetivo, el concepto tiene utilidad particular en los estudios interdisciplinarios, ya que identifica las correspondencias funcionales en los principios y procesos de los distintos sistemas.

El otro de los conceptos fundamentales es el conocido como de los sistemas interconectados, es decir, “los que se refieren a efectos de escala y a la asociación vertical o jerárquica de los sistemas.”⁵ Este es importante porque ayuda a descubrir las relaciones de interconexión entre varios sistemas, contribuyendo así al análisis de los sistemas individuales y los conjuntos de sistemas.

Con base en este cuerpo teórico, Young afirma: “Los conceptos básicos del isomorfismo y los sistemas interconectados sugieren muy fuertemente que existen importantes conceptos y proposiciones que son significativos en un conjunto de sistemas específicos, y que se puede desarrollar en términos conceptuales un pequeño número de sistemas generales. Estas nociones junto con el concepto general de sistema, forman ahora el núcleo de la campaña tendiente a acabar con el aislamiento de las disciplinas y a avanzar hacia la unificación de la ciencia.”⁶ Y para complementar esta idea, el mismo Young nos habla de la existencia de otros grupos de conceptos que describen a los

³ Oran R. Young. *Sistemas de Ciencias Políticas*. FCE., Colección popular, núm.115. México, 1972, pp.38-39.

⁴ *op cit.*, p. 40.

⁵ Gabriel Gutiérrez Pantoja. *Metodología de las Ciencias Sociales*, Edit. Harla, México, 1984, p. 20.

⁶ Oran R. Young. *op.cit.*, p. 41.

sistemas, entre ellos, menciona los siguientes: “1) conceptos que separan diferentes clases de sistemas, como los sistemas cerrados y abiertos, o los orgánicos y no orgánicos; 2) conceptos relativos a los niveles jerárquicos de los sistemas, como los subsistemas, las órdenes de interacción, y los efectos de escala; 3) conceptos que delimitan aspectos de la organización interna de los sistemas, tales como los de integración, diferenciación, interdependencia y centralización; 4) conceptos relacionados con la interacción de los sistemas y sus ambientes, como los de límites, insumos y productos, y 5) conceptos que se refieren a los varios caminos que los sistemas pueden seguir a través del tiempo, como los de determinación por el Estado y de igualdad final.”⁷

Asimismo, a estos grupos conceptuales se pueden agregar otros de igual importancia, como los de regulación y mantenimiento de los sistemas (equilibrio de sistema, estable o inestable). Y como consecuencia, por ejemplo, de un sistema abierto de equilibrio estable se desprende la formación de otro concepto fundamental que es el de homeostasis, que es la habilidad de un sistema para mantener su balance interno, es decir, su autorregulación ante las influencias externas.

También se ha introducido el concepto de entropía negativa, referente a la ingestión y consumo de energía dentro del sistema, lo cual conserva su durabilidad. Está el de retroalimentación, resultado de un estímulo y una respuesta dentro de un sistema.

De igual manera existen conceptos que caracterizan a los sistemas que sufren cambios significativos. De ellos existen dos tipos: el referente a la dinámica que lleva el cambio, y el que se refiere a la destrucción del sistema. El primero puede ser reversible, cuando no se han fortificado las características de la nueva situación e irreversibles cuando se ha logrado. Adaptación, aprendizaje y crecimiento, son conceptos complementarios enfocados a la dinámica del cambio.

El segundo, la destrucción del sistema, se refiere a la perturbación, disolución y rompimiento de los sistemas, sinónimo de crisis, presión y tensión sobre los mismos. En estos, los conceptos de decaimiento y sobrecarga indican formas que pueden dar pie al rompimiento o disolución. Un concepto final es el de entropía positiva, que se entiende como el paso de un sistema bien organizado a uno con elementos distribuidos y acomodados al azar.

Por lo visto, la Teoría General de Sistemas es un conglomerado de conceptos de no fácil manejo, sin embargo, es posible digerirlos si empezamos por clasificarlos bajo tres

⁷ Oran R. Young. *Sistemas de Ciencias Políticas*, FCE, Colección Popular, núm. 115, México, 1972, p. 42.

tipos fundamentales. El primero, de clasificación y descripción; el segundo, de regulación y mantenimiento; y el tercero, de cambio y destrucción. Con ellos, pienso, se puede formar el cuerpo teórico para la aprehensión y comprensión de cualquier sistema. Y en este orden de ideas, para fortalecer la estructuración de la teoría sistémica es requisito indispensable fundamentarla a fin de darle el carácter de nuevo paradigma. Así pues, para los sistémicos son tres los aspectos principales a tomar en cuenta; “la ciencia de los sistemas, la tecnología de los sistemas y la filosofía de los sistemas.”⁸

La teoría general de sistemas como metodología, es decir, como forma de razonamiento sobre la naturaleza humana a partir de nosotros mismos, y no como receta para investigar, nos dice que la ciencia de los sistemas comprende la posibilidad de abarcarlos a todos como totalidades, por lo que deben ser explorados y explicados con las bases propias de cada una de las ciencias para identificar las correspondencias e isomorfismos generales que son comunes a los sistemas. Para lograr tal propósito y como apoyo, se han creado varios mecanismos técnicos que permiten una sistematización y recuperación dinámica de la información, esto nos lleva a la llamada tecnología de los sistemas, que se encarga, efectivamente, de recoger los últimos avances para ordenar la información, partiendo de principios matemáticos que se conjugan en la alimentación de computadoras. Este proceso científico para el manejo de un gran número de variables, es muestra de la percepción holística implícita en el uso de la cibernética como base técnica de la teoría de sistemas.

Finalmente, “como nuevo paradigma científico, la Teoría General de Sistemas debe exponer una visión del mundo y una reorientación del pensamiento, para ello se requiere del establecimiento de los principios metacientíficos que permitan consolidar una filosofía de los sistemas.”⁹ En este sentido, el sustento filosófico de la teoría de sistemas recae en una unidad orgánica compuesta de tres partes; la primera de ellas es la ontología de los sistemas, que busca la identificación de la naturaleza de los sistemas, es decir, qué son y cómo están plasmados en el mundo observable. La ontología surge como una respuesta necesaria ante la dificultad para definir y describir al sistema con base en la distinción entre los sistemas reales observables y los sistemas conceptuales.

Bertalanffy denomina a la otra parte de la filosofía como epistemología de los sistemas, la cual refuerza a la ontología partiendo de la idea de la percepción que no es una reflexión sobre las cosas reales, ni el proceso de conocimiento, es simplemente una

⁸ Cfr. Bertalanffy... *op. cit.*, pp. 12-13.

⁹ Gabriel Gutiérrez Pantoja. *Metodología de la Ciencias Sociales*. Edit. Harla, México 1984, p. 20.

aproximación a la verdad, “ por lo cual se requiere reflexionar sobre el proceso de conocimiento, ya que la interacción entre conocedor y conocido conlleva múltiples factores de naturaleza distinta como son biológicos, psicológicos, culturales, lingüísticos, etc. Dichos factores deben ser cubiertos por la epistemología de los sistemas.”¹⁰

El estudio de los valores para conciliar en una realidad última, en una sola verdad, la realidad como una jerarquía de totalidades organizadas y la imagen que el humano tenga de ella, es lo que corresponde a la tercera parte de la filosofía.

Bajo este enfoque, la Teoría General de los Sistemas adquiere, según Bertalanffy, un sentido Humanístico y evita que se convierta en una propuesta teórico-metodológica mecanicista, rompiendo así la visión restringida y tradicional de otras propuestas.

Mito

Mythos, término griego que deriva de raíz indoeuropea: meudh o mudh, significa “un hablar formulado, lo que solemos llamar también un relato, una narración. Y lo que es común a estos tres términos es la condición de algo continuado, algo que se desenvuelve, como un proceso que se inicia, se desarrolla y que culmina. Se trata de un movimiento, o mejor, de una palabra en movimiento. En efecto, el término mythos en griego también significa palabra; muy posiblemente es palabra plena, eficaz, de alguna manera, porque encierra el devenir, su propio devenir de palabra humana, que tiene su naturaleza, su identidad, en sí misma.”¹¹ Esto es en lo que se refiere a su etimología, sin embargo, aquí no se agota la definición del mito, que por su flexibilidad esta imbricado en múltiples realidades, por ello es prácticamente imposible entender su naturaleza como un concepto aislado, y más bien, la única posibilidad de acercarnos a su esencia es como a una estructura de conocimiento que contiene las contradicciones, paradojas, miedos, valores, fuerza, vitalidad, integridad, experiencia, razón, creación, destrucción, intenciones, dinamismos, etc., del ser humano; de allí que el mito “hace alusión no sólo a religión, sino también a metafísica, metáfora, energía, fábula, interpretación, símbolo, fuerza, interés, cuento, alegoría, parábola, cábala, tarot, gnosis, drama, teosofía, culto, tragedia, rito, lo iniciático, arte, sentido, preceptos psicológicos y sociales, gesta, lo sacro, leyenda, intencionalidad, ética, conocimiento, política, y todo tipo de signos, inclusive los

¹⁰ Gabriel Gutiérrez Pantoja. *op. cit.*, p. 43.

¹¹ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía, núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 6.

matemáticos. Y como resultado obvio, será muy penoso aislarse de todo esto que es tan vital al hombre.”¹²

En y desde la palabra el mito especifica y expresa su vitalidad y dinamismo, ya que alude a la vida de ésta, a su contexto y a su tradición; es decir a lo que le antecede, a lo primigenio y su desenvolvimiento continuo, a su narración (fluir vital del habla para un escucha), y desde luego su sentido histórico y social. Así pues, “Este es el sentido de lo primordial. Cuando se corta este sentido, el de la tradición, el de la vida social y cultural, aparece el discurso. Entre el fluir del discurso (el fluir sólo de la razón) y el fluir de lo mítico (el fluir de la vida de sentido y de la historia cultural) hay un abismo.”¹³ El mito se sostiene en la tradición oral, esa es su naturaleza, y el sentido de la tradición es la transmisión a través del habla viva que a diferencia de la escrita no se formaliza conceptualmente, ni se despersonaliza, estabiliza, fija, o se vuelve permanente, y esto es lo que le da las características revolucionarias que bajo ciertas circunstancias históricas y sociales desestabilizan lo establecido siempre bajo preceptos dialécticos, es decir, para lograr una síntesis que equilibra nuevamente el proceso, y reinicia la lucha entre los opuestos.

Es en la tradición oral donde reside el sentido de la sabiduría, a esa conciencia han llegado tanto el mito como otros saberes, entre ellos, la teosofía, el esoterismo, la gnosis y la literatura; de igual manera saben que lo escrito no es un conocimiento esencialmente verdadero, por eso la oralidad le da al mito un cariz de saber de dimensión revolucionaria, liberadora, frente a cualquier forma de coacción y represión religiosa, política, legal o científica. “El mito es el modo de domeñar la realidad por parte del hombre, de la conciencia del hombre. En el mito se expresa por primera vez el deseo del hombre de imponer su ley sobre la realidad. El mito impone relaciones, las crea por sobre lo natural. Es una formalización de la realidad, es cultura.”¹⁴ Además, la función trascendental del mito es la superación de las restricciones legales impuestas oficialmente, sólo de esa manera puede ser factor de cambio y cumplir su labor humanizante de la sociedad. Eso señala y apunta el mito, nunca a lo que se debe hacer, que es la tarea de las normas y las leyes.

¹² Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía, núm 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p.11.

¹³ *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁴ *op. cit.*, p. 55.

El asunto de la tradición oral como transmisor de sentidos es de suma importancia, porque son los sentidos los que conforman el horizonte de cada individuo; lo ubica, lo identifica, define su cosmovisión. Estos sentidos transmitidos por el oído y enriquecido con los gestos, el ritmo y la entonación propios de la palabra viva, al despersonalizarse en la palabra escrita se vacían de estos sentidos y de las vivencias, y se sustituyen con términos, formas, relaciones. Ciertamente aumenta la capacidad y el poder de abstracción y razonamiento, por eso, “Con la escritura se logra no sólo una nueva forma de expresión, sino que se accede a una nueva forma de pensamiento o a un acento diferente en lo que se piensa. La escritura es un verdadero instrumento lógico nuevo, que confiere a la inteligencia verbal un dominio diferente sobre lo real. Lo escrito se acompaña de un análisis más riguroso y una ordenación más estricta de la materia conceptual. Se oponen las técnicas persuasivas de la retórica, con los procedimientos demostrativos.”¹⁵ También, “La escritura posibilita que el habla se haga unívoca cada vez más. Se pasa de la palabra a los términos. La lucha entre sofistas y filósofos de los siglos V y VI, antes de cristo, es el eco y la explicitación de tal problema y la lucha entre la polisemia y la univocidad.”¹⁶

Frente a esta realidad, en la que desde el segundo milenio antes de cristo, cuando se generaliza el uso de la escritura, el mito debe reafirmar su modo de ser, su identidad, para no ser palabra muerta, desplazada o incluso marginada por el logos (que también significa palabra) de la filosofía que “busca las estructuras, las ideas, las categorías y sus relaciones lógicas (demostración, deducción, inferencia, etc.), o por la ciencia que se inclina hacia los términos, hacia los hechos definidos con esos términos, ayudada de las relaciones lógicas.”¹⁷ Así entonces, el sentido acumulado en la tradición oral es la piedra de toque para la superación, la transformación y la permanente reactualización y vigencia del mito.

Por otra parte, siendo el mito un saber que tiene su explicación en el devenir, y por lo tanto es eficaz y trascendente, a través de la tradición (acumulación de sentidos) antagoniza con la formalización conductual (costumbre), o dicho de otra manera, con la repetición de una conducta, ritual o cualquier otra acción que por esa vía termina formalizándose en ley, en normas. “El mito, por ello, es anárquico y revolucionario, porque se opone a la ley y a la costumbre.”¹⁸ George Sorel, en el siglo XIX equipara al mito con la revolución, la huelga, la acción directa y la violencia.

¹⁵Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de Filosofía, núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 57.

¹⁶ *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ *op. cit.*, p. 64.

¹⁸ *op. cit.*, p. 105.

Con el mito se formaliza una forma expresiva de conocer que es dinámica y trascendente, por eso se contrapone a las formalizaciones fijas y estables propias de la lógica científico-filosófica y a las legales que corresponden a lo social y político; y ambas sustentadas en los procedimientos de la escritura-literarias. Esta formalización mítica es expresión del contexto histórico de la vida del hombre, que a todas luces no es ni fijo ni estable.

Aunque el mito derive en muchos mitoides como son: el cuento, la leyenda, la fábula, la alegoría, metáfora, poema, epopeya, y prácticamente todo lo formalmente literario; esencialmente no congenia con ellos por ser una formalización dialogal, que está fundamentado como estructura de conocimiento en el juego de fuerzas que explican, más allá de sí misma, los hechos y el sentido para los hombres.

El mito habla de profundos conflictos históricos, pero también del mismo modo de ser de los hombres: de su vida y su muerte, de lo natural y social, del ser joven y viejo, etc. El saber mítico, ya lo dijimos, es dialogal, “Pero no todo dialogo o conversación es mítica. Parece que cuanto más atrás se remonta la recuperación de sentidos, es cuando más propiamente podemos hablar de mitos auténticos; en contraposición de eso que hemos llamado mitoides: utilización del material mítico. Esta recuperación de sentidos no se da sólo por el esfuerzo intelectual formalizador, sino por el enraizamiento vital histórico en una cultura. En este punto es donde se deberá fundamentar el análisis de toda dominación cultural.”¹⁹ Dicho esto, se entiende que es la comunidad la que actúa como sujeto creador y transmisor del mito, en y por ella suceden, así es como le imprime la vitalidad, dinamismo y trascendencia, y recupera la memoria cuando ésta históricamente se interrumpe por causas diferentes, entre otras, las guerras de invasión y dominación; por ello, el mito pareciera carecer de lógica y de contener una infinita fantasía, porque en esa recuperación de la historia tradicional, el pasado es atemporal y los personajes principales son preferentemente sobrehumanos, en todo caso la lógica del mito es alcanzar una libertad de significados para inundar el imaginario colectivo, contribuyendo así a la conformación de la identidad comunitaria, o dicho en otras palabras, a la creencia, dolor, fe, felicidad, etc., que sólo al grupo pertenece, así pues, “El mito es parte integral de la realidad de los

¹⁹ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía, núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 109.

pueblos y los grupos sociales; es componente indispensable en la construcción y descodificación del imaginario colectivo.”²⁰

Lo anterior es sintomático de la lucha ancestral entre el mito y el logos, que no se reduce sólo a lo meramente formal, sino que trasciende a un conflicto mucho más amplio entre culturas, razas, pueblos y civilizaciones, y a otro nivel ha derivado en problemas entre sistemas y teorías, corrientes y escuelas, movimientos sociales e ideológicos, y desde luego también entre clases sociales. Desde los presocráticos, ha sido en la filosofía una constante las oposiciones con el mito, y particularmente con los pitagóricos y posteriormente con Platón. Sin embargo, fue a partir del siglo diecinueve que esta relación contradictoria adquirió definiciones más explícitas, por el hecho de que el término logos adquirió esencialmente el significado de ciencia, pero de ciencia positivista, empirista y naturalista. “La fuerza sistematizadora (en cuanto formalización especializada), no sólo inaugura la ciencia, sino que es también y antes hegemonía, calcada de los imperios (formalización político-legal) ya aparecidos en las culturas arcaicas mesopotámicas y del oriente medio y del que, por otra parte, dan testimonio (y testimonio crítico) los mismos mitos. Es el precio de la llamada civilización. Es el conflicto radical entre naturaleza y cultura, pero no la naturaleza física, sino la naturaleza del hombre y su propia producción cultural; que de alguna manera se vuelve contra el mismo hombre, de lo que también dan testimonio abundante sus mismos mitos (El malestar en la cultura de Freud habla en este sentido).”²¹

Mitos y logos significan palabra, ambas forman parte de una misma realidad racional y entre ellos la mediación es el lenguaje, empero se ha identificado el “lógico” conocimiento científico con el logos y se ha reducido al mito a un saber irracional, simplificando y vulgarizando ilógica e irracionalmente su modo de conocer y toda su producción de sabiduría.

Ya Homero y Platón planteaban que mirar o volver a la tradición era un criterio de verdad en un hablar sensato, y posteriormente Kant pone a las intuiciones puras del tiempo y del espacio como condiciones de todo posible conocimiento. La vuelta a los orígenes y a la tradición que propone y acciona en el mito, es acorde al manejo que hace del tiempo y del espacio que difiere de otros razonamientos, sin ser por ello, ni mejor ni peor, sólo

²⁰ José Manuel Valenzuela Arce. *Jefe de Jefes. Corridos y Narco*. Cultura en México, Fondo edit. Casa de las Américas, La Habana, 2003, pp. 60-61.

²¹ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuadernos de Filosofía núm.17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 110.

especial. El tiempo mítico es primordial, sin tiempo, eterno; y su espacio es sagrado, cultural, céntrico como el ombligo del mundo.

Pero cuál es el motivo, razón o causa del conflicto entre mito y ciencia, y cómo surge. Pienso que las posibles respuestas a estas dos interrogantes son de dimensión social y que no se reducen a la cuestión de cultura y de historia, sino que muy probablemente esté más cercano al problema del poder; es decir, a la política. Lo anterior está fundamentado en el problema que enfrentaron los sofistas entre el saber de la retórica y el saber de la política, porque el sofista hace uso de la tradición, de los mitos para la práctica política, lo que resulta en una contradicción, ya que los mitos en sí mismos no son teoría política, y por otra parte, tampoco presentan opciones políticas, o como acusaba Platón, no dan razón de lo que dicen. Puesto así el conflicto entre mito y logos, resulta en un conflicto de poder, en donde el mito es forzado a contradecir su naturaleza al ser utilizado como instrumento de lucha por el poder y con intenciones ajenas a su propia dinámica, hecho real y legítimo, pero alejado de su esencia.

En este orden de ideas, el logos científico aparece como un saber innovador propio de las élites, un saber que se ocupa de sus propias necesidades elementales y lucha contra el mito popular. En este enfrentamiento el poder argumenta contra el mito su utilitarismo político; es “Así como tendrá que reducirse a cuento con finalidad didáctica, moralizadora o socializadora. Así queda controlada su poder anárquico y revolucionario. Y así es como funciona en el teatro. Pero ha cambiado su naturaleza. De cultura viva se ha convertido en producto cultural, objeto útil, instrumento.”²²

Cuando el mito es sujetado por ésta instrumentalización, se habla de él como de un saber prelógico, ya que habla de realidades no lógicas formuladas sin rigor o en términos científicos. Desde esta perspectiva, el modo de hablar del mito sobre lo desconocido es un hablar que tiende hacia una explicación lógica que vendrá en el futuro, en ese sentido, el pasado o la tradición se constituye en la esencia de los mitos. Cuando ocurre este proceso, es decir, cuando los mitos son superados por la explicación racional lógica entonces se habla de ciencia y el mito desaparece; así pues, “Todo paradigma científico pasado, en cuanto pasado, se llama mítico. Y así es como se utiliza el adjetivo de mítico para muchos modos de pensar.”²³ De esta forma es como se constituye el mito fosilizado, el que no hace daño, ni crea conflictos.

²² Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía núm.17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p.11.

²³ *op.cit.*, p. 115.

Con la ciencia moderna la cultura occidental ha justificado su pretensión de dominio del pensamiento de otras culturas, de otras regiones. Así es como los mitos, desde su análisis, son objetos propios de otra dimensión histórica, por lo tanto no son ni actuales, ni dignos de la cultura moderna. Sin embargo, el mito al ser una expresión del conocimiento y dar cuenta de él por los modos de ver y pensar comunes de un grupo humano, establece que ese modo de conocer es el que constituye su esencia, por lo tanto, se vuelve exigente de un modo de expresión, de acción y dinámica propia. También “El mito habla del modo de ejercer funciones, fuerzas, dominios, imposiciones y se las nombra lo mismo con la identidad de un monstruo que con la de dioses o demonios o simples potestades celestes o terrestres. Esas identidades siempre pasajeras (es tradicional la imposibilidad de fijar un mito en sus términos originales) fueron el objeto de la crítica de la ciencia y de la filosofía, pero nunca se cuestionaron las mismas fuerzas o potencias a las que aludían las identidades efímeras. La ciencia pregunta por la causa de esas fuerzas, de esas energías, cuál es su fuente, cuál es su principio. El mito las identifica, y con ello las explica. Y después de que la ciencia las demuestra el mito vuelve a preguntar por lo que no quedó explicado.”²⁴

Empero, parece que se ha vuelto necesario saber si el mito cumple con los requisitos o condiciones de todo proceso de conocimiento, si sus formulaciones son sistemáticas o sólo pretenden serlo. En este sentido, Mircea Eliade habla de un mito total que empezó a operar precisamente cuando los estoicos traducen el logos en términos de fuerza, energía, dinamismo y hegemonía, entonces el fenómeno mítico ciertamente se traduce en términos teóricos, abstractos, aunque en la práctica está mezclado con el universo que acompaña al hombre desde sus orígenes, por lo tanto ha encarnado en la historia; el mito es carne de la historia, no su negación, por ello, abre la dimensión de la fe, de la creencia en la unión de lo celeste y lo terrestre, y así es como acompaña la fe del creyente, aunque la fe no sea un mito vive en muchos aspectos de él; así como también vive en la religión, pero no se identifica con ella, razón por la cual la relación de ambos siempre es muy especial. “La dimensión hegemónica del cristianismo, del islamismo, y también del judaísmo, se explica desde este horizonte de interpretación que concuerda con la idea monoteísta de esas tres corrientes de pensamiento. Y este mismo problema

²⁴ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 123.

hegemónico cuestiona tanto la naturaleza dominante del mito, como la naturaleza dominante de la religión.²⁵

Por lo anterior, es conveniente mirar al mito como una formulación externa precedida por la intención cultural o social de un grupo humano por ver la realidad como un juego de fuerzas, es decir, con una dirección y sentimiento vital, expresión del potencial energético total del mismo hombre, de su modo de ser humano. Esta intencionalidad, como parte de la naturaleza cognoscitiva del hombre, se expresa por la vía del lenguaje dinámico (diálogo, conversación, narración) y de la acción (ritos, trabajos, conductas), además de ser correlativo a su objeto de conocimiento que es también dinámico, como un despliegue de fuerzas constituyente de la realidad.

Y para hablar de las fuerzas, la estructura narrativa de la expresión lingüística se va constituyendo como la forma más eficaz de dar cuenta de la realidad, porque al dar cuenta de las fuerzas de algún modo se las apropia, las domina y tiene comunión con ellas a partir de su propia energía y fuerza. Por ello, el conocimiento mítico es una forma de situarse en el mundo y de dominarlo desde la propia identidad; el conocimiento es un proceso de identidad ante el mundo.

Es importante aclarar, que desde la perspectiva mítica, cuando se habla de fuerzas y energías se hace desde la experiencia fundamental de la aprehensión de la realidad que aparece como activa y como precedente de la noción científica y filosófica; y que como precedente engloba a ambas o a otras posibles; además de que son las fuerzas las que sobrepasan a los objetos que no están fijos, acabados, sino en permanente movimiento como expresión de la energía, a diferencia de la noción Aristotélica que concibe al movimiento como propiedad de las cosas, que tiene su origen en ellas.

En este ejercicio creativo de vinculación con el pasado, con los orígenes, el habla mítica define su especificidad frente a otros diálogos. Por otra parte, el alma del mito se constituye con la experiencia histórica y cultural, y el sentido concreto de la propia cultura que aporta las claves para identificar las categorías con la que se nombra a las fuerzas (químicas, naturales, o divinas). “Esta es la razón de que los mitos se adscriban a los ancianos. Por la experiencia histórica-cultural acumulada, son ellos principalmente los que poseen el valor sapiencial de los mitos. Los mitos, como bien señala Levi Strauss, no se entienden aislados, sino dentro de un sistema global total. Eso es lo que nosotros llamamos

²⁵Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 126.

la dimensión sapiencial del mito.”²⁶ No está de más decir, que la característica narrativa del mito, en tanto expresa una abstracción, supone la reflexión, ya que de forma muy complicada juega con la capacidad simbolizadora del hombre; o dicho de otra manera, pone unas cosas por otras. También debemos presuponer la capacidad reflexiva en la mentalidad mítica de los individuos, que sólo es posible desde la conciencia de la identidad propia; identidad que les permite el manejo consciente del absurdo, la contradicción, la paradoja; además de la expresión libre ante la realidad a través de la creación de monstruos, dioses y poderes personificados.

El aparente caos de ese mundo de fuerzas que puede ser llamado cosmovisión, en realidad tiene su ley, su razón que es explicada por los mitos. Ésta intrincada red de fuerzas (cosas, cielos, mundos, personas, vegetales, animales, etc.) es problema de mucha experiencia en su saber, por eso es asunto de ancianos o sabios, que en su interpretación utilizan esos haces de fuerzas como categorías, pero, hay que insistir, no sólo esos, sino todo ser energético: dioses, antidioses, hombres, demonios, monstruos, eones, arcontes, animales parlantes, etc.; además de su uso. De igual manera, debemos insistir que el principio de interpretación de los mitos, si es exógeno (ajena a la propia cultura) es desintegrador de la comunidad que lo sostiene, y puede ser tan grave para el grupo social, que las tradiciones realmente se convierten en una guerra intelectual entre pueblos, por el temor a la dominación. Esta situación podemos considerarla como el antecedente de las concepciones universalistas, abstractas y unificadoras de la tradición, es decir, uniformidad en todo el mundo y al mismo tiempo; pero así como la universalización de la filosofía (de una sola nación, región o continente) el recelo contra tal pretensión se mantiene racionalmente desde la conciencia mítica. Por ello y a pesar que “Desde la perspectiva de Comte hay mucha razón en llamar a esa etapa (la de la filosofía aristotélica, la de las categorizaciones conceptuales de la pura razón universal y ahistórica), la etapa metafísica, después de la teológica. Sin embargo, las fuerzas (primer estadio teológico), las categorías (segundo estadio metafísico) y las leyes de la última etapa positiva, tienen algo en común. Todas tienen ya la intención categorizante de la realidad. Los modos del ser (las categorías aristotélicas) son en el mito los modos de la energía, los modos de la dynamis.”²⁷

Otro aspecto importante en el proceso cognoscitivo del mito es su dimensión de percepción, aquí la mentalidad mítica es polarizada por la mezcla de fuerzas opuestas, una

²⁶ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía ním. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 130.

²⁷ *op.cit.*, p. 134.

positiva y otra negativa; esta dualidad de alguna manera explica los extraños personajes míticos: un monstruo es la síntesis de fuerzas opuestas y diversas; lo mismo que un gigante o un centauro o un pegaso, etc. Así es como el juego de fuerzas rompe y supera los esquemas comunes o naturales de funcionamiento y se accede a otro tipo de juego entre los hombres y sus cosas, en donde lo más importante ya no se reduce a un problema de voluntades o de intenciones morales, sino de experiencia, y esto es lo que se convierte en el objeto de la narración; es la trayectoria de una fuerza, según las experiencias de la comunidad, por lo tanto son narraciones experimentadas, históricas, imaginadas, trascendentes y con gran fuerza racional y lógica.

Además, existe en el proceso cognoscitivo del mito otra característica fundamental que es el proceso de asociación, que tiene como cualidades identificables la semejanza, la contigüidad (en el espacio y el tiempo) y la relación causa- efecto. “La imaginación por eso, combina ideas simples arbitrariamente o descompone ideas complejas en otras simples y las reagrupa luego. Esto se hace en poemas y narraciones.”²⁸ La asociación mítica es una simbiosis de la energía humana, combina imágenes sensibles intelectualmente captadas del mundo externo, así pues, “Saber dominar esta asociación energética es el don de la mente mítica: es disciplina, es sensibilidad, es educación; en una palabra, es sabiduría. Los literatos y poetas lo saben.”²⁹ En el juego de fuerzas estas se suman y se nombran de muy diversas maneras, también se le atribuyen, como centro energético, a algún personaje, así se realiza el juego de identidades.

El mito, como todo conocimiento humano, tiene como finalidad dar cuenta del y para el hombre: de su identificación con el mundo a través de la educación, la explicación, el entretenimiento, la diversión, etc. En este sentido, la narración mítica es el vehículo que traduce, elabora y expresa los sentidos que son el alma de las intenciones, de los valores y principios. Con base en esta afirmación, se puede entender porqué a lo largo de la historia el mito se ha utilizado para múltiples fines: El religioso, mágico, totémico, artístico, poético, literario, político, educativo, psicológico, histórico, filosófico, etc. Además de justificar los sacrificios humanos, las guerras, las dominaciones, los fanatismos, los fascismos, los genocidios, etc. Por ello también se puede afirmar que cualquier modo de conocer implica un modo de operar, de accionar, que nos relaciona con el mundo; empero, el mito no es la acción, es el que le da sentido a ésta para orientar, reorientar, fortalecer o

²⁸ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 137.

²⁹ *op.cit.*, p. 138.

negar una acción concreta; aquí reside su antagonismo con el saber pragmático o aquel que se dice científico, y como tal, ataca al mítico del que dice “ es erróneo, es falso; es magia, es superstición, es fanatismo.”³⁰ Sin tomar en cuenta que el hombre al ser fuente y engendrador de infinidad de fuerzas, las tiene que reconocer y conceptuar a través de muchos saberes, siendo uno de ellos el mítico. “De lo que se trata es de hacer ver que la ciencia habla, a su modo, de la misma realidad de la que habla el mito.”³¹

Es bajo esta perspectiva que nuestro entendimiento del conocimiento se replantea, ya no sólo desde la razón, ahora también desde la conciencia. Y para esto, también se vuelve esencial remontarnos al preorigen del término griego mitos, el cual se gesta a partir del verbo antiguo myo o myein (cerrar, ocultar), emparentado con el término latino mutus: mudo, y éste, a su vez, generó posteriormente el verbo myeo (iniciar). Este rastreo de los significados y su evolución ha llevado a la consideración del mito como a una introducción del escucha en lo recogido y reservado, como el contexto lógico, para la revelación de una realidad, en principio oculta, y su formulación verbal que a través de relatos de hechos concretos con carácter metafórico y simbólico establecen el sentido que las fuerzas de esa realidad tienen para el hombre, hecho que sólo puede ocurrir si hay afinidad entre la energía de nuestro universo con la del mundo exterior, de tal manera que el mito viene a superar y expresar la similitud de toda la naturaleza, es decir que, establece el contacto entre el hombre y aquello que lo condiciona.

Todas las consideraciones apuntadas arriba, no son más que un intento de aclararnos qué es el mito, faltan muchos más para identificar los diferentes matices ocultos aún y dar cuenta de los múltiples rostros que tiene, porque “En la medida en que desentrañamos el mundo mítico descubrimos que se trata de una verdadera cosmovisión. Esta cosmovisión no es una teoría, ni filosófica ni científica. Se trata de un saber vital, existencial, no llevado a categorías intencionadamente filosóficas o científicas. Es un modo de conocer del que sabemos precisamente por su producto: el mito, con todas sus variantes epocales, históricas, culturales, sociológicas o ideológicas, literarias, etc. Se trata de una sabiduría específica que nace del mito, se expresa en él y da razón de él. Es sabiduría por su fuerza cohesionadora de una sociedad y porque da cuenta del universo todo desde su propio enfoque y nada de la realidad escapa a su visión.”³²

³⁰ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuaderno de filosofía núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 139.

³¹ *op.cit.*, p. 147.

³² *op.cit.*, p. 135.

Por otro lado, debemos aclarar que lo dicho hasta ahora es parte del razonamiento de pensadores principalmente europeos; sin embargo, también los Latinoamericanos han hablado del tema, aunque no lo han abordado de la misma manera que sus colegas europeos, además de que la producción intelectual en ese rubro es menor. De cualquier forma, en nuestro contexto cultural y social, las verdades absolutas y las certezas deben ser matizadas por el bien de la necesaria comprensión de cualquier fenómeno a analizarse, y el mito no es la excepción. Intentaremos por ello dar pie a las aportaciones latinoamericanas, como un segundo paso de esta empresa.

En nuestra América, como la nombró nuestro José Martí, para diferenciarla de la otra América anglosajona; los hechos, las realidades y narraciones míticas milenarias forman el piso cultural popular, y como tal, están envueltas en el marasmo fantástico de la tradición y memoria histórica de todos y cada uno de nuestros pueblos. Es ahora y la hora, en que éste saber nuevamente empieza a revalorarse y retransmitirse desde la palabra, desde la cultura de la oralidad; construida ésta como un hecho social que une y suma a través de la palabra viva, a diferencia de la escrita que excluye, por el simple hecho de que establece códigos aún hoy incomprensibles para millones de personas analfabetas, marginadas, pobres.

Memoria, oralidad, educación, imaginación, comunicación, etc., son elementos esenciales en el adiestramiento del que trasmite oralmente, del que narra; así por ejemplo, “Mnemósyne- la memoria- decían los griegos, es la madre de las musas: se le veneraba por su gran apoyo a la creatividad.”³³ Lo cual no fue sólo privilegio de los griegos, sino de todas las culturas que vivieron sus primeras etapas en la oralidad. “Por eso, al narrador oral de todos los tiempos siempre le ha interesado la memoria. De ella se sirve, pero va más allá de sus límites y la trasciende en lo mágico de la imaginación.”³⁴

Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que la narración, realizada a través de cuenteros, narrador oral escénico, trovador, mentiroso o juglar, es el oficio más viejo del mundo, y que como tal, su objetivo es motivar la reencarnación de nuestro universo, es un viaje maravilloso hacia la exploración más completa de la realidad, en la que generación tras generación los vestigios vivientes del pensamiento ancestral se manifiestan siempre frescos por sus seres extraordinarios, y sus ambientes posibles sólo en ese mundo.

³³ Jerman Argueta. *La oralidad en los linderos del siglo XXI*. La Jornada semanal, núm.287, 11 de diciembre de 1994, p. 30.

³⁴ *op.cit.*, pp. 30-31.

Para algunos mitólogos europeos, “Entre el mito y el cuento hay una especie de transformación. El mito alcanza una libertad de significaciones mucho mayor que el cuento, el cual está condenado por la estrechez del sentido que le imprime la moraleja.”³⁵ Sin embargo, Trinchero de Diego (filósofo español) señala la posibilidad de lograr una recuperación de la mitología Latinoamérica a partir precisamente de los cuentos. También Mircea Eliade considera que los mismos arquetipos (las mismas figuras y situaciones ejemplares) reaparecen indiferentemente en los mitos, la saga y los cuentos. Desde estos miradores, ciertamente a nuestros narradores orales podemos llamarlos cuenteros o de cualquier forma, siempre y cuando tengamos presente el sentido que les impriman al significado del lenguaje hablado y a su revaloración frente al signo escrito y toda la iconosfera de la imagen (televisión, video, Internet, cine).

Además de lo anterior, tenemos que considerar la importante diferencia entre el narrador oral y los oradores profesionales quienes buscan memorizar sus textos de oratoria, mientras que para el poeta y dramaturgo Francisco Garzón Céspedes: “La narración oral es un acto de comunicación, con el público y no para el público, inicia un proceso de interacción en el cual emite un mensaje y recibe una respuesta, por lo que no sólo informa sino que comunica, pues influye y es influido de inmediato en el instante mismo de narrar.”³⁶ De tal forma, que cada cual es capaz de imaginar su cuento con sus respectivos personajes y sensaciones de aromas y colores. También, Mario Vargas Llosa establece que, “Tan antigua como el lenguaje debe ser esta propensión, la de contar y escuchar cuentos, que en todas las culturas aparece y a todos colorea con un matiz propio. Se trata de una necesidad antes que de una mera diversión... Una necesidad que tiene que ver, sin duda, con la más humana (y la de más imposible) de las vocaciones: la de salir de sí mismo y de la realidad como la de vivir vidas distintas a la propia.”³⁷

Mitos, relatos, anécdotas, sucesos, leyendas, consejas, refranes, chistes, canciones, juegos, etc., todos ellos son la liga de los hombres muertos a la vida viva, son las huellas de los viejos que muestran el camino para llegar al ritual, al arte, al contacto íntimo a través de la palabra de todos los tiempos. Esto muy bien lo pueden constatar, incluso, los escritores consagrados, quienes “siempre regresarán a revalorar lo que les contaron. Varios de ellos evocan con avidez su vida de niños entre las calles, casas nuevas y viejas, charcos

³⁵ Cristóbal M. Acevedo. *Mito y Conocimiento*, Cuadernos de filosofía núm. 17, UIA, Dpto. de Filosofía, México, 1993, p. 47.

³⁶ Jerman Argueta. *La oralidad en los linderos del siglo XXI*. La Jornada semanal, núm. 287, 11 de diciembre de 1994, p. 31.

³⁷ Jerman Argueta. *op.cit.*, p. 32.

y sorpresas que salían de la boca de los adultos y de los viejos.”³⁸ Así, Octavio Paz le place recordar los relatos oídos en su niñez: “el abuelo habla de las vicisitudes del porfirismo; su padre le hacía volar la imaginación con los sucesos de la revolución mexicana; y el mantel olía a pólvora.”³⁹ Juan Rulfo recordó siempre con profundo cariño a su tío Celerino, como un buen bebedor de vino, pero sobre todo, como el que le sembró la pasión por lo mágico y sobrenatural del campo mexicano, “Siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía, él me iba platicando historias. Y no sólo iba a titular los cuentos de *El llano en llamas* como *los Cuentos del tío Celerino*, sino que deje de escribir el día que se murió.”⁴⁰ Jaime Botero, narrador oral escénico colombiano, habla lo que él y sus paisanos valoran y aprecian de Gabriel García Márquez: “Mira hermano, cuando nuestro paisano recibió el Premio Nóbel de Literatura dijo: “Yo cuento lo que mi padre y mi abuelo me contaron que fue la historia de nuestros pueblos”... A Gabriel lo consideramos el cuentero mayor, porque para nosotros es un cuentero. Antes que escritor es un conversador. Es una persona que surge y viene de una extracción pobre, de una familia numerosa que lo lleno de historias.

Lo que hace el autor de *Cien años de Soledad*, es desarrollar todo el proceso de la imaginación, de esa oralidad que está latiendo en todos los pueblos de América... Por eso lo queremos: aunque viva más con ustedes en México.”⁴¹

Ejemplificando más, podemos ahora hablar de la importancia que tiene una canción porque sabe del tiempo y de la palabra, de su vivencia, “La canción es amor de lenguaje enamorado del tiempo. Es ese amor enamorado del decir, del soltar la palabra como se suelta en una exclamación, en un “ah”, en un “ay”, en un “carajo”, en un “por fin”. En la canción por fin comienza el tiempo de lo eterno, por rápido que pase.”⁴² Si la canción de verdad lo es, sabe que expresa eternidad en un instante, que nos saca del tiempo cronológico para regresarnos al origen y finalidad del mismo. La palabra de la canción encarna, se tonifica, se desgarrar en la voz, por eso “El que canta comprende cuando canta y hace comprender por lo cantado. No entender, que eso no importa: comprender. Entender pertenece a la esfera del conocimiento, comprender a la de la sabiduría.”⁴³ ¡Cuánta sabiduría hemos perdido por el conocimiento, cuánto conocimiento hemos perdido por la

³⁸ Jerman Argueta. *La oralidad en los linderos del siglo XXI*, La Jornada semanal, núm. 287, 11 de diciembre de 1994, p. 30.

³⁹ *op.cit.*, p.30.

⁴⁰ *op.cit.*, p.30.

⁴¹ *op.cit.*, p.30.

⁴² Ricardo Yáñez. *Fragmentos de la canción I.*/ En ISOCRONIAS, La Jornada, cultura, 26 de sept., 2007, p. 6^a.

⁴³ Ricardo Yáñez. *op.cit.*, p. 6a.

información!, pensó Jorge Luis Borges. Aprendamos pues a decir poco pero sustancial, para evadirnos de lo mucho que la información cancioneril del entorno pretende hacernos cantar.

Cantar es un ejercicio que no podría existir y practicarse sin el aliento del habla, pero va más allá, porque requiere del complejo sistema respiratorio que nos permite la vida, por eso, simbólicamente, cantar es dar vida, “Parafraseando conocida frase de Vicente Huidobro, canción que no da vida, mata. Por modesta que sea, una canción de veras, de veras vida da.”⁴⁴

Y al igual que en todas las manifestaciones orales, los canta- autores son receptores y emisores del entorno, se alimentan de el y lo enriquecen a su vez, así es como comprenden la importancia de su canto y establecen compromisos de por vida con su pueblo o comunidad, y al mismo tiempo con muchos otros que sensiblemente son receptores de las palabras que ahondan en sus propias vivencias. Dicho lo cual, se ejemplifica con el trabajo artístico de Víctor Jara (canta-autor chileno, 1932-1973), receptor y emisor de energía comunitaria, que a decir de su esposa Joan Jara y con motivo de la visita que Víctor hizo al lugar en donde convergen el río Ranquil y el gran Bío-Bío, “La región estaba llena de mitos y leyendas de los mapuches, que eran sus principales habitantes; todo, las piedras, los árboles, las aguas de los torrenciales ríos nacidos de las nieves derretidas de las altas cumbres, contenían una significación mágica y religiosa. Con elementos de ritmos e instrumentos mapuches Víctor deseaba captar todo aquello, dentro de un contexto poético. En su mente empezó a abrirse paso una idea clara de lo que quería hacer, y estoy segura de que habría sido algo al mismo tiempo profundo y original, una obra que habría puesto de relieve el carácter de los protagonistas, el drama de la lucha, el remoto y abrumador paisaje en el que había ocurrido y la herencia cultural de aquellas gentes postergadas y perseguidas. Fue uno de los muchos proyectos que no pudieron realizarse: Víctor trabajaba en ése en septiembre de 1973, (mes y año de su asesinato a manos de la dictadura de Augusto Pinochet, ocurrido en el Estadio Nacional de Chile).”⁴⁵ Y en palabras del mismo Víctor, cuando días antes del golpe militar visitó Perú, “Con este estado de exaltación y nostalgia, de amargura y júbilo, escuché el canto quechua. Canto con sentido antiguo de cumbres y lírico como los ríos. El canto es una soga que puede unir los sentimientos o los puede ahorcar. No hay otra alternativa.

⁴⁴ Ricardo Yáñez. *Fragmentos de la canción I./* En ISOCRONIAS, La Jornada semanal, cultura, 26 de sep., 2007, p. 6a.

⁴⁵ Joan Jara. *Víctor, un canto truncado.* Colección de viva voz, ediciones grupo zeta. Barcelona, España, 1999, p. 285.

Los que fatigosamente buscan los dominios personales, los que profitan de la inocencia y la pureza, no comprenderán nunca que el canto es como el agua que lava las piedras, el viento que nos limpia, el fuego que nos une, y que queda ahí, en el fondo de nosotros para mejorarnos. Violeta dijo “el canto de todos es mi propio canto” y sus palabras son eternas como las montañas, como las piedras de Machu Picchu.”⁴⁶

Ésta simbiosis del hombre con su entorno natural, social, cultural, es determinante para elevarlo al plano mítico; de tal forma que puede resultar asombrosa la vigencia, la presencia viva de un personaje en apariencia mortal. Valga nuevamente el ejemplo de Víctor en este sentido, y en palabras de su esposa después de diez años de la muerte del artista chileno, “Para mí, constituía un misterio que el recuerdo de Víctor siguiera tan presente, pues desde el golpe su nombre era objeto de censura y sus discos estaban prohibidos. A pesar de eso, oía sus canciones en centros comunitarios, en casas parroquiales, en clubes de fútbol y en universidades, donde un público compuesto de jóvenes se unía al canto como si sus poemas se hubieran convertido en parte del folklore chileno. En su tumba siempre había flores frescas, trozos de papel con mensajes escritos y poemas encajados entre los ramos. Algunos procedían de personas que casi no sabían escribir, otros estaban redactados en lenguas extranjeras. Valerosos cantantes le escribían canciones utilizando el lenguaje ambiguo que salva la más férrea censura.”⁴⁷

El sentido que se imprime a las palabras al nombrarlas es lo que las llena de contenido, ése sentido describe y caracteriza su trascendencia al tiempo y espacio míticos. Bajo esta tesitura, la poesía, por ejemplo, adquiere otros matices y relevancia para quienes la hacen y la escuchan participando de su magia. Ya no son las palabras incomprensibles, puestas para el entendimiento de algunos y el aburrimiento de la mayoría. “En mí personal punto de vista la poesía no es una construcción por la escritura sino un desarrollo por habla: el que habla se siente superado por lo que habla y sigue ese hablar hasta donde lo lleve: así se encuentra. Es este sentirse superado por la propia habla lo que lleva, por decir algo en la mitad de los casos, al compositor a encontrarle tonada a su hablar, a seguir el tono de su hablar más allá de la simple entonación hablada. En la otra mitad, digamos que el músico encuentra que la melodía rasguña las palabras, las anhela, las llama, las nombra.”⁴⁸

⁴⁶ Joan Jara. *Víctor, un canto truncado*, Colección de viva voz, ediciones grupo zeta, Barcelona, España, 1999, pp. 309-310.

⁴⁷ *op.cit.*, p. 371.

⁴⁸ Ricardo Yáñez. *Fragmentos de la canción II.*/ En ISOCRONIAS, La Jornada, cultura, 26 de sept., 2007, p. 6^a.

La necesidad de autoconstituirse la conciencia, de lograr la lucidez, es un trabajo constante que rebasa nuestro ser solitario y está encaminado a la obra colectiva desde la individualidad, a través del diálogo apuntando hacia la comunicación, hacia la resonancia del pensamiento dentro de una comunidad. Este proceso bien puede llamarse paradigma, porque envuelve al pensamiento y conciencia de toda una comunidad, pueblo, nación o conjunto de ellas, para bien del logro, recuperación o refuerzo de su identidad.

Dentro de éste universo identitario sale a relucir la cultura, de la que son parte fundamental las diversas y ricas manifestaciones orales, creadas para diversos fines y puestas en marcha en contextos bien definidos. Así y en resumen podemos hablar de tres en concreto, que son comunes tanto en México como en muchos países latinoamericanos, aunque se les nombre de otra manera, su sentido es prácticamente el mismo, y constituyen lo que James C. Scott ha definido como el lenguaje oculto de las culturas dominadas, es decir, aquello que los pueblos han creado para recrear su inconformidad, su odio y sus ataques a los miembros de la clase dominante y para protección de sí mismos frente a los ataques de éstos; pero además para relacionarse comunitariamente, por ello son expresiones polisémicas. Tales manifestaciones son: la ironía, el humor y el relajo, que a decir de Jorge Portilla en su fenomenología del relajo, “A la acción del ironista sucede un mundo desembarazado de los obstáculos que se oponen a la sincera búsqueda de la verdad o de algún otro valor, en el que los caminos del pensamiento y de la acción aparecen despejados para las empresas del hombre. A la acción del humorista sucede un mundo libre de la tentación del patetismo que proclama que todo es inútil y que el hombre es un ser irremediablemente desventurado e incapaz de remediar su situación. A la acción del relajo sucede un mundo en el que todo sigue igual que antes, pero en el que ha tenido lugar un fracaso más en la empresa de hacer advenir los valores a la realidad.

La ironía quiere la verdad, el humor quiere la libertad, el relajo quiere la irresponsabilidad.”⁴⁹ A estas tres se suman otras acciones instrumentales como son el chiste, el choteo, el sarcasmo, la burla y la risa.

De todo esto y más se conforma la oralidad, categoría comunicativa y no sólo expresiva, interacción humana presente en nuestra memoria genética, práctica cotidiana entre uno o varios interlocutores, imagen hablada o ser humano hablando. “El prototipo de toda la oralidad es la conversación interpersonal. Además de ésta existen, entre otras: la oralidad doctrinaria (orador y público), la docente (maestro y alumnos), la difusora

⁴⁹Jorge Portilla. *La fenomenología del relajo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 84.

(conferencista o periodista y público), la histórica (testimoniante y público), la comercial (vendedor y comprador), y la oralidad artística (poesía oral, narración oral).”⁵⁰

La oralidad, una vez más debemos enfatizarlo, definió al ser humano como ser humano y nunca lo ha dejado, es parte inseparable de su ser, es anterior a los procesos de la escritura y tiene sus propias leyes, “Que la sociedad no sepa, qué es la oralidad, es muy grave. Cuando cree que la oralidad es sólo la puesta en marcha de palabras, voz y gesto, confunde la verbalización, vocalización y presencia de lo no verbal con algo mucho más complejo, que es la comunicación humana.”⁵¹ Si el acto de oralidad por excelencia es la conversación interpersonal, el acto de comunicación por excelencia es la oralidad. La conversación como expresión originaria y máxima de la oralidad es el vehículo más eficaz para expresarnos y comunicarnos, para hacer asequibles y afirmar nuestros derechos todos, para profundizar nuestras posibilidades de influir y transformar nuestra humanidad y su entorno. Un ser humano no frente a, ni para, sino con otro. Por otra parte, el proceso de la oralidad manifiesta un sentido, una búsqueda de equilibrios entre las personalidades diversas que participan en un proceso abierto de comunicación; además del lugar y las circunstancias en que se desenvuelve el encuentro, siempre sujetas a una continua transformación. Por lo tanto la oralidad es un acto de audacia, pureza, indagación, lealtad, justicia, libertad, dignificación, solidaridad, amistad, confianza...

Para reafirmar lo anterior, Francisco Garzón nos dice, “Para que el proceso esté abierto, hay que respetar las leyes milenarias de la oralidad, entre otras, la oralidad es siempre: comunicativa y no sólo expresiva, inventora y/o reinventora, con el otro y nunca para el otro, el otro es siempre un interlocutor y nunca un espectador; la oralidad ocurre siempre aquí y ahora, no puede ser fijada de antemano y no puede ser fijada cuando sucede, no admite la literalidad, tiene que ver con el juego de la memoria, pero no con la memorización frase por frase; la oralidad, y muy especialmente la narración oral, tiene que ver con la imaginación y no con la construcción física de las imágenes de lo que se cuenta en el espacio; la oralidad es en continua transformación, se adecua, se actualiza, incluye la realidad circundante.”⁵² Valga ésta cita para concluir lo que a nuestro parecer, es en otras palabras, el mito en el contexto latinoamericano. Desde luego quedan fuera de nuestro alcance muchas otras expresiones orales, pero por ahora sólo hemos pretendido

⁵⁰ Francisco Garzón Céspedes. *La conversación dimensionada en arte*, Entrevista de Kepa Osoro. Amigos del libro, revista de la Asociación española de amigos del libro infantil y juvenil. Año XV-No. 36, abril-junio de 1997, p. 62.

⁵¹ *op.cit.*, p. 73.

⁵² *op.cit.*, p. 69.

ejemplificar con algunas de ellas su importancia, como el medio del que el mito se vale para expresar las múltiples facetas de su universo simbólico presente en la vida comunitaria. En nuestra América, ya lo dijimos, los mitos se entremezclan con toda la fantástica producción cultural de nuestros pueblos, de pies a cabeza, de lo que se viste (colores, materia prima, manufactura, etc.), lo que come (su cultivo, combinación, cantidad, preparación, utensilios, etc.), su educación no formal (la lengua madre, su difusión, preservación, cosmovisión, sus reglas, etc.), sus ritos (religiosos y paganos, en y con la naturaleza, los sacrificios y ofrendas a sus antepasados y a los dioses, santos y símbolos queridos y temidos.) Toda la vida social, cultural, política, económica está atravesada por el mito y su expresión concreta: la oralidad.

Revolución

Para nuestro propósito, que es contextualizar históricamente a nuestro personaje, Emiliano Zapata, hablaremos directamente de las implicaciones de una revolución política, de la revolución mexicana, y de la fundamental participación de la población indígena y campesina en este proceso. Empecemos pues por caracterizar al proceso revolucionario en general, el cual “ Pudiéramos decir que es la rápida transformación de una situación económica y social por otra que más convenga a la mayor parte de la sociedad, o la radical sustitución de una situación política determinada por otra que ofrezca mayor progreso a la nación.”⁵³ Con este sencillo y claro planteamiento podemos entender que una revolución es un hecho histórico que, como ningún otro, altera y modifica la vida de los pueblos y las naciones de un modo brusco y decisivo; significando siempre un proceso de cambios que condiciona y determina un avance en el conglomerado social donde se desarrolla.

Dado que un proceso revolucionario tiende a la sustitución radical de una situación por otra; es decir, al cambio desde la raíz, no puede quedarse en las ramas, lo cual la diferencia de una modificación superficial de las cosas, que bien podemos llamar Reforma, ósea, un mejoramiento parcial que no cambia en esencia dicha situación. Por ello, el cambio es limitado cuando sólo ocurre a nivel político, cuando se privilegia la sustitución de un régimen de gobierno por otro. Cuando esto ocurre, históricamente está demostrado, la revolución se queda a medio camino y corre el peligro de fracasar por no haber emprendido cambios rápidos y contundentes en los aspectos económicos, sociales y

⁵³ Manual de capacitación cívica. *División de Divulgación*, Departamento de Instrucción. Ministerio de las FAR, La Habana, Cuba, 1960, p. 10.

culturales, de tal forma que, “Cuesta mucho menos al pueblo en sacrificio, lucha y trabajo el proceso revolucionario que los lentos avances evolucionistas, que no siempre se traducen, insistimos, en los cambios indispensables.”⁵⁴

Ciertamente, en toda revolución política, uno de los primeros pasos es el cambio de gobierno, pero antes de que esto suceda “es preciso distinguir siempre dos tiempos, dos fases. El primero, comprende todo el período en que se organizan las fuerzas revolucionarias, durante el cual éstas se enfrentan al poder establecido, al gobierno antidemocrático y antinacional. El segundo, abarca todo el curso de los acontecimientos revolucionarios a partir del derrocamiento de ese gobierno y su sustitución por un gobierno revolucionario.”⁵⁵ Así, es indispensable tomar el poder público para iniciar las tareas necesarias, y para lograr este fin en cada país y en cada época se pondrán en práctica diferentes métodos y formas de organización y de lucha; sin embargo, no importando estas variantes particulares, hay tareas que al parecer son obligatorias e inherentes a todo proceso revolucionario.

Tales tareas son: la propaganda, que sirve para promover, divulgar y convencer de los fines esenciales del programa revolucionario y de la necesidad de que se realice en esos términos; además de que, al mismo tiempo, busca contrarrestar y destruir los engaños y la confusión creada por el enemigo. Otra tarea prioritaria es la organización revolucionaria, para identificar y usar a todas las fuerzas y elementos capaces de contribuir al proceso revolucionario y a la desorganización y destrucción de las fuerzas y recursos enemigos. Estas acciones están implícitas en la primera fase del proceso, fase o tiempo necesario para que la revolución en verdad acabe de empezar.

Así pues, en el segundo tiempo los esfuerzos están concentrados en la aplicación del programa revolucionario, en el fortalecimiento del gobierno y las fuerzas revolucionarias y la defensa de los ataques contrarrevolucionarios. Aquí es donde se define si la revolución es verdadera, por las dificultades mayores, el esfuerzo y la decisión que implica su realización.

Hablando de la revolución genuina o verdadera, ésta, “no se limita a transformar las condiciones económicas, políticas y sociales de un país, sino que influye en el modo de pensar de sus conciudadanos, derrumba una serie de criterios, miedos políticos y prejuicios aparentemente inmovibles, descubre nuevas formas de enjuiciar una serie de

⁵⁴ Manual de capacitación cívica. *División de Divulgación*, Departamento de Instrucción, Ministerio de las FAR, La Habana, Cuba, 1960, p. 15.

⁵⁵ *op. cit.*, p. 16.

problemas, saca a flote las mejores cualidades humanas: la abnegación, el sacrificio, la solidaridad, la tenacidad, la honestidad...”⁵⁶ Desde luego, esta influencia de la revolución en la mente de la población es resultado de un proceso laborioso en el que se “erradican los viejos y se adquieren hábitos mejores, en que las aspiraciones egoístas ceden su lugar a los ideales más generosos.”⁵⁷

Por último, es importante decir que aunque toda revolución es social por sus resultados prácticos, independientemente de que lo que cambie sean conceptos y procedimientos matemáticos, físicos, naturales, etc., finalmente implicará una transformación social. Sin embargo, la revolución político-social, sobre todo en Nuestra América y todas las regiones marginadas de nuestro planeta, debemos mirarla como una obra en la que inevitablemente se verán afectados los intereses de los más poderosos; es decir, terratenientes, mineros, banqueros, grandes comerciantes, industriales, políticos, etc.

La revolución indígena y campesina mexicana (1910-1920)

Con éste título abrimos el abanico de interpretaciones que ha suscitado éste acontecimiento histórico denominado oficialmente Revolución mexicana. Período que para la mayoría de los historiadores abarca una década que va de 1910 a 1920, aunque para Eric r. Wolf, “muchas de las causas de la Revolución tuvieron sus orígenes no en el período de la dictadura de Díaz, sino en un periodo anterior, cuando México aún era la Nueva España y una colonia de la madre patria española. Cuando México declaró su independencia en 1821, también heredó un conjunto de problemas característicos, que España no había podido ni deseado resolver y que fueron legados íntegramente a la nueva república.”⁵⁸ ¿Y cuáles eran ese conjunto de problemas heredados? Básicamente podemos agruparlos en la conformación estructural de la sociedad; es decir, una estructura de privilegios especiales que implicaba la discriminación legal contra todos los sectores de la población que no acreditaran su pertenencia a la nobleza criolla o incluso indígena; además, el Estado, “ahora independiente”, estuvo decididamente comprometido con el mantenimiento de los derechos de propiedad y de los fueros especiales de los funcionarios, la iglesia, los grandes terratenientes y el ejército, en otras palabras, se constituyó en el garante de la

⁵⁶ Manual de capacitación cívica. *División de Divulgación*, Departamento de Instrucción, Ministerio de las FAR, La Habana, Cuba, 1960, p. 25.

⁵⁷ *op.cit.*, p. 25.

⁵⁸ Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del siglo XX*, Edit. Siglo XXI, México, 1999, p. 15.

conservación del poder de elite; y aunque “Se llevaron a cabo muchos cambios de diferentes tipos en el México del siglo XIX, el latifundismo triunfo sobre todos.”⁵⁹

Efectivamente, la insurrección popular promovida principalmente por Hidalgo y Morelos se vio frustrada, de tal forma que el poder tras la independencia quedó en manos de los grupos más conservadores de México, esta situación no constituyó sino el principio de una serie masiva de levantamientos campesinos durante el siglo XIX, que culminó con la revolución mexicana de 1910. Estos levantamientos, a diferencia de sus antecedentes coloniales, casi nunca estaban aislados de los acontecimientos regionales y nacionales, y las demandas que motivaban la rebelión eran tan diversas como los aliados y enemigos de los rebeldes campesinos. “Las causas de las rebeliones campesinas varían considerablemente en el tiempo y el espacio. En la época prehispánica, así como durante el dominio colonial español, los impuestos, los tributos y las cuestiones de autonomía local y religión solían desempeñar un papel principal como motivos de los alzamientos. En los siglos XIX y XX, tanto la tierra como los derechos de aguas cobraron una importancia mucho mayor.”⁶⁰

Por otra parte, cuando mencionamos a la población campesina como protagonista de estas rebeliones, damos por hecho que se constituyeron en actores sociales diferentes a los habitantes de los pueblos indios, quienes empezaron a transformarse en campesinos al principio mismo de la vida independiente del país, una vez que la estructura política-administrativa y económica colonial fue sustituida por la nueva. Así pues, Eric r. Wolf nos dice, “defino a los campesinos como la población que, para su existencia, se ocupa en el cultivo y toma decisiones autónomas para su realización. Así, la categoría comprendería tanto a los arrendatarios y aparceros como a los propietarios-trabajadores, en tanto que estén en una posición de tomar decisiones importantes en la forma de cultivar sus cosechas. Sin embargo, no incluye a pescadores o trabajadores sin tierra.”⁶¹ Con base en esta definición es pertinente plantear la duda de qué tipo de campesinos se involucraron en la revolución mexicana, tanto en su génesis como en el curso de la misma. Además de cuál fue su participación, y en qué sentido cambiaron sus estructuras tradicionales del principio al final de este suceso.

Sin duda, como ya se planteo, la revolución transforma en su esencia a quienes participan en ella, tanto en su organización social como laboral, ya que la trastoca al grado

⁵⁹ Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del siglo XX*. Editorial Siglo XXI, México, 1999, pp. 23-24.

⁶⁰ Friedrich Katz. *Revolución, Rebelión y Revolución*. Editorial Era, México, 1990, p. 22.

⁶¹ Eric r. Woolf. *op.cit.*, p. 10.

de hacer de la masa un fenómeno político sin igual. Esto fue lo que paso en las ahora llamadas revoluciones mexicanas, un movimiento revolucionario que a diferencia de otros posteriores del mismo siglo XX, no fue dirigido por un partido político ni por un solo grupo organizado en torno a un programa central. Ocurrió como resultado de un conflicto, de una crisis política (1910-1911), y como un intento de corregir las injusticias y crear nuevas condiciones de equilibrio social, económico y político; avanzó con sacudidas y saltos, y en varias direcciones, a partir de las muchas contradicciones y oposiciones del pasado. Así fue como se desencadenó este huracán, para el que todo un siglo de lucha había preparado ya a una buena parte de la población rural, de esta forma “El papel de los campesinos e indígenas durante la conquista, el movimiento de independencia o la revolución de 1910-1920, que llevó al poder a una nueva burguesía y a importantes sectores de la clase media, es único.”⁶²

Por otro lado, el mismo Wolf dice, “Si seguimos nuestra hipótesis de que el campesino de clase media y los campesinos pobres pero “libres”, que no están restringidos por el dominio de ningún poder, son los que constituyen los grupos clave para los levantamientos campesinos, entonces podemos concluir que cualquier factor que sirva para ampliar las posibilidades otorgadas por la movilidad táctica reforzará su potencial revolucionario. Uno de estos factores es la ubicación periférica con respecto al centro del control estatal.”⁶³ En este sentido, después de la independencia, “En tres estados más del 90% de la población rural continuó viviendo en pueblos independientes, en otros cinco, tales asentamientos albergaban a más del 70% de la población; contra la persistencia de estas aldeas independientes fue contra lo que el régimen de Porfirio Díaz desató su poder. Al ser presionadas, sin embargo, dieron una respuesta revolucionaria: Estas aldeas hicieron en última instancia la revolución social en defensa propia, antes de verse reducidas a la condición de los indígenas de otras partes de México.”⁶⁴

Este fue el caso de Morelos, que gracias a su ubicación periférica estuvo fuera del control central del poder, es decir, en una zona que reforzó su movilidad táctica y le permitió casi de inmediato definir su participación revolucionaria. Localizado en una zona meridional, templada, con vocación agrícola bien arraigada, “tenía en 1910 una densidad de población relativamente alta de 37 habitantes por kilómetro cuadrado. Esta concentración de población, a su vez, había ayudado a conservar las costumbres indígenas

⁶² Friedrich Katz. *Revuelta, Rebelión y Revolución*, Editorial Era, México, 1990, p. 23.

⁶³ Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del siglo XX*, Editorial Siglo XXI, México, 1999, pp. 397-398.

⁶⁴ Eric r. Woolf. *op.cit.*, p. 37.

y el uso del dialecto náhuatl. Los asentamientos de españoles habían sido pocos en la zona.”⁶⁵ El movimiento revolucionario aquí fue encabezado por Emiliano Zapata, y tuvo su origen en antiguos problemas agrarios locales pero que no estaban totalmente desligados del cúmulo de problemas y movimientos mayores que empezaban a trastocar los cimientos del orden social. Otra zona que también definió desde un principio su participación, fue la septentrional en torno a Chihuahua, en donde Pancho Villa surgió como líder indiscutible.

En ambos casos, es necesario destacar las diferencias regionales entre los campesinos, porque no es conveniente presuponer que todos son semejantes en sus relaciones económicas, sociales y políticas, o en su cosmovisión, ya que ésta varía de comunidad a comunidad; es decir, que no había, ni hay, una cultura indígena uniforme. Desde este punto de vista “Los zapatistas, llevaban la imagen de la Virgen de Guadalupe tanto en sus banderas de batalla como en sus sombreros de ala ancha, haciendo válida su demanda de retornar a un antiguo orden agrario con símbolos que también prometían el retorno a un estado sobrenatural más puro.”⁶⁶ Además, “Estas comunidades también eran muy conscientes de su libertad e intereses especiales, que consistían en una resistencia resuelta contra las usurpaciones de los propietarios de las haciendas. San Miguel Anenecuilco, por ejemplo, durante siglos había librado numerosas y por lo general exitosas batallas contra el poder superior de los hacendados. Esta lucha la había dirigido el consejo de ancianos de la comunidad. En 1909, una asamblea de todos los miembros de la comunidad, bajo la dirección del consejo, eligió un comité de defensa. El líder del comité era un ranchero local que se llamaba Emiliano Zapata. Todos los miembros contribuyen a la tesorería común, y se le encomendó a Zapata el cuidado de los documentos legales de la comunidad, que databan de principios del siglo XVII.”⁶⁷ En este orden de ideas, además se sumaron otros dos factores de importancia capital para la gestación y desenvolvimiento de la revolución zapatista, tales como la participación de intelectuales rebeldes, y la de un grupo de campesinos que poseía suficientes recursos propios como para iniciar el camino de la acción política independiente. Ambos factores se entrelazaron a través del lenguaje anarquista que, particularmente, Ricardo Flores Magón promovió en *Regeneración*, fue así que el lema “Tierra y Libertad” pronunciado por primera vez en éste órgano político e informativo, el 19 de noviembre de 1910, fue acogido y reivindicado permanentemente por

⁶⁵ Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del siglo XX*. Editorial Siglo XXI, México, 1999, pp. 47-48.

⁶⁶ *op.cit.*, p. 51.

⁶⁷ *op.cit.*, pp. 49-50.

los zapatistas para recuperar y defender sus tierras. Estos elementos ideológicos hicieron del campesino el sujeto y objetivo central de la lucha zapatista.

“El segundo centro de rebelión rural se localizó en Chihuahua, que como gran parte del norte, se caracterizaba por la mayor movilidad de su mano de obra en las grandes haciendas, las minas y los ferrocarriles; por su clase alta terrateniente, que era a la vez en cierta medida una elite comercial e industrial, y por sus grupos de clase media de orientación urbana de pequeños comerciantes, profesionales y rancheros.”⁶⁸ Chihuahua fue el bastión de la rebelión villista, sus partidarios eran vaqueros, rancheros y mineros, para quienes en general la tierra no era un bien fundamental como factor cultural y, más bien, se consideraba una mercancía sujeta a las leyes del mercado. “Así, el movimiento de Villa nunca ejecutó una reforma agraria efectiva, en notorio contraste con los zapatistas. El 27 de marzo de 1915, los delegados de Villa a la Convención Revolucionaria de Aguascalientes defendieron incluso “los tradicionales derechos del siglo XIX a la propiedad privada y del individuo, contra los radicales zapatistas.”⁶⁹ De esta forma, zapatistas y villistas, aunque contribuyeron decisivamente en el derrocamiento del régimen de Porfirio Díaz, y definieron gran parte de la lucha revolucionaria por su persistencia y arraigo social, al final no determinaron los pasos decisivos para la creación de un nuevo orden social en México, en cuanto a justicia social se refiere.

De cualquier forma, este proceso histórico que tomado en conjunto lleva el nombre de revolución mexicana, inauguró una nueva etapa de la historia continental, derrumbó un orden bajo un reclamo popular expresado por la vía de las armas, tomo la delantera en cuanto al resquebrajamiento de los viejos regímenes gestados y fundamentados en los privilegios y exclusiones, alertó y alentó a las nuevas dirigencias latinoamericanas porque “núcleos políticos e intelectuales comenzaron a perfilar a la Revolución mexicana como un “laboratorio” donde realizar posibles proyectos “nacionales” y materiales, soñadas “utopías” de regeneración y unión continental.”⁷⁰ También produjo una política agraria de redistribución de la propiedad y la tenencia de la tierra, ejemplo que más tarde seguirían Bolivia (1953), y Cuba (1959); sin embargo, “Tanto en México como en Bolivia, la reforma agraria señaló un notable progreso, aunque se limitó a sólo una parte de la población rural. La economía nacional de estos dos países se benefició con la reforma agraria, pero los beneficios resultaron limitados por una excesiva fragmentación de las

⁶⁸ Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del sigloXX*, Editorial Siglo XXI, México, 1999, pp. 55-56.

⁶⁹ *op.cit.*, p. 61.

⁷⁰ Pablo Yankelevich Rosenbaum. *La Revolución Propagandizada, imagen y proyección de la revolución mexicana en Argentina: 1910-1930*. Tesis de doctorado, FFyL, UNAM, 1996.

fincas distribuidas. Además, ninguno de ellos efectuó un esfuerzo suficiente para estimular la explotación gubernamental, colectiva o cooperativa de la agricultura y la ganadería.”⁷¹ A diferencia de Cuba, en donde “la transformación se produjo con sorprendente eficacia y velocidad. Ya no es una reforma agraria; es preciso llamarla “revolución agraria.”⁷² “En Cuba, las grandes fincas y haciendas fueron expropiadas a sus propietarios individuales y a las compañías extranjeras. No se las subdividió, sino que continúan funcionando como un todo, explotadas por el gobierno o por cooperativas campesinas.”⁷³ De esta manera, “En realidad la revolución mexicana sólo logró dar el paso del esquema de desarrollo colonial a un desarrollo nacional de tipo semicapitalista.”⁷⁴ Por ello, aunque cambió el sistema de plantación, la nación adquirió nuevos matices y significados y la industrialización de hecho empezó a modificar la estructura social en sus diferentes aspectos políticos, económicos y culturales, no se logró dar el paso al desarrollo independiente, con una industria pesada propia, una sociedad más igualitaria en cuanto a sus ingresos, cultura, educación, salud, etc., y peor todavía, la acumulación de capital nuevamente recayó a expensas de los sectores marginados que tradicionalmente son excluidos de los beneficios por los que luchó.

La revolución mexicana es sólo un ejemplo entre varias ocurridas en el siglo XX, de experiencias históricas que se gestaron a contrapelo de un fenómeno cultural arrasador, como lo llama Eric r. Wolf; es decir, “la difusión y difusión mundial de un sistema cultural particular, el capitalismo del Atlántico meridional.”⁷⁵ Fenómeno que en México significó, como seguramente también en los países en donde se desarrolló población indígena y/o campesina, la apropiación directa por colonos y empresas extranjeras que expulsaron y arrinconaron a los campesinos hacia superficies de tierra inapropiadas e insuficientes para satisfacer sus necesidades. “El campesino se enfrentaba, así, a un creciente desequilibrio entre la población y los recursos. En tal situación los riesgos del campesino se multiplicaron y los mecanismos para la disminución de esos riesgos se hicieron menos seguros. Tal desequilibrio no podía persistir a largo plazo; la ficción de que los hombres, la tierra y la riqueza no eran nada más que mercancías llevaba en sí su propia ruina.”⁷⁶

⁷¹ James Petras y Maurice Zeitlin. *América Latina: ¿Reforma o revolución?*. Editorial Tiempo contemporáneo, Argentina, 1973, p. 335.

⁷² *op.cit.*, p. 336.

⁷³ *op.cit.*, p. 337.

⁷⁴ Pablo González Casanova. *La dinámica de una revolución agraria y semicapitalista*, en *¿Reforma o revolución?*, Edit. Tiempo contemporáneo, Argentina, 1973, p. 418.

⁷⁵ Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del siglo XX*, Edit. Siglo XXI, México, 1999, p. 375.

⁷⁶ Eric r. Woolf. *op.cit.*, pp. 382-383.

La lucha de resistencia contra los principios del mercado capitalista implicó para los campesinos una modificación en la creencia de sus instituciones tradicionales, ya que, por un lado, estas fueron minadas por las fuerzas que trataban de neutralizarlos, y por otro, tuvieron que buscar nuevas formas sociales de protección; en otras palabras, fue un doble juego de defensa y ataque, en la medida que buscaron un orden social nuevo y más humanitario. La defensa fue contra el virtual aniquilamiento, ya que la importancia social de los campesinos y artesanos disminuyó en la medida que los mineros, ferroviarios, trabajadores industriales, agricultores comerciales y otros, obtienen una mayor relevancia por su movilidad como recursos económicos, y su disposición a las nuevas formas de asignación y de uso como lo demanda el capitalismo, que en su funcionamiento se destaca por su rapidez e intensidad para crear recursos libres que antes eran retenidos por un sistema tradicional de relaciones sociales y políticas. Por ello, “los propios esfuerzos de los campesinos medios y libres por seguir siendo tradicionalistas son los que los convierten en revolucionarios.”⁷⁷

El capitalismo modifica sustancialmente la dinámica social, y el campesinado no está exento de este proceso de transformación; empero, cuenta con recursos ideológicos, políticos y culturales que le han permitido sostener una lucha constante contra sus enemigos desde la época colonial. Tales recursos son inherentes a su propio desenvolvimiento histórico fundamentado en: las diferencias étnicas, que en muchas ocasiones refuerzan la solidaridad rebelde; la posesión de un código lingüístico propio que les proporciona un sistema autónomo de comunicación, una cosmovisión que ideológicamente les permitió visualizar y vislumbrar un futuro, una utopía en donde ya no sean afectados por sus enemigos comunes: recaudadores de impuestos, terratenientes, funcionarios, el ejército o cualquier otra institución que sea parte del Estado, al cual conciben como “algo negativo, un mal, que debe reemplazarse lo más pronto posible por su propio orden social de carácter doméstico”. Ese orden, creen, puede existir sin un Estado; por lo tanto, los campesinos rebeldes son anarquistas naturales”.⁷⁸ Así, “El anarquismo campesino y una visión apocalíptica del mundo, unidos, proporcionan el impulsor ideológico que motiva al campesino rebelde”.⁷⁹

Resumiendo, al parecer la población campesina de México luchó por sus derechos e intereses “con una combatividad sin paralelo en los dos siglos que van de 1700 a 1900. El

⁷⁷Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del siglo XX*, Editorial, Siglo XXI, México, 1999, p. 397.

⁷⁸*op.cit.*, p. 400.

⁷⁹*op.cit.*, p. 401.

campo mexicano probablemente presenció más rebeliones grandes y pequeñas en estos dos siglos que ninguna otra región del hemisferio occidental, esclavista o no.”⁸⁰ La percepción de quienes eran los dominadores y de ellos los dominados crearon la cohesión necesaria para las acciones violentas que estaban determinadas por las relaciones sociales que impugnaban la búsqueda de transformaciones, tanto de las creencias como de las instituciones que funcionaban para mantener y reforzar el orden y la estabilidad que a ellos les afectaba de forma directa y violenta.

Por otra parte, el mismo Coatsworth, dice que “En toda América Latina, el fenómeno desestabilizador más constante de todos fue la guerra internacional. Las luchas entre las potencias europeas y, más tarde, entre las naciones independientes del Nuevo Mundo, contribuyeron de un modo importante a suscitar o proporcionar la oportunidad para que se produjeran rebeliones rurales a gran escala tanto en las regiones esclavistas como en las no esclavistas.”⁸¹ Esta afirmación resulta relevante para reflexionar sobre el papel trascendental que han tenido las rebeliones campesinas en México y América Latina, tanto en el siglo XIX, en la transición hacia las “modernas” sociedades capitalistas, en el desarrollo de los sistemas políticos modernos, en el impedimento de la consolidación de los regímenes conservadores y/o centralistas en la época independiente, al igual que los liberales también tuvieron que enfrentar a los campesinos rebeldes cuando quisieron incorporarlos de facto a un sistema para el que no estaban preparados. También en el sigloXX, estas rebeliones abrieron el camino a la reforma agraria, promovieron el desarrollo industrial más rápido que en otros países al desestructurar a las elites rurales, y contribuyeron decisivamente a crear el ambiente propicio para los grandes cambios estructurales típicos de una sociedad semicapitalista.

Por las razones expuestas, se puede decir que un levantamiento campesino, incluso de manera inconsciente, puede colapsar a toda la sociedad o, por lo menos, llevarla a ese límite; “el campesino es un agente de fuerzas superiores, que son producidas tanto por un pasado como por un presente desordenado. No hay pruebas que apoyen la opinión de que si no fuera por “agitadores del exterior” el campesino estaría tranquilo. Por el contrario, los campesinos se levantan en armas para corregir males; pero las injusticias contra las que se rebelan son, a su vez, manifestaciones locales de grandes perturbaciones sociales. De este modo la rebelión se convierte con facilidad en revolución y movimientos de masas

⁸⁰ John H. Coatsworth. *Patrones de rebelión rural en América Latina. : México en una perspectiva comparativa*. Edit. Era, México, 1990, p. 57.

⁸¹ *op.cit.*, p. 56.

transforman la estructura social como un todo. La misma sociedad se convierte en el campo de batalla y, cuando la guerra termine, la sociedad habrá cambiado y con ella los campesinos. Así, la función del campesino es esencialmente trágica: sus esfuerzos por eliminar el oneroso presente sólo desembocan en un futuro más amplio e incierto. No obstante, aunque es trágico, también está lleno de esperanza. Si los campesinos participan en una tragedia, también participan en una esperanza y en esa medida hacen suyo el partido de la humanidad.”⁸²

Latinoamérica

Americanos primero, latinoamericanos después; hemos sido dos veces bautizados. Nuestra identidad, de dimensión mítica-utópica, ha venido evolucionando tanto en su campo semántico como en su polivalencia, es así que su definición cualitativa está aún por discernirse y con ella nuestro ser cotidiano e histórico.

Descubiertos o inventados, conquistados y aún colonizados, lo cierto es que todavía está pendiente nuestro propio descubrimiento, nuestra auto conquista, nuestra descolonización; Porque aunque “El mundo, pues, ciertamente supone un sitio y cierta extensión, pero su rasgo definitorio es de índole espiritual.”⁸³ Nuestro mundo, enmarcado en la comunidad cultural que históricamente nos define, es un crisol de fronteras geopolíticas, de abismos clasistas, de barreras revolucionarias, populistas y neoliberales por mencionar algunas. Nuestra afirmación y manifestación como totalidad creadora está también pendiente.

Con Edmundo O’ Gorman, quien escribió que “el problema fundamental de la historia americana estriba en explicar satisfactoriamente la aparición de América en el seno de la cultura occidental, porque esa cuestión involucra, ni más ni menos, la manera en que se conciba el ser de América y el sentido que ha de concederse a su historia.”⁸⁴ Hemos de reflexionar en torno al hecho de que nuestro primer bautizo fue obra de nuestros primeros conquistadores y colonizadores materiales, espirituales e intelectuales; por lo tanto, paralelamente, tenemos que reconocer y valorar que nuestro segundo bautizo como latinoamericanos, es una de las primeras grandes manifestaciones de identidad propia de

⁸² Eric r. Woolf. *Las luchas campesinas del siglo XX*, Edit. Siglo XXI, México, 1999, pp. 409-410.

⁸³ Edmundo O’ Gorman. *La invención de América*, Biblioteca Universitaria de bolsillo, FCE. México, D.F., 2006, p. 88.

⁸⁴ *op.cit.*, p. 21.

dimensión continental, y que “Fueron el chileno Francisco Bilbao y el colombiano José María Caicedo, en esos años seguidos a fines del siglo por José Martí y José Enrique Rodó, los que acuñan el calificativo de Latinoamérica para la región. Un calificativo que hará suyo la inteligencia de la región a lo largo del siglo XX. Una adjetivación cultural, defensiva, no racial, dice José Vasconcelos. Porque una era la América de mentalidad insular, blanca, anglosajona y puritana y otra la América asuntiva, abierta a todas las razas y culturas de la tierra.”⁸⁵ Tal esfuerzo intelectual por establecer los cimientos identitarios latinos, que de por sí espiritualmente a través de España nos venían de Roma, fue una respuesta puntual a la agresiva América sajona que ya para entonces (1856), buscaba paso interoceánico avasallando territorios centroamericanos (Nicaragua, Costa Rica, Panamá), y de allí con vistas al resto del continente. Ciertamente, esta respuesta no fue espontánea ni casual, sino con base en la necesidad de darnos en el lenguaje, en el discurso, y en la compleja máquina de los signos, símbolos e infinidad de representaciones, lo que la España conquistadora, colonizadora, arrogante y racista no nos dio; es decir, un lugar digno en el universo y en la historia.

Actualmente, enmarcamos en el concepto de identidad aquello que desde Francisco de Miranda, Simón Bolívar y otros, se estableció como una gran preocupación que inundaba de sentimientos e ideas diversas a los generadores de proyectos emancipadores y unificadores; materiales y espirituales, para el conjunto de nuestra región. Pero tal concepto en el siglo XIX aún no existía; empero, ahora para su uso, debemos identificarlo como un proceso en el que “no se puede separar la idea de la identidad de los procesos de la identificación. Éstos van inmiscuidos con las complejas e inestables construcciones de la sociedad en las sociedades modernas. Los procesos de la identificación no coinciden necesariamente con los procesos de la construcción de identidades nacionales. Los primeros incluyen agrupaciones étnicas, barriales, de clase, etcétera, modalidades de discursos utópicas; y mediaciones tecnológicas, sobre todo los motivos masivos. Los procesos de construcción de identidades nacionales han tratado de incorporar y controlar todas las identidades posibles. Y han contado con los recursos del Estado para poner en marcha ciertas estrategias adicionales, como la supresión militar del otro (los indios y los enemigos), o la creación de un discurso que ofrece un nosotros lleno y un ellos vacío.”⁸⁶ Y en este mismo orden de ideas, también es importante decir que, “cualquier acto, si se le

⁸⁵ Leopoldo Zea. *América y Europa en el Quinto centenario*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFYL., UNAM, 1992, pp. 22-23.

⁸⁶ William Rowe. *Entre orígenes y máscaras*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFyL. UNAM, 1992, p. 254.

considera en sí mismo, es un acontecimiento que carece de sentido, un acontecimiento del que, por lo tanto, no podemos afirmar lo que es, o sea un acontecimiento sin ser determinado. Para que lo tenga, para que podamos afirmar lo que es, debemos postularle una intención o propósito. En el momento que hacemos eso, en efecto, el acto cobra sentido y podemos decir lo que es; le concedemos un ser entre otros posibles. A esto se llama una interpretación, de suerte que podemos concluir que interpretar un acto es dotarlo de un ser al postularle una intención”.⁸⁷

Lo anterior nos puede servir de guía para intentar interpretar el acto por el cual fuimos conocidos en la universalización de la historia; es decir, como el “Nuevo Mundo”, el “Cuarto Mundo”, y “América”; términos, todos ellos, sujetos a la imaginación, ignorancia, los prejuicios y los parámetros científicos-filosóficos de la época; así pues, “podríamos también situar el acta de nacimiento oficial de un Nuevo Mundo, con imponentes mayúsculas, en 1507, cuando el geógrafo Martín Waldseemüller publicó en Saint Dié su *Universalis Cosmographia Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespucci aliorumque lustrationes* que llevaba escrita aquella celeberrima frase: “(...) la cuarta parte del mundo que después de haber sido descubierta por Américo, merece llamarse América (...)” Dicha obra, por cierto, sólo venía a sumarse sencillamente a las once ediciones publicadas entre 1503 y 1506 de la carta *Mundus Novus* de Vespucci.”⁸⁸ A partir de estas primeras identificaciones vendrían a sumarse otras con diferentes matices, pero con igual ambigüedad y con el signo de la imposición, de tal forma que bien podemos afirmar, que el acto del descubrimiento o la invención de América, fue un acto de poder que da inicio al proceso de grandes conflictos de todo tipo que hoy conocemos como occidentalización, y que está sustentada en una interpretación de la historia universal que tiene como centro a la misma Europa, dando pie así también al llamado eurocentrismo.

Otra interpretación también válida del hecho de la existencia de las civilizaciones que avasallaron los españoles, es que aportaron la dimensión universal de la historia. Y al decir universalización hay que tener en cuenta que esto significa una revolución total, un reacomodo, y previo a ello, un desorden de todo tipo; frente a lo que se hallaba perfectamente ubicado, identificado y concluido. A todo ese ordenamiento, el Nuevo Mundo venía a incorporar la variedad, la multiplicidad, el ensanchamiento de horizontes; así el entendimiento tuvo que enfrentar nuevos retos para llegar a nuevas capacidades de

⁸⁷ Edmundo O’ Gorman. *La invención de América*, Biblioteca Universitaria de bolsillo, FCE., México, D.F., 2006, p. 53.

⁸⁸ Georges Baudot. *Nuevo Mundo y Otro Mundo o novedad y alteridad en la comprensión de América*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFyL, UNAM, 1992, p. 38.

reflexión y operar nuevos productos o ideas. De tal suerte fue el acontecimiento colombino de octubre de 1492, que desde entonces los descubrimientos, encuentros o invenciones entre lo conocido y desconocido se multiplicaron abriendo brechas en las sociedades ahora llamadas americanas; brechas civilizatorias, porque para conquistadores y conquistados implicó otro nacimiento de acuerdo a su propia cosmovisión. En este sentido, Ernesto Lemoine comenta, “En mi opinión, el segundo descubrimiento de América ocurrió entre el 1 y 2 de marzo de 1517, cuando los navíos de Francisco Hernández de Córdoba, salidos de Cuba, se toparon con la Isla Mujeres y el litoral continental adyacente, la península de Yucatán, donde hallaron, en palabras de Bernal Díaz, actor y testigo presencial de la hazaña, “un gran pueblo que, al parecer, estaría de la costa dos leguas, y viendo que eran gran poblazón y no habíamos visto en la Isla de Cuba ni en la Española pueblo tan grande, le pusimos por nombre el Gran Cairo.”⁸⁹

El asombro y la sorpresa actuaron como primeros incentivos para intentar desentrañar aquello nunca antes visto o sólo imaginado, por lo tanto, ambiguo. Fueron estas primeras motivaciones las que operaron en la ciencia de la época, principalmente, y con esto “las nuevas vías de investigación implicaron enfoques o perspectivas que no sólo permitieron ver de otra manera lo ya visto sino que, al renovarse la visión, la cual se incrementó en términos de lo muy lejano y lo muy pequeño, el mundo se recreó o constituyó como nuevo.”⁹⁰ El asombro causado por el otro, extraño por su apariencia y proceder, también provocó en los habitantes de los “nuevos territorios”, ideas e interpretaciones; así pues, por ejemplo, “La visión maya de la conquista española, expresada en sus libros sagrados y en sus textos histórico-legales es diversa y a veces contradictoria. Sin embargo, las opiniones que presenta la conquista como la peor desgracia sufrida por lo indígenas, aparece fundamentalmente en los libros sagrados de la comunidad, escritos para apoyar la contra evangelización; mientras que las que la mencionan sin emitir opinión alguna o expresando agradecimientos por haber sido incorporados a la verdadera fe y al verdadero reino, se encuentra en los libros escritos para las autoridades españolas, muchas veces a petición de éstas.”⁹¹ “América como novedad no se constituye únicamente desde fuera sino también desde dentro, impulsada por sus moradores.”⁹²

⁸⁹ Ernesto Lemoine. *Oro y expolio*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFyL, UNAM, 1992, p. 56.

⁹⁰ Laura Benítez. *Nueva ciencia, nuevo mundo*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFyL, UNAM, 1992, p. 143.

⁹¹ Mercedes De la Garza. *Oro y expolio*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFyL., UNAM, 1992, p. 68.

⁹² Laura Benítez. *op.cit.*, p. 148.

Otro reconocimiento importante a los habitantes originarios de América, es la constitución del complejo proceso ideológico que operó en la mentalidad europea para dar como resultado, después de muchas especulaciones e hipótesis, en el sentido original, peculiar y propio de reconocer el mundo incorporando la cuarta parte de éste; con lo cual Europa potencializó sus horizontes históricos rompiendo sus propias ataduras. Éste fue “un proceso que trascendió infinitamente su inmediato resultado, puesto que le abrió al hombre la posibilidad, en principio, de apoderarse de la realidad universal y, en la práctica, de cuanto de ella pueda conquistar su audacia y la excelencia de su técnica.”⁹³

Fue ésta invención, descubrimiento o encuentro, el paradigma histórico planetario con el cual da principio la era moderna con su ciencia, técnica y filosofía. La recreación del mundo fue posible abandonando los lugares comunes, resquebrajando los límites admitidos y seguros, creando hipótesis en espacios infinitos; en fin, siendo transgresores en la reflexión y la aplicación de los nuevos métodos. “El mundo reconsiderado desde la nueva perspectiva, no se reduce a puras cualidades subjetivas como color, olor, sabor, etcétera, sino que el verdadero mundo, el Nuevo Mundo, no es sino materia en movimiento cuya propiedad esencial es la extensión. La concepción geométrica de la materia como cuerpo perfectamente sólido que llena igualmente todos los largos, anchos y profundidades tuvo consecuencias importantes tanto positivas como negativas. Una fundamental para la nueva ciencia fue que al proponer la homogeneidad material se canceló por fin, de manera explícita, la división en mundos heterogéneos, esto es, de naturalezas diversas. Para Descartes, hay un solo universo constituido por una misma naturaleza material. Una segunda consecuencia que se volvió realmente problemática, sobre todo en función de la explicación del movimiento, fue la supresión del vacío. Pero sin duda la más importante es que la identificación materia-extensión, implica la infinitud, o como prefiere Descartes, la ilimitación del universo.”⁹⁴

Desde este mirador científico, la historia también adquiere nuevas perspectivas, pasando de las historias regionales a la concepción universal de la historia a partir de la conquista total de la tierra. El otro mundo, al comenzar el siglo XVI, sólo se podía proyectar en la imaginación y en ideas acordes con lo ya conocido, por ello, la sorpresa americana no podía ser interpretada más que en función del limitado horizonte de las tres regiones ya conocidas: Europa, Asia y África; y de ellas aún el conocimiento era parcial.

⁹³ Edmundo O’ Gorman. *La invención de América*. Biblioteca Universitaria de bolsillo. FCE. México, D.F., 2006, p. 194.

⁹⁴ Laura Benítez. *op.cit.*, p. 147.

Con base en esta concepción histórica europea, el Nuevo Mundo no podía ser concebido como tal; los imperios Azteca e Inca, pese a la admiración que provocaron en los conquistadores, fueron más bien motivo de alteridad en la mente europea, y enseguida, de ruptura entre el viejo y el nuevo mundo; ruptura que estableció como base la otredad y la conquista, colonizando los nuevos territorios imponiendo lenguajes, discursos, ideologías, creencias y sistemas económicos convenientes a la dependencia y la expansión del poder occidental. Sin embargo, a pesar de estas tragedias amerindias, también deben señalarse dentro de esta continuidad histórica el proceso de articulación del pensamiento europeo ante la sorpresa americana, y de allí a las nuevas necesidades filosóficas de la historia, a fin de vislumbrar la modernidad implícita en dicho proceso. Por esto, es importante mencionar el papel protagónico de Fray Bartolomé de las Casas, como primer historiador de este acontecimiento planetario, ya que “Las Casas consigue demostrar que en estado de naturaleza todos los hombres pueden ser tiranos, en suma, “bárbaros”. De esta manera cumple con el precepto evangélico de no mirar la paja en el ojo ajeno sino en el propio o, dicho en otras palabras, no sólo observa al otro como quería Todorov-“Quiero hablar del descubrimiento que el yo hace del otro”- sino, y, esto es fundamental, es capaz de descubrir, en múltiples ocasiones, que también los españoles pueden ser el otro, el irracional.”⁹⁵

En el imaginario occidental lo moderno corre paralelo a la idea de progreso y son divergentes y opuestos al indio y la naturaleza. Así, bajo estos preceptos creados desde antes del siglo XVI, América es incorporada a la historia de Europa. La civilización moderna y el progreso, aún cuando se desarrollaron como paradigmas a partir de la Revolución Industrial “con toda su carga de asombro, de prodigio, de humo y urbanización”⁹⁶ sepultaron anticipadamente la imagen utópica que representaba lo anterior, el origen, lo natural y espontáneo; todo ello enmarcado en el sistema mitológico de las civilizaciones americanas, “El mito perece en el iluminismo y la naturaleza en la pura objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con el extrañamiento de aquello sobre lo cual lo ejercitan.”⁹⁷

Del colonialismo español es necesario subrayar que no fue el único ni unívoco, uniforme, creado de una vez y para siempre, ni ahistórico; y más bien, se caracterizó por

⁹⁵ Margo Glantz. *Las Casas, la literalidad de lo irracional*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFyL, UNAM, 1992, p. 89.

⁹⁶ Walquiria Wey. *Naturaleza y literatura: historia de una relación peligrosa*, en Entorno al Nuevo Mundo, FFyL, UNAM, 1992, p. 258.

⁹⁷ Walquiria Wey. *op.cit.*, p. 260.

incorporar a lo planeado lo imprevisto, dando resultados múltiples como el mestizaje racial y cultural, y de allí la complejidad social, contradictoria y azarosa, que originó fuerzas antagónicas que para los posteriores siglos producirían el imprevisible mosaico latinoamericano. El colonialismo ibérico enfrentó un proceso para el que no estaba preparado, de tal forma que tuvo que acomodar lo nuevo a sus creencias, fantasías, imaginación y, desde luego, lo que las sagradas escrituras les determinaban. En este sentido, el Nuevo Mundo fue una empresa sujeta a la idea del monopolio en lo económico, considerando que América era una veta inagotable de riquezas; a diferencia de sus competidores ingleses que bajo el protestantismo religioso y la Revolución Industrial procedían a la conquista de un mundo ya casi totalmente conocido y establecían el libre cambio como generadora de la riqueza; además de la democracia liberal y la autodeterminación nacional en lo político, todos estos, ideales que se volvieron hegemónicos en la Europa del siglo XIX y que para Hispanoamérica fueron el referente idóneo de una nueva sociedad, lejana del yugo español. Como parte de esta lucha entre imperios coloniales, en Hispanoamérica se produjeron grandes contradicciones intra e interregionales que provocaron procesos de grandes repercusiones sociales como las revoluciones de independencia que, paradójicamente, fue “En la región del caribe, en donde se inició la conquista y el coloniaje de América y del resto de la tierra, surge también la primera proclama de libertad y declaración de igualdad entre pueblos que parecían ser ajenos a ellos, por sus etnias, costumbres y cultura.”⁹⁸ Sin embargo, “En menos de dos años, desde el triunfo de Ayacucho, los pueblos que habían luchado juntos para alcanzar su independencia, estaban ya divididos. Divididos por los intereses de sus mismos caudillos ahora sólo interesados en ocupar el vacío de poder dejado por el coloniaje español en América.”⁹⁹

La situación anterior, resultado de las independencias, fue un lastre que la sociedad no pudo corregir en por lo menos un siglo. Los privilegios económicos y sociales sólo pasaron a manos de otro reducido grupo; esa fue la herencia colonial. En tales resultados, la adopción política de la democracia liberal repercutió determinadamente, ya que “descansaba en un agente verdaderamente desconocido en esta porción de América: el individuo. Éste, producto inédito de la cultura moderna, con muy lejanas raíces en la Grecia clásica, poco o nada tenía que ver con el sujeto histórico corporativo.”¹⁰⁰ Con dicho

⁹⁸ Leopoldo Zea. *América y Europa en el Quinto Centenario*, en *Entorno al nuevo mundo. op.cit.*, pp. 20-21.

⁹⁹ *op.cit.*, p. 22.

¹⁰⁰ Ignacio Sosa. *Expansión europea y réplicas americanas*, en *Entorno al nuevo mundo. op.cit.* pp. 191-192.

producto se daba continuidad al colonialismo del siglo XVI que, de igual manera, sometió política, religiosa y militarmente a los habitantes originarios de América. De tal forma se interiorizó este colonialismo, que desde adentro de las nuevas naciones en proceso de formación se estableció el paradigma de civilización o barbarie; “civilización, ciudad e instrucción; campo, barbarie.”¹⁰¹

Estos signos inequívocos de la modernidad no podían más que simbolizar la ruptura, material y espiritual, entre los herederos del proceso colonizador. Por un lado, los indígenas rebasaron en su cosmovisión y quehacer político las categorías ideológicas que les fueron impuestas en los discursos dominantes; así el liberalismo, por ejemplo, “en México tuvo un sesgo interesante, allí donde intentó fundirse con las aspiraciones de los sujetos étnicos mestizos e indígenas. Éste, a partir de allí, propuso una vía alternativa de desarrollo y un nuevo pacto social. El proceso de arraigo del pensamiento liberal en el seno de las masas indígenas, no tardó a su vez en ser moldeado por los cánones de su cosmovisión cultural, resultando un complejo ideológico- político de difícil perfil.”¹⁰² Además, cada vez que el “otro cultural” los atacaba, las etnias se situaban en la resistencia rebelde de la violencia, ganando con ello muchas batallas y abonando las posibilidades de los grandes cambios estructurales. Por otra parte, la reafirmación del legado hispano estaba firmemente respaldado por las grandes instituciones de carácter conservador: la iglesia católica, el gobierno y el ejército; todos ellos en defensa de los principios religiosos, el idioma castellano, la propiedad privada y la autoridad. El poder así constituido avanzó en su misión “civilizadora” para homogeneizar e integrar a las etnias bajo el proyecto de la construcción del Estado-nación, tal misión articulaba los intereses políticos y económicos de los criollos-mestizos con los de los terratenientes y la naciente burguesía. En este sentido, “Muchas veces, las pretendidas “guerras de castas” atribuidas a los indígenas fueron un instrumento ideológico auto legitimador de los terratenientes y de sus campañas genocidas, pero ante todo, se reveló como la sin razón de un poder y una concepción etnocéntricos.”¹⁰³

La negación sistemática del derecho a la existencia de los pueblos originarios, por parte del poder constituido por los sectores privilegiados, se tradujo en múltiples revueltas étnicas que, también de múltiples formas, se expresaron conceptual y simbólicamente. Así, por ejemplo, “La década de los cuarenta signa, tanto en México como en el Perú, los más

¹⁰¹ Walquiria Wey. *en Entorno al nuevo mundo. op.cit.*, p. 261.

¹⁰² Ricardo Melgar Bao. *Etnicidad y Política: Los Andes y Mesoamérica: siglo XIX.*, en *Entorno al nuevo mundo. op.cit.*, p. 177.

¹⁰³ Ricardo Melgar Bao. *op.cit.*, p. 179.

importantes procesos de definición y concentración ideológica y política acerca de la cuestión étnico-nacional, que marcaron en perspectiva el carácter integracionista de sus respectivos estados. Mientras que en el Perú se afianzó la corriente hispanista con Bartolomé Herrera, en México, las ideologías del mestizaje cobraron fuerza legitimadora como proyecto nacional. En ambos casos, estas ideologías negaron la pluralidad cultural y justificaron las políticas etnocidas del siglo XIX.”¹⁰⁴

Con lo anterior he querido establecer la importancia de historiar el presente, a partir de resaltar la necesaria comprensión del acontecimiento del nacer americano-latinoamericano; pero con la correcta advertencia de Horacio Cerutti de que “acontecimiento no es equivalente a concepción o cosmovisión. Esta última tiene vigencia de larga duración que cruza varios acontecimientos.”¹⁰⁵ De ser esta la posición correcta, hemos de afirmar que somos herederos no de una sola cultura, como pudiera parecer por su hegemonía; y que la otra, desde su origen, por su alto nivel humano, significó para los europeos un complicado proceso de razonamiento para intentar su cabal comprensión, objetivo no logrado por cierto. Por ello, ahora nos toca a nosotros seguir ahondando en lo mucho que queda por descubrir, interpretar y reinterpretar, siguiendo el sentido que O’ Gorman le concede a esto. Además por lo complejo que resulta esto último, conviene una nueva mirada conceptual, incluyente; un nuevo hacer semántico, rico; hacia el ser y no ser americano-latinoamericano como ente histórico universal con un desarrollo autónomo, ni más ni menos.

Por otra parte, la vigencia y reactualización de la conquista y colonización del siglo XVI, expresada simbólicamente bajo el adjetivo impuesto de ser americanos, es parte de las ataduras que nuestros primeros libertadores del siglo XVIII y XIX desearon quitarnos nombrándonos latinoamericanos, como mejor corresponde a nuestro ser histórico. En esta dualidad, pienso, nos encontramos en el siglo XXI los habitantes de esta sufrida porción de tierra, debatiendo, cotidiana e inconscientemente nuestra identidad, desde lo local hasta lo universal; sin saber a ciencia cierta qué es lo más conveniente. Pero para ello está la historia, la percepción, la inteligencia e intuición, y todas las herramientas conceptuales, científicas, técnicas y filosóficas creadas por el hombre en su constante búsqueda de la verdad; así pues, volteemos a nuestro pasado, a la cosmovisión de los nuestros, para que el presente y el futuro incrementen los logros humanos en su quehacer histórico y la herencia sea la de seguir alimentando la vida planetaria desde Nuestra América.

¹⁰⁴Ricardo Melgar Bao. *op.cit.*, p. 171.

¹⁰⁵Horacio Cerutti. *La percepción del otro*, en Entorno al nuevo mundo. *op.cit.*, p. 205.

Primera conclusión

Después de éste recorrido conceptual, se hacen necesario interrelacionar los cuatro conceptos abordados para darles unidad, y, de esa manera, sirvan a nuestro propósito de contextualizar la comprensión histórica, presente, y tal vez futura del mito Zapata.

Así pues, insistamos en la idea planteada por Bertalanffy de que los organismos deben verse como sistemas abiertos termodinámicamente, es decir, como sistemas que mantienen un constante intercambio con el medio ambiente. Desde este punto de vista, el organismo humano no sólo es un sistema abierto con un intercambio físico con el medio ambiente, sino que intercambia información con otros individuos a través de estructuras sociales y simbólicas altamente complejas, y mantiene un intercambio activo de información a través de la cultura y la tecnología. El hombre vive rodeado de un universo simbólico a partir del lenguaje, por ello, no sólo está sujeto a sus necesidades biológicas, sino que también está gobernado por sus entidades simbólicas, definidas y expresadas en el complejo sistema mitológico que, como ya se apuntó en el apartado correspondiente, es un saber tan importante y necesario como el científico y filosófico.

A través del cerebro, el lenguaje, pensamiento, ciencia, tecnología y la cultura, los seres humanos interactuamos constantemente mediante el intercambio de información proveniente del medio y del propio cerebro como sistema de retroalimentación; es decir, que estamos enmarcados por la interacción del cerebro con el espíritu como eje fundamental de la interacción entre el cerebro y la cultura; utilizando a la información como alimento que a los seres humanos les sirve para sobrevivir dominando a la naturaleza y a los otros. Dicha información, procesada y sistematizada, también le sirve para crear grandes estructuras simbólicas con las que intenta explicar el universo, como la religión y el mito con los que busca atenuar su angustia y vivir con alguna esperanza.

El lenguaje es una condición previa a la cultura y se originó en un proceso de larga duración de miles de años. Dicho proceso fue acumulativo y apareció probablemente como tal con la invención de la agricultura. La base biológica del lenguaje está presente, sin embargo éste existe fundamentalmente por la interacción continua entre el cerebro y el medio ambiente, como un mecanismo de supervivencia. La multiplicidad de lenguajes, como se conocen actualmente, requirieron la invención de la escritura para consolidarse. El lenguaje oral y en particular el escrito, generaron la civilización, porque el lenguaje es el

medio por el cual la información y el conocimiento son acumulados y transmitido a las siguientes generaciones, requisito indispensable para la preservación y evolución humana.

Bajo este contexto, los procesos revolucionarios adquieren importancia universal, es decir, que permean la mente y el espíritu de sus protagonistas, pero no sólo de ellos, sino que traspasan las fronteras políticas y se vuelven patrimonio de la humanidad, al igual que la pérdida de una lengua, de un grupo étnico, de una especie animal o vegetal, son pérdidas para la humanidad y sólo ella es capaz de resarcir o ahondar el daño, ya que lo que está en juego es su propia sobre vivencia; por eso una revolución viene a constituirse como una tabla de salvación con la que alguna sociedad en particular buscará restablecer su propio equilibrio, pero sin duda, esto contribuirá a que el propio género humano sobreviva mirando a dicha revolución como un ejemplo de vida. En este sentido, los revolucionarios de las patrias chicas serán, por su ejemplo, revolucionarios de la patria grande, no importando su nacionalidad y, por lo tanto, su cultura madre. Ellos, son por su sacrificio, hombres y mujeres mundo. Así pues, nuestros revolucionarios latinoamericanos de todas las épocas, desde la etapa precolombina hasta nuestros días, constituyen una galaxia particular que interactúa con otras existentes en el planeta. Sus estrellas iluminan no sólo el espacio local, sino que por la intensidad de su luz van más allá temporal y territorialmente.

1.1 Por los caminos del sur, vámonos con Emiliano...

Ante todo, pienso, que a Emiliano Zapata tenemos que ubicarlo dentro del contexto de la historia de larga duración: como hombre, revolucionario, político, estadista, héroe, símbolo y mito. Bajo esta perspectiva histórica, nos será más fácil establecer su importancia, ya no sólo para el segundo proceso fundacional de México, sino también como arquetipo para muchos procesos revolucionarios del mundo, de ayer y hoy. Emiliano Zapata, como hombre, sintetizó cabalmente el pasado, presente y futuro de su familia y comunidad, sin que tales temporalidades estén claramente definidas, ya sea porque en la cosmovisión indígena-campesina tales momentos no son así establecidos, y porque, además, el pasado claramente podía ser el presente y éste el futuro, de tal manera que el tiempo llamado “lógico” está más bien definido por los motivos sociales, culturales, políticos e ideológico-religiosos de los “pueblo testimonio”, como los nombró el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro, para hacer alusión a las poblaciones que sobrevivieron a la conquista y heredaron de los pueblos precolombinos parte de la cosmovisión, dando testimonio en su vida

cotidiana de dicha herencia. Y fueron estos motivos los que llevaron a Zapata a los primeros planos de responsabilidad, primero como “Calpuleque”, máximo grado conferido por su comunidad-pueblo, Anenecuilco; grado que se le otorgó el 12 de septiembre de 1909 en asamblea presidida por el Consejo de Ancianos para elegir a la nueva mesa directiva para defender los derechos del pueblo. Tal designación, como presidente de la mesa, fue con base en sus antecedentes de hombre responsable, valiente y que gozaba de popularidad y del respeto de su pueblo; del que conocía ampliamente sus problemas porque desde 1902, a la edad de 23 años, colaboraba con Jovito Serrano, considerado uno de los precursores más importantes del agrarismo en México, y que murió a fines de 1905 desterrado de Morelos en una cárcel de Quintana Roo, a donde fue enviado por la dictadura porfirista.

La historia de Emiliano es una con la historia de su familia, de Anenecuilco, de Morelos, de México y de Latinoamérica; así debemos entenderla porque en su práctica y teoría revolucionaria así se proyectó. Tal afirmación se sustenta en tres aspectos principales; por un lado, en la herencia de lucha social que sus ancestros le dejaron, por lo menos, desde la época colonial en donde su abuelo materno militó en el ejército de José María Morelos y Pavón, y posteriormente de sus tíos paternos que lucharon en el período de la Reforma y contra la intervención francesa; y por otro, en sus propias características y atribuciones personales que están cimentadas y definidas en principios éticos y morales muy claros: valor, fe, honestidad, trabajo, sacrificio, responsabilidad, dureza y flexibilidad, decisión, claridad, conocimiento, respeto, lealtad, etc. “Yo pertenezco, a una raza que jamás ha degenerado ni traicionado...prefiero la muerte de Espartaco acribillado a heridas en medio de su libertad... QUIERO MORIR SIENDO ESCLAVO DE LOS PRINCIPIOS, NO DE LOS HOMBRES.”¹⁰⁶ Además, algo muy importante, el momento y lugar históricos que lo vieron nacer como revolucionario; es decir, “Tepoztlán, Anenecuilco y Villa de Ayala cuna de revolucionarios, fueron tres poblados explotados desde la época colonial, y no se diga durante el período porfiriano, apogeo de las grandes haciendas. Quizá esta explotación por parte de los hacendados españoles y solapada por el gobierno, haya sido la causa de que en estos tres lugares, se formaran auténticos guerrilleros. Tepoztlán, Anenecuilco y Villa de Ayala, serían un centro y semillero de conspiradores

¹⁰⁶ Antonio Díaz Soto y Gama. *La revolución agraria del sur y Emiliano Zapata su caudillo*, Ediciones “El caballito”, México, D.F., 1976, p. 152.

revolucionarios, de verdaderos caudillos, que adquirieron resonancia nacional por su bandera de lucha, por sus ideales grandes y nobles.”¹⁰⁷

A partir de esta interrelación entre lo personal y lo social, es que podemos empezar a hablar del Zapata revolucionario, sin dejar de lado, como ya lo afirmamos, al hombre. Emiliano fue, es y será un revolucionario porque, efectivamente, “El general Zapata fue un hombre de su tiempo y éste fue tiempo revolucionario, tiempo de insurrección general.”¹⁰⁸ Y cuando se dice insurrección general, es porque no sólo en México ésta necesidad de cambios radicales- que es lo que define a las verdaderas revoluciones y las distingue de los procesos reformistas- estaba presente, sino que también era parte constitutiva de un acontecimiento histórico mundial que intentaba restablecer el equilibrio social a partir de la crisis estructural provocada por el capitalismo como sistema económico de explotación y transformación brutal de lo ancestral a la llamada “modernidad”, enfrentando en el plano militar, ideológico, político, social y cultural a diferentes sectores pero, principalmente, a la clase campesina contra la oligarquía terrateniente o, en otros casos, contra la burguesía industrial en países capitalistas centrales. Dichos cambios se venían gestando desde la segunda mitad del siglo XIX prácticamente en toda Latinoamérica; sin embargo, en algunos países como México esta transformación radical estaba mejor encaminada que en otros, tanto por el grado de explotación como por los procesos de resistencia y lucha de los campesinos-indígenas quienes protagonizaron múltiples rebeliones a fin de proteger las partes fundamentales y sagradas de su territorio (tierras, aguas, montes, usos y costumbres, etc.), que es a final de cuentas, ayer y hoy, su razón de ser. “Mucho ganaríamos, mucho ganaría la humana justicia, si todos los pueblos de nuestra América y todas las naciones de la vieja Europa comprendiesen que la causa del México revolucionario y la causa de Rusia la irredenta, son y representan la causa de la humanidad, el interés supremo de todos los pueblos oprimidos. Aquí como allá hay grandes señores, inhumanos, codiciosos y crueles que de padres a hijos han venido explotando hasta la tortura, a grandes masas de campesinos. Y aquí como allá, los hombres esclavizados, los hombres de conciencia dormida empiezan a despertar, a sacudirse, a agitarse, a castigar” (carta de Emiliano Zapata a Genaro Amezcua. La Habana, Cuba. Tlaltizapán, Mor., 14 de febrero de 1918).¹⁰⁹

¹⁰⁷ Miguel A. Sedano Peñaloza. *Revolucionarios Surianos y memorias de Quintín González*, Edit. del magisterio, México, D.F., junio de 1974, pp. 53-54.

¹⁰⁸ Francisco Pineda Gómez. *La revolución del sur 1912-1914*, Ediciones Era, México, D.F., 2005, p. 248.

¹⁰⁹ Ramón Martínez Escamilla. *Emiliano Zapata, escritos y documentos (1911-1918)*, Centro de Estudios para el Desarrollo Nacional, S.C., México, D.F., 1999, p. 319.

Miliano, vivió su tiempo actuando en él porque fue capaz de ver la importancia de la lucha social para liberar no sólo a los campesinos e indígenas, sino al país en general de la explotación generada desde el siglo XVI, cuando ocurrió la usurpación inicial de los conquistadores españoles y con ello el devenir del conflicto agrario. Definida así la raíz y razón de la lucha, enmarcó a esta en el proceso mundial ampliando su capacidad para vislumbrar los posibles resultados de la misma, con base en sus propias fuerzas y su táctica y estrategia para sumar y sumarse a otros actores sociales presentes como los obreros y la clase media. El zapatismo, como sistema ideológico, político-militar, símbolo y vanguardia revolucionaria de campesinos, indígenas y obreros, propuso para resolver los grandes problemas del país lo que era justo para ese momento histórico y para sus circunstancias; es decir, el nacionalismo agrario para un país eminentemente agrario. “En cada región del país se hace sentir necesidades especiales y para cada una de aquellas hay y debe haber soluciones adaptables a las condiciones propias del medio. Por eso no intentamos el absurdo de imponer un criterio fijo y uniforme, sino que al pretender la mejoría de condición para el indio y para el proletario- aspiración suprema de la Revolución- queremos que los jefes que representan los diversos Estados o comarcas de la República, se hagan intérpretes de los deseos, de las necesidades y de las aspiraciones de la colectividad respectiva, y de esta suerte, mediante una mutua y fraternal comunicación de ideas, se elabore el programa de la Revolución, en el que estén condensados los anhelos de todos, previstas y satisfechas las necesidades locales y sentado sólidamente el cimiento para la reconstrucción de nuestra nacionalidad” (manifiesto al pueblo mexicano. Tlaltizapán, Morelos, el 25 de abril de 1918).¹¹⁰

La obra histórica de Emiliano Zapata puede valorarse a partir de su legado, el cual sencillamente se traduce con el término *zapatismo*, que es concreción de un complejo crisol de aspectos que tienen que ver con la vida en su conjunto e integridad. Zapata impregnó de ideas, sentimientos, símbolos, leyendas, tácticas y estrategias, acciones, propuestas, sufrimiento, hambre, valor, lucha, amor, ejemplos heroicos, sacrificios, fe, motivación, justicia, etc., a todo un conjunto de almas y pensamientos que lo siguieron en las peores condiciones de lucha- porque el zapatismo fue humilde desde su origen y composición - ; sin embargo y por ello, Emiliano condicionó y determinó la identidad de la revolución campesina-indígena, la cual no sólo fue un movimiento armado, sino todo un movimiento social con profundas raíces ancestrales simbólicamente significativas para la

¹¹⁰ Ramón Martínez Escamilla. *op.cit.*, pp. 339-340.

vida. La revolución mexicana no podría haber sido lo que fue sin Emiliano Zapata, y éste no podría haber existido como revolucionario sin las condiciones en que se generó y desarrollo la revolución, dicho en otras palabras, ambos se corresponden. Nuestro México del siglo XX y XXI también es hijo del zapatismo, a él debemos su segundo nacimiento, a él debe parte de su dignidad.

El zapatismo se constituyó de varios elementos; por un lado, de una inmensa y masiva conglomeración de campesinos e indígenas que desde 1911 nació y creció rápidamente, de tal forma que, “En diez semanas, ya formaba un ejército con más de cinco mil hombres.”¹¹¹ Ejército que el 25 de marzo de 1911, en Jolalpan, Morelos, con la presencia de catorce jefes revolucionarios de Morelos, Puebla y Guerrero se autoproclama Libertador del Sur, y elige como General en Jefe a Emiliano Zapata; así pues, ya constituidos, “El 25 de noviembre de 1911, ocho generales y veintiséis coroneles del Ejército Libertador promulgaron el Plan de Ayala y declara la guerra al gobierno de Madero. Con esa proclama y la ruptura terminó un ciclo revolucionario, acabó de nacer el zapatismo. Sus principales rasgos estaban trazados. El ejército Libertador ya era una fuerza popular autoorganizada, con una capacidad militar considerable, unidad y fuerza moral, independencia política, un liderazgo radical y su propia bandera de lucha, el Plan de Ayala.”¹¹²

Por otro lado, todos estos elementos constitutivos son el fiel reflejo de una orientación política fundamentada en principios éticos y morales de raíz indígena, y en franca confrontación con todo el aparato político-militar, ideológico y económico del Estado neoporfirista, enemigo mortal para el que ya no podía haber tolerancia y cuya eliminación era requisito indispensable para refundar al país sobre nuevas bases sociales, económicas y políticas, esa era la misión del *zapatismo*; por ello fue intransigente y radical, por lo menos, mientras vivió Emiliano. La revolución campesina, representada por el *zapatismo*, más que por cualquier otra de las revoluciones o facciones que participaron en la contienda, estableció como estrategia de lucha contra la democracia burguesa nacional y contra el imperialismo estadounidense, la liberación social y nacional; y para lograr tal fin, emprendió tres acciones primordiales: restitución, confiscación y nacionalización, en contra de los usurpadores, los monopolizadores y los enemigos del Plan de Ayala. En función de estos objetivos, los zapatistas dirigieron su campaña militar sobre la ciudad de

¹¹¹ Francisco Pineda Gómez. *La revolución del sur 1912-1914*, Ediciones Era, México, D. F., 2005, p. 29.

¹¹² *op.cit.*, p. 30.

México, símbolo del poder político nacional, y bajo esta perspectiva organizaron su política de alianzas.

Desafortunadamente, ninguna de las otras facciones revolucionarias y en concreto, la División del Norte, supo corresponder al llamado histórico del México profundo, de aquel sector mayoritario que reclamaba, ahora con las armas en la mano, el derecho a vivir dignamente. Empero, políticamente los zapatistas no cesaron en intentar atraer y sumar a otros para multiplicar las posibilidades de triunfo, mientras que en lo militar heroicamente sostenían combates que de no haber sido por la gran fuerza moral que los impulsaba, fácilmente hubieran sido aniquilados por la fuerza y superioridad militar y numérica de todos los ejércitos, de todos los gobiernos contrarrevolucionarios (Porfirio Díaz, León de la Barra, Madero, Huerta y Carranza), apoyados en todos los casos directa o indirectamente por el imperialismo Yanqui. “En todos los aspectos la revolución zapatista impregno el sello patriótico a la lucha social. Tierra patria operó como símbolo del movimiento y como principio articulador de su identidad política. En él convergen todos los antagonismos. Liberación social y Liberación nacional formaron una unidad de sentido, que se multiplicó en los documentos, imágenes, canciones y testimonios de la revolución del sur. La lucha por la tierra fue para los zapatistas la batalla por “to tlalticpac nantzi, mithoa Patria” (nuestra madrecita tierra, la que se dice patria), algo más, mucho más, que una sola parcela de labor.

Se entenderá, pues, por qué fue posible que el zapatismo se desplegara con fuerza y por qué, para esos hombres y mujeres, la guerra fue un medio serio para alcanzar objetivos serios. Con el Plan de Ayala había nacido otra revolución y, por consiguiente, otra política. Más adelante, en el momento culminante de 1914, ellos le llamarán la revolución de fuera.”¹¹³

Por consiguiente, la guerra que se emprendió en contra de los zapatistas fue totalmente mortal, sin tregua, fue de aniquilación y por consecuencia genocida. Los métodos e instrumentos utilizados fueron diversos, se reactualizaron antiguos métodos de guerra para combinarlos con los modernos armamentos militares y psicológicos para hacerlos más eficaces. Todos y cada uno de los gobiernos contrarrevolucionarios aplicó tácticas y estrategias para borrar a los zapatistas; todos y cada uno intento derrotarlos militar y simbólicamente aplicando criterios racistas seudo científicos para reducirlos a la condición de bandidos, salvajes e ignorantes; demonios y peligro total para la civilización,

¹¹³ Francisco Pineda Gómez. *op.cit.*, pp. 58-59.

imagen que se propago sobretodo en la prensa escrita para lograr tres fines primordiales: inhabilitarlos políticamente, arrebatárles los fundamentos sociales que proclamaba el zapatismo a través del Plan de Ayala, y aplicar legalmente la violencia extrema ganando aceptación pública, como paso previo al genocidio. “Pero no sólo se aplicó la guerra de exterminio y se utilizó la propaganda para movilizar a la opinión pública sino que, en esto último, la acción se dirigió especialmente hacia los sentimientos y eso era más moderno. Más adelante, ésta será la base para las operaciones psicológicas de guerra. Bajo esa línea de intervención, hubo diferentes tipos de elaboraciones para atacar al zapatismo: caricatura, corridos, teatro, rumores, calaveras y noticias, entre otros. Cada una de esas producciones tuvo sus particularidades, pero en conjunto representaron un influyente medio para tratar de construir una imagen relativamente unificada acerca de los rebeldes del sur. Observando solamente las notas de prensa, se pueden distinguir tres niveles de movilización de emociones en contra del zapatismo: el de exclusión por ignorancia, el de peligro por salvajismo y el de incitación al exterminio por crímenes sexuales, monstruosidad y satanismo. Las articulaciones entre esos niveles también son múltiples, pero sobresalen la ausencia de razón, que vincula ignorancia con salvajismo, locura y crímenes patológicos; y la perversión, que enlaza el crimen sexual con la monstruosidad y lo diabólico. Todo ello se ofreció como noticia.”¹¹⁴ Además, y en cuanto a Zapata se refiere, el sobrenombre de “Atila” que se le impuso fue la reactualización de un proceso de más de 1400 años de antigüedad que traía a colación la idea de que el gobierno, representando a la civilización, combatía heroicamente a la barbarie, tal como en el siglo XIX latinoamericano fue usual. Así pues, las metáforas y los símbolos en específico que crearon el mito de Atila y los hunos como una amenaza para la civilización occidental-cristiana, fueron revividos como parte sustancial de la estrategia hegemónica para combatir a Emiliano Zapata y a los zapatistas, presentándolos como una gran amenaza contra los privilegios del poder. En ese sentido, tal amenaza tenía que ser erradicada, exterminada; tal como sucedió con los hunos de los que, por ejemplo, no se conoce ni una palabra de su idioma.

La ferocidad con la que el Estado mexicano atacó al Ejército Libertador del Sur, empleando a gran escala todos sus recursos económicos, políticos, militares y mediáticos fue, en estricto sentido, porque la clase hegemónica se sintió seriamente amenazada. Y dicha amenaza no carecía de fundamentos, ya que los rebeldes del sur, efectivamente, se

¹¹⁴Francisco Pineda Gómez. *op.cit.*, pp. 86-87.

plantearon eliminar a ese poder desde sus cimientos; es decir, que no bastaba acabar con el régimen de las haciendas, sino que era necesario poner punto final a la colonialidad del poder.

La rebelión zapatista, por su radicalidad, produjo grandes rupturas en el orden burgués porque cuestionó el monopolio de la riqueza, de la verdad y de la justicia; su planteamiento político fue una forma de subvertir el poder negándolo simbólicamente y atacándolo con su propio sistema de códigos culturales y, desde luego, con las armas. La confrontación fue total, no hubo mediaciones, para los zapatistas el escenario estaba claramente definido; de un lado, el enemigo común eran los hacendados, terratenientes, mineros, capitalistas, el ejército federal, los políticos defensores del orden establecido y la prensa oficial; mientras que del otro lado ubicaban a los campesinos e indígenas, y a los obreros principalmente, sin excluir a la clase media y en general al movimiento social colectivo. En concreto, para el zapatismo la lucha era entre clases sociales, pero para el poder la división de la humanidad era entre razas, por lo tanto, la guerra era una acción divina para restablecer el orden natural.

Con base en esta definición política frente a sus enemigos históricos, los zapatistas impregnaron a la revolución en su conjunto de un espíritu ofensivo que sustentaba la tesis de que hacer la revolución era un deber y triunfar una obligación; esta fue la determinación que hizo de Emiliano un político revolucionario, un estratega que pensó en función de objetivos inmediatos y mediatos, locales y nacionales, ya que “Si consideramos que la revolución del sur fue un proceso ofensivo sustentado en la propia fuerza del pueblo y una lucha humana por la vida; que describió un trayecto del campo a la ciudad, desde la montaña de Ayoxuxtla a la ciudad de México; y si consideramos que su bandera, el Plan de Ayala, llevó inscrito el propósito de la liberación social y la liberación nacional, se apreciará igualmente que la contrarrevolución fue en cada aspecto lo contrario.”¹¹⁵ Ninguna de las otras revoluciones participantes fue tan clara en sus objetivos sociales y políticos y, sobre todo, en sus acciones; de alguna manera todas dependieron de apoyos o decisiones externas, y cuando estos fallaron faltaron a su deber y obligación, mientras que los sureños se distinguieron por su autonomía y constancia pese a los grandes sufrimientos y sacrificios que esto les implicó por la escasez y carencia de pertrechos militares, comida para los hombres y animales, infraestructura militar, medicamentos y dinero. Tal escasez y carencia fue un drama de grandes dimensiones que el Ejército Libertador, desde su cuartel

¹¹⁵ Francisco Pineda Gómez. *op.cit.*, p. 197.

general, trató de resolver por diferentes medios para mantenerse en pie de lucha, ya que la supervivencia cotidiana era un asunto primordial, pero también de trascendencia política por las implicaciones que a corto, mediano y largo plazo representarían para la cohesión interna, el respeto de y a los pueblos, el desempeño de los soldados en el campo de batalla, y en general para llevar a buen término la campaña ofensiva y la consecución de los objetivos revolucionarios; además de que todos estos elementos materiales fueron objeto y posibilidades de transacciones para fraguar traiciones, asociaciones de dinero, alianzas clasistas y subordinaciones, porque para la burguesía eso mismo era un negocio. Y si a lo anterior le sumamos la adversidad medio-ambiental que, entre otras cosas, representó que “La crisis de la economía del maíz anunciaba, con su tragedia, que el avance militar de la revolución del sur estaba llegando a su límite. Bajo estas condiciones, el Ejército Libertador prosiguió su campaña. Y no se le debiera enajenar, sino reconocer, el esfuerzo humano que esto significó. La crisis de la guerra se acentuó más debido a las prolongadas sequías y elevadas temperaturas que hubo aquellos años.”¹¹⁶ Concretamente el año 1915, año del hambre y grandes epidemias (tifo, viruela negra y la influenza española).

Ante todo esto debiéramos preguntarnos, qué mantuvo al Ejército Libertador en pie de guerra cuando al parecer tenía todo en contra. La respuesta, me parece, está en que la revolución no fue para los zapatistas un cúmulo de batallas contra otros ejércitos por “negarse a cambiar”, sino un proceso en el que sus participantes, al calor de la lucha, se educaron para transformarse desde adentro, o sea, una transformación mental y espiritual; de tal forma que la revolución operó simultáneamente hacia adentro y hacia fuera impulsando, como resultado de ello, la unidad política y como base de ella una serie de códigos sobre todo de justicia, que en los hechos se manifestaron en la voluntad férrea de vencer al peor de los enemigos internos y externos, nacionales y extranjeros, porque la contrarrevolución y el imperialismo también crearon unidad para aniquilarlos. El pensamiento global del zapatismo los ubica ante el dilema de vencer o el hundimiento del país, dilema que conlleva como estrategia político-militar la unidad y simetría en el plano discursivo y militar, local y nacional. Y para que dicha unidad y simetría operara fue necesario fundarla y sostenerla con principios bien claros; así pues, por ejemplo, las armas para ellos no constituyen un principio de lucha, sino objetos para poder hacerla triunfar; además, la voluntad de soberanía popular les permitió organizarse de acuerdo a sus propios códigos de justicia que contravenían radicalmente a los impuestos por el Estado nacional.

¹¹⁶ Francisco Pineda Gómez. *op.cit.*, p. 397.

Todo ello no fue obra de la casualidad, sino producto de la propia revolución, de la coherencia, de un planteamiento político revolucionario, y de un mando central fuerte, el Cuartel General del Ejército Libertador, a cargo del general en jefe, Emiliano Zapata. En este sentido, como ejemplo, “La batalla por Cuernavaca no fue fulminante. Y, desde el punto de vista de la guerra como espectáculo, esta acción no entra en la historia de las grandes batallas. Se inscribe en la historia de los condenados de la tierra, en la enorme complejidad que tiene la lucha por la liberación. Muestra la azarosa vida de los rebeldes, las dificultades que enfrentaron, los errores, las demoras, agotamientos, el modo como resolvieron; es parte de la experiencia que dejó una de las grandes revoluciones. Por eso tiene una trascendencia enorme. Habría que estudiarla una y otra vez, sin intención de cerrar el caso.”¹¹⁷ Pero también debemos mencionar, como otro ejemplo relevante, la importante acción de guerra político-militar, en la que se muestran los rasgos centrales del zapatismo: apoyo contundente del pueblo, el planteamiento ofensivo, la calidad del mando, y la concentración y dispersión de gruesos contingentes rebeldes, dicha batalla fue la toma de Jonacatepec, el primer gran triunfo en contra de la dictadura huertista, en 1914.

Ambas batallas muestran, por un lado, la capacidad del zapatismo para levantarse de la derrota y reanudar las acciones pese a todo, y por otro, la inteligencia para atacar con organización, disciplina, y concentración de la fuerza. Ambas son perfil de un ejército que se enfrentaba contra otro no como masa, sino bajo preceptos militares, políticos y culturales, en un espacio y tiempo dados, en los que las relaciones de fuerza material y simbólica eran sopesadas con prudencia. Así pues, el zapatismo apostó por la interpelación histórica hacia el pueblo mexicano a través de su bandera, el Plan de Ayala, que se volvió fundamental como estandarte agrario, pero también como estrategia revolucionaria, bandera que cambió para adecuarse a los nuevos contextos de la guerra y adquirir nuevos significados. Además del símbolo de la patria que operó como factor integrador y de inspiración en los combates e hizo posible, en múltiples ocasiones, que la disposición al combate de la fuerza armada y de sus bases sociales no contraviniera la uniformidad, disciplina, jerarquías, comunicación, los mandos y el control, tareas fundamentales en el campo de batalla.

Lo anterior tampoco fue casualidad, sino resultado del mando centralizado en el Cuartel General y en Emiliano Zapata, al que todos los jefes regionales, mandos medios y tropa seguían como un solo hombre. Gran parte de la energía empleada por Emiliano fue

¹¹⁷Francisco Pineda Gómez. *op.cit.*, p. 434.

para resolver problemas entre el ejército y las comunidades, previniendo que estas últimas fuesen víctimas de abusos e injusticias, por lo que se establecieron normas y leyes para supeditar el poder militar al civil; además de atraer al Cuartel General a los jefes que se caracterizaban por su indisciplina, sin dejar de lado los objetivos principales enfocados a la toma de la ciudad de México, para lo cual era necesario unir a todos los grupos rebeldes de Morelos, Estado de México, Puebla y Guerrero para sincronizar sus actividades repartiendo las responsabilidades bajo una línea de mando sin concentrar todo el poder en su persona como la haría el típico caudillo que, en sentido estricto, Emiliano no lo fue, e incluso dentro del mismo Ejército Libertador no se le identificaba ni nombraba como tal. “Yo he visto personalmente a los veinte mil del Distrito Federal. He hablado con muchos de ellos y con la mayor parte de sus jefes. Todos obedecen como un solo hombre a Zapata. Las mujeres y los niños rezan ‘por que Dios saque con bien a don Emiliano’; en la mayor parte de las casas de los pueblos hay encendida una lamparita ‘pa que no le pase nada a don Emiliano’. Cuando el general Zapata dice: ‘Miren, muchachos, ahora en la noche se van pa’ lla abajito de San Bartolo y allí s’ están hasta que les mande avisar y no me dejen pasar al gobierno’, los muchachos permanecen, dos, tres, cuatro días detrás de las peñas, sin dormir y sin comer; una fe religiosa y una fe ‘militar’ unen todas estas gentes a su jefe. Todos sin excepción, lo mismo los niños que los viejos o las mujeres, me han respondido sin vacilar: ‘O nos cumplen lo que nos prometieron, o nos acabamos’... Yo aseguro a usted, ciudadano Primer jefe, que la intransigencia del ciudadano general Zapata, de su gente, no podrá vencerse ni con astucia ni con amenazas.”¹¹⁸ (fragmento de la carta del doctor Atl a Venustiano Carranza, México, 29 de julio de 1914).

El fantasma de Emiliano recorrió primeramente todo Morelos, para luego extenderse por los estados vecinos del sur y centro del país que se hicieron también zapatistas porque asimilaron su semejanza. El zapatismo incrementó su valor histórico en la medida en que se asemejó con cada pueblo y se volvió otro sin dejar de ser él mismo; esto fue fundamental para sobrevivir con autonomía, centralizar el mando sin hegemonizarlo y unificar lo diverso, factores que jugaron a su favor para obtener batallas victoriosas político-militares y sostener, profundizándolo, el proceso revolucionario nacional. *El zapatismo*, es expresión de un conglomerado de aspectos socio-culturales de raíz indígena, que tiene como semilla inicial a un hombre que, a su vez, es producto de una cosecha que se fue cuidando y conservando por los pueblos, porque Emiliano es un ser de

¹¹⁸ En Isidro Fabela, *Documentos históricos de la revolución mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, t. XXI. pp. 88- 89.

y para el pueblo. Para las comunidades, la fe religiosa y militar de la que habla el carrancista Dr. Atl era suficiente para no desfallecer y estar dispuestas a los mayores sacrificios por *Miliano* y el triunfo de la causa; sin embargo, para éste, la fe y el amor por su gente tenían que traducirse en cosas concretas, palpables; para lo cual era necesario que la estrategia revolucionaria garantizara ese objetivo. En ese sentido, aunque el proyecto político zapatista se articula alrededor de la cuestión agraria, no se limita a ella, ya que abarca también explícitamente otros aspectos de la realidad económica, social y política del país.

La diversidad de propuestas del zapatismo abarca, entre otras, las garantías individuales, libertades municipales, gobierno de los estados y nacional, relaciones laborales, la propiedad agraria y de los medios de producción, educación, salud, justicia; y junto con estas los programas, acciones y los métodos para su implantación e implementación radicales. Muchas de estas propuestas estuvieron enmarcadas por acciones de dimensión nacional a través del Comité de Salud Pública, Tribunal Revolucionario y Convención Revolucionaria; acciones que si bien manifiestan la influencia ideológica de la Revolución francesa, en realidad su espíritu es el legado de la revueltas, rebeliones y la revolución del siglo XIX mexicano. Así pues, “Parece justo afirmar que el zapatismo hizo más de lo que dijo para transformar la sociedad.”¹¹⁹ Y efectivamente, la rica y amplia cantidad de documentos sobrevivientes producidos por los zapatistas (planes, manifiestos, leyes, decretos, circulares y cartas públicas) dan cuenta de esto, ya que dichos documentos no expresaban la línea de acción a seguir, sino la justificación y explicación de hechos consumados y se mostraban como modelo para ser adaptados a las circunstancias de las diferentes regiones del país; además de ser parte de procesos que intentaban ampliarse, generalizarse y profundizarse. El fin era la propaganda para extender su influencia ideológica y contrarrestar en lo posible la guerra mediática del Estado; y resultado de todo ello fue la expresión de la experiencia revolucionaria más que su prefiguración. Por otra parte, quedaron pendientes, hasta el triunfo de la revolución, una gran cantidad de reformas político-sociales como la legislación laboral, la promulgación de leyes para lograr la igualdad femenina y humanizar el divorcio, fortalecer la autonomía del poder judicial, reformar la legislación fiscal para regular a las empresas extranjeras que explotaban los recursos de la nación, etc.

¹¹⁹ Arturo Warman. *El proyecto político del zapatismo, en Revuelta, Rebelión y Revolución*, Editorial Era, México, 1990, p. 10.

Otro aspecto digno de mención, es la importancia que para el zapatismo tuvo la relación con la llamada sociedad civil, a la que tenía que estar supeditado el poder militar; y para lograr tal fin, propuso la fundación de un partido político que a través de células locales, promoviera, profundizara y vigilara la transformación de la sociedad. Dicho partido llevó por nombre Centro de Consulta para la Propaganda y Unificación Revolucionaria, y fue creado en 1916, “Los viejos protagonistas de la lucha habían desaparecido, por lo que debería ser un partido el que se encargara de la fundación de una nueva sociedad. El zapatismo, en su esfuerzo por crear este partido civil de masas, reaccionaba de la manera más “moderna” frente a las consecuencias de su propia acción. La vieja sociedad había desaparecido por la represión y la lucha. La nueva sociedad requería de otros organismos, como el partido, para poder implementar el modelo revolucionario.”¹²⁰ Todo esto vislumbra la visión política del zapatismo, y de Emiliano en particular; una visión de estadista que hizo posible la gobernabilidad del estado de Morelos en medio de la guerra, y en los momentos más difíciles para el propio movimiento suriano que militarmente estuvo en su punto más bajo, pero, paradójicamente, política y socialmente fue su mejor tiempo, porque puso en práctica gran parte de sus propuestas revolucionarias para beneficio de los pueblos, comprobando su viabilidad y poniendo a prueba su propia capacidad para conducir el proceso desde una perspectiva clasista, democrática, autónoma y soberana; defendiendo con las armas del Ejército Libertador, milicia popular, éste gran esfuerzo político. Nada explica con mejores argumentos, la persistencia temporal y la asombrosa capacidad de resurgimiento del Ejército Libertador que la identidad de clase entre la tropa y los pueblos, identidad que nunca se rompió porque ambos se correspondían, uno se disolvía en el otro.

Y a contrapelo de esta experiencia revolucionaria concreta, en el resto del espectro revolucionario nacional no hay otro ejemplo de igual dimensión, lo cual explica porque el gobierno federal; desde madero, hasta Carranza, se hayan empeñado tanto en su eliminación, llevando al límite sus recursos legales y, sobre todo, ilegales e ilegítimos. La intransigencia de Emiliano en cuanto a principios agrarios, sociales y políticos se refiere, forzó a estos gobiernos a mostrar su color de asesinos; así pues, “Huerta asumió que aplastaría a la revolución, cueste lo que cueste, y Carranza negaba que hubiese tal revolución. Venustiano apostó a no ser y no parecer revolucionario; Victoriano, a ser y parecer contrarrevolucionario. Frente a la intervención extranjera, sin embargo, ambos

¹²⁰ Arturo Warman. *op.cit.*, pp. 17-18.

coincidieron en no ser y parecer antiestadounidenses.”¹²¹ Y por si esto fuera poco, mientras los zapatistas formulaban un proyecto fundamentalmente de características agrarias, como correspondía a lo que el país era, sin excluir e ignorar a los demás sectores populares; el gobierno federal configuraba el poder del Estado uniendo al poder económico con el militar para monopolizar la verdad y la violencia, resultando como concreción de ello, los grupos paramilitares y la construcción del Estado en torno del ejército como garante del sistema de dominación. La militarización del Estado creó entre otros efectos, la militarización del discurso y la propagación de su naturaleza hacia la sociedad civil, que se vio forzada a constreñirse al modelo impuesto a sangre y fuego. Sin duda, ambas visiones eran irreconciliables y en el campo de batalla, ideológico y militar, así se mostraron. El ejército Libertador, pobre y de pobres; El Ejército federal rico y de ricos.

El papel histórico que le toco asumir a Emiliano Zapata fue el de restituir a los campesinos e indígenas su papel protagónico como clase social con capacidad transformadora; hecho fundamental cuando el paradigma evolucionista de la época era la extinción de estos por ser un remanente de una etapa evolutiva previa. Su personalidad estuvo más que acorde con esa misión porque desafío, sin más apoyo que el amor de su gente, a todo el poder sin vacilar ni claudicar. Emiliano pensó y actuó como campesino, supo interpretar las necesidades y aspiraciones de su clase para defenderlas en todos los planos, y con base en ellas busco las alianzas político-militares con otros movimientos como una condición de sobrevivencia pero también de ampliación del proyecto político. Su grandeza estriba en haber puesto a la sociedad de cabeza, en intentar darle otro orden para que los campesinos, antes esclavizados, fuesen, entre otros, los beneficiarios de la riqueza generada por su trabajo y que dicha riqueza garantizara a largo plazo un modo de vida feliz y libre de las ataduras de la ignorancia y la esclavitud material y espiritual.

Con estos objetivos claramente definidos, el proceso revolucionario tenía que desarrollarse en la base de la pirámide y no en la punta; era la sociedad la que debía definir el perfil y las tareas del Estado y no al revés; era de la confederación de comunidades de donde tenía que nacer un nuevo Estado, así entonces, para el zapatismo la conquista del gobierno era un asunto muy diferente a la toma del poder. “El problema de la revolución no era la captura del gobierno sino su disolución, para proceder a una reformulación del Estado. La revolución era concebida como un proceso y no como un acto de toma de control.”¹²²

¹²¹ Francisco Pineda Gómez. *op.cit.*, p. 418.

¹²² Arturo Warman. *op.cit.*, p. 22.

Desafortunadamente ningún otro movimiento estuvo a la altura de la demanda histórica campesina, y por consiguiente el proyecto formulado por el zapatismo como movimiento de clase para la reestructuración de la sociedad se quedó solo con su pobreza material, bélica y su aislamiento geográfico. Sin embargo, los largos nueve años de persistente lucha demostraron la justeza de la causa suriana, y después de casi un siglo, la vigencia de la grandeza de Emiliano como símbolo de la redención, la solidaridad, la incorruptibilidad, la libertad, autonomía, el patriotismo, el internacionalismo, y de todo aquello que sea sinónimo de pureza humana, él es el arquetipo de la cultura nacional, su entrada a la historia fue por su lucha por la vida que con su muerte quedo confirmada. Su asesinato no fue casual ni gratuito, pago con creces lo que vivió y colocó a sus asesinos frente a la justicia histórica, lo que acrecentó más su figura, ahora como mártir y mito; hechos que nunca nadie más podrá borrar porque están interiorizados hasta en las piedras.

Segunda conclusión

De Emiliano Zapata, negativamente muy poco se puede decir y menos afirmar, si acaso que al final de su vida confío en quien menos debía, pero, sin poder afirmarlo también, pienso en que los actos que dieron pie a su asesinato formaron parte de su estrategia de vida, para con ello seguir contribuyendo al proceso revolucionario para que los desheredados tuviesen alguna oportunidad frente a los chacales de la política que inminentemente tenían mayores posibilidades de sacar provecho del movimiento armado y político. En este orden de ideas, *Miliano* fue consecuente hasta el final, su vida la ofrendo plenamente estando de pie y desde su tumba; su inteligencia sigue siendo motivo de análisis desde la academia, pero fundamentalmente en y para la lucha social; sus aparentes actos de injusticia (fusilamiento de traidores) no pueden juzgarse como tales sin contextualizarlos en los diferentes significados que tiene una revolución social como sinónimo de incertidumbre, estallamiento de conflictos reales y virtuales, desordenes, desarticulaciones y alteraciones de todo tipo difíciles de controlar y conducir, etc. Pero en medio de esta gran crisis social, Emiliano supo y pudo mantenerse dignamente, a diferencia de muchos otros que teniendo la oportunidad sacaron provecho personal traicionando así los nobles propósitos de la revolución como un acontecimiento de refundación nacional. Así pues, Emiliano pensó y actuó a largo plazo, su vida y muerte así lo demuestran, y es posible decir que sólo debemos seguir hablando de su vida, porque en definitiva no ha muerto, sigue presente; el mito es su soplo de vida, el símbolo su

concreción, la leyenda su vehículo de transmisión. Nada de lo que ha hecho el poder ha podido eliminarlo, ni las balas, ni la institucionalización, ni la popularización, nada, todo ha sido inútil; sin embargo, lo seguirán intentando porque algo tendrán que hacer para mitigar la fuerza revolucionaria que los acontecimientos socioeconómicos, políticos y culturales, y Emiliano Zapata representan. Emiliano fue el primer mártir revolucionario del siglo XX, su ejemplo de vida y asesinato después se repetirán en otras revoluciones y con otros revolucionarios, al igual que el desenlace de los asesinos y la presencia del mito.

Por otra parte, intentaremos explicar cómo el héroe revolucionario se transforma en mito cuando muere físicamente, pasando al plano del así llamado “inframundo” a donde llega para continuar viviendo otra vida, y desde donde es requerido para seguir asumiendo simbólicamente el papel de redentor en una compleja suerte de resemantización, repolitización y apropiación de sentidos y valores propios del universo religioso y cultural de los pueblos. En este aspecto, para establecer una línea de comunicación con el inframundo se requiere de la creación de nuevos códigos y lenguajes, así como de la reelaboración del tiempo que envuelve el renacer y el retorno, con fines salvacionistas, en circunstancias acordadas desde aquí con los de allá.

De esta forma, se crea un universo particularmente destinado a la ceremonialización de la muerte del héroe, que abarca aspectos diversos como el martirologio, la sacralización, la construcción de un panteón, y toda una serie de aspectos simbólicos que hacen de la muerte individual y/o colectiva una extensión del espacio de confrontación política y cultural de los oprimidos contra sus opresores (políticos, militares e institucionales). Así entonces, por ejemplo, se tienen que delinear las características y situaciones para ingresar al panteón de los héroes, como un requisito previo para entrar al universo que se ha construido desde una mitología política del renacer de los caídos. Y desde esta perspectiva, teniendo a la muerte como un hecho cotidiano y altamente probable en un ambiente de guerra, la reelaboración simbólica de la misma esta mediada por los rituales de protección, así como por los de aniquilamiento de sus adversarios y de los traidores; y de una construcción política de la memoria de los caídos y héroes culturales.

En la mitología revolucionaria, sobresalen rasgos como los de la muerte relativamente joven, en circunstancias trágicas y comúnmente en la lucha, ya sea en combate o a traición. Estos aspectos son grandemente valorados porque ejercen una especie de fascinación e identificación; además de que están mezclados inconscientemente con miedos profundos a las enfermedades, la vejez, la derrota, etc. Ambos rasgos adquieren una gran fuerza de tipo épico-estético y ético en la medida en que se interiorizan

como resultado de un proceso histórico socialmente creativo y ético-moral significativo, y para ello los héroes deben asumir la renuncia a la vida cómoda, familiar, rechazar la conciliación con sus enemigos, ser consecuentes con los ideales hasta el final, luchar sin descanso por un mejor orden social, ofrendar la vida por y para los otr@s, etc.

El sistema mitológico revolucionario, y particularmente el latinoamericano, es una suma de elementos culturales que en conjunto forman el imaginario social, en donde el aspecto religioso (no sólo católico u otro), tiene una fuerza hegemónica porque a través de sus mediaciones simbólicas y rituales, como la misa, rememora y representa el sacrificio humano invistiéndolo de lo sagrado. Unido a este pensamiento mágico religioso popular, está el martirologio, que es un elemento más de recreación de la religiosidad y cultura de los pueblos, y que a su vez se complementa de otro imaginario: la resurrección, elemento que proyecta al luchador social más allá de la muerte.

También, existe otro factor sobresaliente que posibilita la entrada al panteón de los héroes y en consecuencia al universo mitológico, este es el del liderazgo ejercido frente a un conjunto amplio de combatientes de manera democrática e igualitaria, y sobre todo, fundado en el ejemplo en cuanto a valor y sacrificio se refiere. Dicho liderazgo es apreciado por su sentido político e ideológico, porque se confronta con el de tipo autoritario-paternal-populista, tan conocido en Latinoamérica. Este contraste también opera en el imaginario social, porque proporciona otra clave más para fortalecer la fe y la esperanza en la acción transformadora de los seres humanos, por lo que orienta, reconoce, reivindica y potencializa a las figuras humanas heroicas que condensan ese imaginario con sentido histórico.

El héroe se vuelve mito una vez que es enterrado en el panteón construido para ellos, allí renace y es invocado para retornar a la lucha con el poder simbólico del mito, entremezclándose con todo lo que constituye el imaginario creado para abrigar y proteger su presencia; así, “Los elementos “míticos” constituyen vectores de proyección de valores sociales: poseen “valor testimonial” (en términos religiosos), configuran “ideas-fuerza” (en clave gramsciana), “califican el contenido del mensaje” (desde la pragmática de la comunicación humana), constituyen una enseñanza ético-política (en una perspectiva freiriana) de los aspectos referidos a los contenidos y objetivos liberadores de la lucha que protagonizaron.

Estos contenidos y objetivos sociales: anticoloniales (Martí), antiimperialistas (Sandino), antidictatoriales, antilatifundistas, antiimperialistas y agrarios (Zapata), o explícitamente anticapitalista y socialista (Che), siempre democrático-populares, han

variado en su combinación y peso específico relativo, según la etapa y el lugar puntual de las luchas latinoamericanas. Pero es claro que comparten un sentido histórico-ético definido, latinoamericano en sus momentos y formas de aparición, pero universal en su contenido.»¹²³

CAPITULO 11

El cine: Mito genial y discurso del poder

El planteamiento e intento de respuesta a ésta aseveración, motiva a explorar en algunas de las diferentes teorías y corrientes de pensamiento que han disertado sobre el cine desde distintos miradores, tanto técnico-científicos como humanistas. Así pues, es de nuestro interés abarcar estos enfoques para tener una visión lo más amplia posible, a fin de aproximarnos al significado de la práctica cinematográfica como una de las más importantes actividades colectivas de la humanidad que por su influencia es, en muchos aspectos, determinante en lo social, cultural, ideológico, político y económico.

Y para empezar a responder a la cuestión, establezcamos que el cine son imágenes en movimiento y que es el movimiento lo que convierte al cine en un lenguaje universal, al mismo tiempo que lo diferencia de otros de igual universalidad como el literario; sin embargo, dicho movimiento no es mecánico, ni desordenado o caótico, sino que se inserta dentro de un esquema preconcebido y planeado para provocar distintas reacciones emocionales e intelectuales; así entonces, cubre al ser humano en su totalidad. En este sentido, los recursos utilizados por los cineastas para hacer cine son de diversa índole, tanto técnicos como artísticos; y dichos recursos también están planeados para lo que André Bazin llamo *la realización de un sueño estético, de un ideal artístico*; que se concretan gracias a una *tecnología inspirada y a una ciencia visionaria*.

Por lo anterior, al cine suele llamársele también arte cinematográfico, no sólo porque en su producción convergen todas las bellas artes (teatro, música, pintura, escultura, arquitectura, y lo que corresponde a lo literario), sino también porque dicha convergencia es resultado de un trabajo altamente creativo que plantea y explora en problemas de realidad, percepción, significado y conciencia; todo esto y más le da sentido al lenguaje cinematográfico. Por ello, ver una película es tan válido como leer un libro, aunque su

¹²³ Martín Linares. *CHE, El mito y sus lecturas*, en Archipiélago, Revista cultural de Nuestra América, tercer aniversario, núm. 18-19, ISSN 1402-3357, revista bimestral, julio-octubre, 1998, p. 42.

lectura requiera de una atención diferente por ser el medio filmico replicas fotográficas de figuras humanas o no que se mueven en una pantalla; y las letras, representaciones de sonidos vocales ordenadamente dispuestas sobre una página.

A pesar de la diferencia esencial entre el cine, la literatura y las demás artes, hay una fuerte comunión que impide la radical separación entre ellas, de tal forma que su convivencia es necesaria y también esencial; es decir, están juntas pero no revueltas. Empero, en el cine se concreta un poderoso recurso estético como es el de la memoria, que nos permite a los espectadores recordar de manera súbita que lo que vemos en la pantalla puede ser una mera ilusión, una fantasía, un sueño, pero que a pesar de ello esta más cerca de nuestra sensibilidad que muchas de nuestras experiencias reales. En este orden de ideas, el cine tiene la posibilidad de transformar, por ejemplo, un poema en imágenes en movimiento, acción vedada a cualquier otro arte. Así pues, gracias a esta capacidad de transformación el cine es mágico, y como tal impredecible; porque por su vocación para mostrarnos la realidad, no la filma como la ve, sino como la imagina, de tal forma que en su lenguaje coexisten los distintos niveles de la razón y la emoción, del ensueño y la realidad.

El cine narra historias, y la forma de hacerlo es, independientemente del estilo, a través de un lenguaje asociativo y metafórico, utilizando recursos muchos de ellos provenientes de la imaginación que por naturaleza es infinita e inagotable. En este contexto, la cámara puede descubrir en situaciones o en las acciones más simples, en las cosas más pequeñas, otros sentidos ocultos que bien pueden conducir a otras reflexiones sobre la vida, así por ejemplo: “el truco aplicado de manera inteligente permite hacer visible lo sobrenatural, lo imaginario, incluso lo imposible, y realizar unas escenas realmente artísticas que son un auténtico regalo para los que saben entender que todas las ramas del arte contribuyen a su elaboración.”¹²⁴

En este sentido, las posibilidades del cine lo magnifican frente a las demás artes que se ven superadas con facilidad por sus propias imposibilidades. Por ello, es factible afirmar que el cinematógrafo es inmortal, y que su campo es ilimitado, ya que los temas que puede ofrecer son como la imaginación, vastos e infinitos. De esta manera, “El arte cinematográfico ofrece tal variedad de investigaciones, exige una cantidad tan enorme de trabajos de todo tipo, y reclama una atención tan permanente, que no dudo sinceramente en proclamarlo el más atractivo y el más interesante de todas las artes, pues prácticamente los

¹²⁴ George Melies. *Los principios del trucaje*, en textos y manifiestos del cine de Joaquín Romaguera y Alsina Thevenet, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 396.

utiliza todos.”¹²⁵

Y gracias a la aplastante ilusión de realidad dada por la pantalla, el cine es tan significativo, y sin lugar a dudas el arte que seguirá trascendiendo las diferentes épocas a pesar de tener frente a sí a la televisión, su más férrea competidora que le ha obligado a redefinir su papel y sistema de pre, pro y postproducción, y desde luego, de la distribución. Sin embargo, el cine al igual que la literatura y las otras artes, es parte del proceso de desarrollo de la humanidad en su ascenso revolucionario y evolutivo, por lo tanto tiene tras de sí un pasado de varios siglos de pensamiento y lenguaje que nos permiten describir sus características sociales y fenomenológicas sin las cuales sería imposible concebirlo como un lenguaje, pues carecería de sensibilidad, tradición y sentido para crear una realidad propia. El mundo que el cine nos proporciona es casi demasiado real, su lenguaje es seductor, dúctil y placentero, por lo tanto es justo intentar valorar su comprensión en términos morales porque, “los principios básicos del cine forman parte de los más antiguos enigmas del pensamiento occidental y se encuentran profundamente imbuidos de la problemática de la realidad y el conocimiento.”¹²⁶

Así, aunque el film se proyecta sobre una pantalla, en realidad se desarrolla en la cabeza de cada espectador impulsándolo a reexaminar la naturaleza de esa realidad que cree encontrar en las calles y que a su entender fija y sitúa para ubicarse en el mundo que le rodea; es en otras palabras, un signo de identidad; empero, para llegar a este punto, prácticamente todo film que consigue apresarlos primero nos hace olvidar nuestra memoria normal, cotidiana, del quién y qué somos, y donde estamos. La película cumple la función de obligar al espectador a recapitular y reconocer sus fantasías para hacerlas lo más verdadero de su vida mental, armonizando en el mejor de los casos su universo interior y exterior que se manifiestan simultáneamente al estar despiertos y dormidos, observando y soñando; por esto, “Desde hace algún tiempo, los sociólogos vienen insistiendo en la saturación cinematográfica que afecta a la naturaleza de nuestra cultura, en el indiscutible hecho de que muchas de nuestras más profundas fantasías proceden del celuloide.”¹²⁷

El intento de armonía entre la razón y la emoción, es un hecho que en el cine existe casi de forma automática, cuando la psicología ha tardado más de cincuenta años en

¹²⁵George Melies. *Los principios del trucaje*, en textos y manifiestos del cine de Joaquín Romaguera y Alsina Thevenet, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 389.

¹²⁶ Frank McConnell. *El cine y la imaginación romántica*, Editorial Gustavo Gili, S.A., (colección punto y línea), Barcelona, 1977, p. 28.

¹²⁷ Frank McConnell. *op. cit.*, p. 29.

reconocerla como un imperativo que determina nuestra conducta en la vida personal y social, provocando grandes trastornos negativos cuando tal interrelación no se valora como algo necesario en nuestro proceso de educación. En la psicología de los años cincuenta dominada por los conductistas, se pensó que sólo la conducta observable objetivamente, desde el exterior, podía estudiarse con rigor científico y de esta manera la vida interior, incluidas las emociones, pasaron a una zona prohibida para la ciencia. Afortunadamente, “La desproporcionada visión científica de una vida mental emocionalmente chata -que ha guiado los ochenta últimos años de investigación sobre la inteligencia- está cambiando poco a poco, mientras la psicología ha empezado a reconocer el papel esencial de los sentimientos en el pensamiento.”¹²⁸ Es esta combinación de ambas dimensiones de la conciencia humana, la que permite la búsqueda tanto de la permanencia como la del futuro en una interrelación única y completa, y en este proceso al mismo tiempo el cine es expresión y promotor insoslayable. Además, la naturaleza de la realidad filmica esta atravesada por diferentes circunstancias que tienen que ver con la misma naturaleza humana, como es entre otras, la de la memoria y el tiempo; circunstancias que condicionan y no pocas veces determinan el arte de la cámara que consiste en el congelamiento de los momentos, en la aniquilación del tiempo como proceso, y la idea de la memoria como el principal constituyente de una personalidad verdaderamente humana y a la vez su elemento más problemático. Bajo estas perspectivas, “con la evolución de la técnica cinematográfica el realismo del cine parece haberse vuelto, por fin, tan eficiente y complejo, que se transforma efectivamente en una especie de fantasía del más alto nivel, un arte cuyo ostensible artificio llega a predominar sobre su realismo, tanto para el cineasta como para el espectador.”¹²⁹

Por lo tanto, el lenguaje cinematográfico se fundamenta en técnicas estéticas en evolución permanente pero con componentes tradicionales constantes. Así, en los clásicos de la teoría cinematográfica, particularmente Serguei Mijailovic Eisenstein y Andre Bazin, el lenguaje del cine se traduce metafóricamente en “sintaxis” del montaje o “semántica” del plano secuencia, respectivamente; sin embargo el mismo Bazin sugirió que la idea *del cine total* no tenía su origen en el progreso tecnológico que hizo posible el cine sino en el mito del arte representativo y transfigurador que hizo inevitable la tecnología. De cualquier forma, “Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y las propias religiones, todas las grandes figuras de la historia, todos los reflejos

¹²⁸ Daniel Goleman. *La inteligencia emocional*, Punto de lectura, México, 2002, p. 82.

¹²⁹ Frank McConnell. *op.cit.*, p. 48.

objetivos de las imaginaciones de los pueblos desde los más antiguos milenios, todos y todas esperan su resurrección luminosa, y los héroes se acumulan a nuestras puertas para entrar. Toda la vida del sueño y todo el sueño de la vida están dispuestos a moverse por la cinta sensible, y no es una ocurrencia absurda imaginar que Homero habría impreso en ella la *Iliada*, o tal vez mejor la *Odisea*.”¹³⁰

Sin embargo, dentro del vasto sistema mítico coexisten las posibilidades de aniquilar a los mitos psicológicamente o de reafirmarlos mediante regresiones, para reactualizar algunas constantes simbólicas del pensamiento inconsciente. Sea como sea, al parecer todo se reduce como decían los surrealistas -a propósito de la película de Luis Buñuel, “La edad de oro”- a una cuestión de lenguaje, ya que mediante el lenguaje inconsciente podemos reencontrar un mito, pero siendo conscientes de que todas las mitologías cambian y que es una nueva hambre psicológica, a veces con tendencias paranoicas, la que sobrepasa nuestros sentimientos con frecuencia miserables. En este mismo tenor, debemos reconocer la necesidad de la comunicación y dentro de ella del lenguaje como la frágil red que conecta a los humanos entre sí para compartir las penas y alegrías, aún cuando el mismo lenguaje sea un lío de malentendidos provocados por mensajes erróneos o mal descodificados, etc. El humanismo contemporáneo determinado por la ciudad moderna, pone de manifiesto la urgente necesidad del lenguaje; el poder de la palabra -que bien puede compararse al de un disparo por su fuerza de impacto- en el espacio colapsado y claustrofóbico de la ciudad tiende a debilitarse y, más aún, corre el peligro de perder su conexión humana, el primitivo poder de vincular el yo con el tú.

Por lo anterior, los lenguajes se han vuelto un recurso estratégico de sobrevivencia cultural que una vez perdidos es síntoma de un proceso irreversible de etnocidio. En este sentido, las artes también son estratégicas; sin embargo, ninguna otra es tan capaz como el cine de registrar este singular peligro con la misma inmediatez, solidez y confusión del universo humano, y al mismo tiempo la tremenda fragilidad de las palabras que, en el seno de dicha confusión, empleamos para comunicar con los demás; “el montaje es una sintaxis del lenguaje cinematográfico, una producción de significado mediante la colocación de palabras o imágenes; por otro lado, el plano secuencia con profundidad de campo es profundamente semántico, dependiendo para la manifestación de su sentido de la significación y complejidad de una imagen única, de una expresión única. Pero según que tomemos una orientación “sintáctica” o “semántica” hacia la realidad y hacia las

¹³⁰ Abel Gance. *¡Ha llegado el tiempo de la imagen!*, en *Textos y manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1998, p. 461.

posibilidades de arrebatarse algún tipo de sentido humano de la realidad, desarrollamos dos actitudes completamente distintas hacia la libertad humana, es decir, hacia la naturaleza narrativa.”¹³¹ Por ello, es la naturaleza narrativa el hilo conductor del sentido de nuestras expresiones, del significado de los rituales y hechizos; en fin, de la magia que tiene el arte en general y el cine en particular; además de que éste, como mecanismo de imágenes en movimiento nos da un simulacro de vida y lenguaje que pone de relieve lo que para George Melies contiene el espacio cinematográfico; es decir, al espacio del mundo real perfectamente manipulable.

Por otra parte, es con la tecnología humanizada que podemos formular una imagen del conocimiento social y político de nuestra humanidad, razón por la que la política pasa a formar parte del aura imaginativa que rodea el advenimiento del cine como arte. El cine hace posible la reencarnación de una de las preocupaciones y ocupaciones más antiguas de la humanidad, como es la organización de la gente en sociedades para su convivencia y diálogo sin violencia, y aún cuando exista la tensión entre la realidad y el simulacro de ella, la visión cinematográfica se vuelve esencial. En este contexto, el cine es exploración y análisis; a través de lo primero, la cámara pretende descubrir aquello que de interés o terror pueda hallarse en el mundo tal como es, y con lo segundo pretende explicitar aquello que el mundo tal como es podría, de acuerdo con el concepto que tenemos de él, contener de interesante o de terrible; de cualquier manera, con ambos planos los fenómenos filmados son susceptibles de reconstrucción, tal como lo demostraron por un lado, los hermanos Lumiere, y por otro, Melies. En este sentido, el cine sonoro permitió profundizar y hacer más críticos los problemas imaginativos planteados, tanto por lo que puede decir como por el por qué y el cómo lo dice; así pues, “Cualquier film, por ser en primer lugar un film en movimiento, es decir, desarrollándose en el tiempo, es un teorema. Es el lugar de paso de una lógica implacable, que va de un extremo a otro de sí misma, o mejor aún, de una dialéctica. Nosotros consideramos que esta idea, estas significaciones, que el cine mudo intentaba hacer nacer mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo del film, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos. Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en

¹³¹ Frank McConnell. *El cine y la imaginación romántica*. Editorial Gustavo Gili, S.A., (colección punto y línea), Barcelona, 1977, p. 65.

el lugar de expresión de un pensamiento. El cine actual es capaz de describir cualquier tipo de realidad; lo que hoy nos interesa del cine es la creación de este lenguaje.”¹³²

Pero además de su creación, su recreación; porque dado nuestro sentido contemporáneo del valor y la naturaleza del lenguaje, éste surge a su vez de nuestro sentido urbano de soledad, de nuestro aislamiento de los demás, por lo tanto, la palabra incluida en el lenguaje la desplegamos en el espacio para intentar curar ese aislamiento mutuo, y con la intención también de resolver otro problema fundamental como es el de la interrelación de nuestra inteligencia con la de los demás, hecho no automático ni espontáneo. Así entonces, dentro del espacio cinematográfico, que por excelencia es la sala de proyección, se conjuntan los elementos que hacen de la experiencia filmica una experiencia política; es decir, la reunión de muchas personas para una ocasión en parte social, en parte ritual, y en parte estética, inmersas en una oscuridad que obliga a mirar fijamente hacia adelante para no interferir con los demás. En tales circunstancias, se puede reír o llorar, pero sin excederse o en silencio para no molestar a los otr@s ni al desarrollo de las secuencias del film; por ello, risa y llanto son en esencia actos privados que según la observación de Parker Tyler constituía la ironía fundamental del cine, ya que para toda la pasión, acción e ingenio de la pantalla, nadie en realidad está presente, o sea, nadie más que nosotros mismos como individuos aislados y no grupalmente como sucede en el teatro. La colectividad se concretará, recreará y reconstituirá una vez terminada la proyección y a la salida de la autoimpuesta soledad de la experiencia filmica.

En este orden de ideas, el cine puede ser examinado como arte político y como instrumento para transmitir el mito, ya que a partir del tratamiento de la política del cine podemos reexaminar los rasgos de la relación crucial y compleja entre cine, espectadores y realizadores; relaciones humanas multifacéticas y polisémicas que ejemplifican y crean a la vez una sociedad de creadores y consumidores que bien puede ser considerada la entidad política fundamental de nuestro tiempo. Empero, aunque la imagen filmica tiene una inmediatez fundamental y en apariencia carece de una estructura que le de una orientación causal, tiene como compensación la capacidad de ubicar al espectador en su contemporaneidad y en la preocupación de su ser como ente revolucionario en la medida en que se despoja de las mediaciones de la propaganda del Estado y accede a una liberación que puede ser el primer paso hacia la construcción de otro tipo de sociedad. “Sé que el cine no puede cambiar al mundo, pero aún siento que es el más importante medio de

¹³² Alexandre Astruc. *La caméra-stylo. Nacimiento de una nueva vanguardia*, en *Textos y Manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 223.

expresión de este siglo, porque se dirige a las emociones y al subconsciente de la gente. El cine no ha cambiado al mundo, sino la forma de entenderlo en este siglo. Y estoy convencido de que alguien como Godard es tan importante como Sartre.

Pero el cine ha interpretado su papel cuando ha sido hecho de manera relajada, como una manifestación personal de ideas y sentimientos. No películas hechas como tratados teóricos, o como entretenimiento (éstas han sido siempre malas). Pienso que un cine no es un salón de clases, ni tampoco una cámara de tortura. Esto me hace sentir cada vez mejor acerca del cine, más cómodo, porque ya no tengo teorías o ideas preconcebidas. Trato de sorprenderme en cada película. Y hago películas porque me encanta y porque quiero conocer a otros y permitirles conocerme consiguiendo que se conozcan un poco mejor.”¹³³

Y aunque sabemos que la cámara no puede sino mentir, y que el cine que Jean-Luc Godard definió como “la verdad veinticuatro veces por segundo”, se basa en una mentira; aún así sabemos también que la imagen cinematográfica, por más que la dirección, el montaje o la proyección la manipulen o distorsionen, es una imagen real, un arte que no es mediación, sino de testimonio, por parte del cineasta y del espectador; son imágenes y sonidos del mundo real, del mundo natural, son una realidad incuestionable, un sacramento tecnológico con toda la capacidad para emocionar e instruir que el racionalismo occidental asigna de manera convencional a la realidad y a la palabra. Por lo tanto, el cine en lo que es y no en lo que representa, puede considerarse conscientemente una amenaza para nuestra percepción de la realidad porque la afecta. Un film, por su mera realización, es una evidencia del trabajo colectivo, técnico y artístico que lo ha producido; es la presencia real de una idea del arte profundamente política.

Por otro lado, el cine como forma histórica, forjadora y narradora de historia, se volvió aún más político al identificarse más con su propia verdad, al ser más agudamente consciente de su propio medio, más integrado en las bases ontológicas de su estilo. Esto significa que ha desarrollado en los realizadores y espectadores un vocabulario que les permite leer un film como literatura, y a la vez, como antiliteratura; hecho que provoca una transfiguración en cada momento de su desarrollo, de su narrativa y por lo tanto del argumento y la historia. El cine pues, “puede darnos con frecuencia parábolas políticamente visionarias que superan a muchos de sus parientes literarios más oficiales, al menos por su capacidad de transformar un momento dado de la historia o de las relaciones

¹³³ Carlos Diegues. *La mente del Cinema Novo*, en *Cine y cambio social en América Latina*, de Julianne Burton, Edit. Diana, México 1991, p. 222.

sociales en materia de mito. Puesto que, para el cine, el género no es más que la encarnación de la política y la historia: es decir, que en los detalles más técnicos de la obra cinematográfica hay una presencia de la historia sin parangón en cualquier otra forma narrativa.”¹³⁴

De esta forma, la idea del género a la cual está sujeta mayor y convencionalmente el cine, nos viene como una herencia del Renacimiento en donde las categorías adquirieron otras connotaciones a través de un redescubrimiento de sus postulados lógicos que permeados por los de los mitos se redimensionan para percibir más profundamente las cuestiones de la historia, la política e incluso del talento individual. El poeta adquiere características de profeta, el arte se vuelve una negación individual entre la mente y el universo; y a final de cuentas la noción es que hay una relación antagonista entre el creador y el género en el que éste crea. En este sentido, el cine, a través de sus diferentes géneros, es una de las artes históricas más reveladoras de que disponemos, una visión profunda de la psique de su época, además de la expresión crucial de sus mitos y dificultades de la conciencia. En este punto, Roberto Rossellini es muy claro al establecer su idea del significado del film neorrealista como aquel que supera la línea divisoria entre el documental y la ficción: “Luego la forma “documental” de observar y analizar; por tanto, el continuo retorno, incluso en la documentación más estricta, a la “fantasía”, ya que en el hombre hay una parte que tiende a lo concreto y otra que tiende a la imaginación. La primera tendencia no debe sofocar a la segunda.”¹³⁵

Todo esto con objeto de construir o reconstruir la verdad de forma artística para obtener la expresión, a través del hecho de hacer pensar problematizando sobre el mundo y la falsedad de que pueda estar rodeado al historiarlo o narrarlo; aunque ciertamente, tanto el documental como la ficción por sus características particulares, son formas distintas de abordar la realidad del mundo, en ambas está implícita la necesidad de expresar en función de un postulado ideológico, político y estético que establece la verdad o la mentira para unos u otros. Así, por ejemplo, para Robert Joseph Flaherty, “el documental se rueda en el mismo lugar que se requiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad

¹³⁴ Frank McConnell. *El cine y la imaginación romántica*. Editorial Gustavo Gili, S.A., (colección punto y línea), Barcelona, 1977, p. 128.

¹³⁵ Roberto Rossellini. *Dos palabras sobre el neorrealismo*, en Textos y Manifiestos del cine, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 204.

del sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso.”¹³⁶ Mientras que para Germaine A. Dulac, “La lógica de un hecho, la exactitud de un marco, la verdad de una actitud constituyeron la armazón de la técnica visual. Además, la intervención del estudio de la composición en la ordenación de sus imágenes creó una cadencia expresiva que sorprendía y que se equiparaba al movimiento

A través de un rodeo se volvía poco a poco al sentido de la vida, cuando no al sentido del movimiento. Se seguía trabajando a partir de una fabulación, pero las imágenes que se decantaban ya no se presentaban recargadas de gestos inútiles o de detalles superfluos. Se equilibraban en una armoniosa yuxtaposición. Cuanto más se perfeccionaba el cine avanzando por este camino, más se alejaba, en mi opinión, de su propia verdad. Su forma atractiva y razonable era tanto más peligrosa en la medida en que estimulaba el engaño.”¹³⁷

En ambos teóricos cinematográficos podemos observar que sus postulados definen su manera de abordar la realidad a través del cinematógrafo. Sus razonamientos son válidos en tanto son una respuesta como creadores frente a la realidad del cine de su tiempo, pero también como respuesta a las condiciones sociales y a la presencia y evolución de las otras artes. En este mismo sentido, el cine ha sido definido de diversas maneras por diferentes teóricos y realizadores que como Eisenstein dijo, “El cine intelectual será aquel que revela el conflicto-yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales. El cine intelectual será aquel que construya una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de una revolución en la historia general de la cultura, construyendo una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase.”¹³⁸ Así mismo, Luchino Visconti plantea, “lo que me ha llevado hasta el cine ha sido sobre todo el firme deseo de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas. El cine que me interesa es un cine antropomórfico.”¹³⁹

Además, existe la propuesta del realismo socialista que en 1932 fue definido por su principal promotor e ideólogo Cesare Zavattini como un “cine de atención social”, en tanto que como doctrina estética y sociopolítica intentaba adecuar la literatura y el arte a las

¹³⁶ Robert Joseph Flaherty. *La función del documental*, en Textos y Manifiestos del cine, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, pp. 152-153.

¹³⁷ Germaine A. Dulac. *La cinegrafía integral, las estéticas, las trabas*, en Textos y Manifiestos del cine, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 93.

¹³⁸ Serguei M. Eisenstein. *Métodos de Montaje*, en Textos y Manifiestos del cine, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 87.

¹³⁹ Luchino Visconti. *Cine antropomórfico*, en Textos y Manifiestos del cine, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 194.

necesidades de los países surgidos inmediatamente de la guerra, por ello se puso el acento en temas como la pobreza, la desocupación, la vejez, la delincuencia, etc. En realidad, la historia no permite establecer una diferencia precisa entre escuelas y movimientos cinematográficos. En el orden estético, el expresionismo y surrealismo estuvieron vinculados a las artes plásticas y literarias de su tiempo; mientras que la Nouvelle Vague Francesa, el Free Cinema Inglés o el New American Cinema fueron reacciones de rechazo a la estética cinematográfica vigentes. Pero al mismo tiempo, esos movimientos tuvieron una filiación social o ideológica, y tomaron una posición política hacia su país o hacia su época, incluso en la actitud deliberada de no ocuparse de temas estrictamente sociales, como fue el caso de buena parte de la Nouvelle Vague. En general, se tuvo una posición más activa, para la cual el cine debía ser un testimonio y una fuente de información sobre el complejo mundo industrial moderno. Y, siendo extremistas, el neorrealismo italiano llegó a hacer un cine social directo para testimoniar lo patético de la pobreza y la incertidumbre de una sociedad arrasada por la guerra.

Ante este panorama, el documental y la ficción fueron utilizados como medios al servicio de un interés particular de acuerdo a la tendencia del cineasta o grupo de cineastas que defendían una propuesta ideológica y política. Este fue el campo en donde el arte cinematográfico adquirió su color político, y fue trascendente en la medida que cumplió su cometido como discurso de sus promotores, pero fundamentalmente por los atributos estéticos que determinaron su poder de penetración en las mentes y espíritus de sus receptores; dicho en otras palabras, han sido los condicionantes sociales interrelacionados con el lenguaje cinematográfico los que han determinado el impacto de éste último y que, a través de sus diferentes géneros, ha trascendido universalmente.

También, es necesario ahondar en la importancia del discurso cinematográfico como un medio de penetración ideológica promovido por intereses hegemónicos y contra hegemónicos, o de poder y contrapoder. Sobre este hecho, el papel protagónico que ha tenido Hollywood en la historia del cine mundial como receptor, productor y difusor de los intereses hegemónicos es de gran importancia, por su capacidad de imponer nacional e internacionalmente una cosmovisión particular clasista y, con base en ella, coadyuvar en la estrategia para avasallar a sus oponentes culturales, políticos, sociales y económicos. Sin embargo, Hollywood también ha contribuido a desarrollar la tecnología del cine, así como sus fines sociales y culturales en la medida en que, por su aceptación o rechazo, ha provocado la aparición de nuevos cineastas, actores, técnicos, y proyectos de nuevas miradas cinematográficas enfocadas a contrarrestar su poder y hacerse vehículos de los

intereses clasistas, étnicos o raciales opuestos.

Fueron los años 40 en los que Hollywood, como industria cinematográfica, impuso y se impuso principalmente en la cultura estadounidense y latinoamericana como una gran fuerza social a la hora de transmitir ideas y creencias. A finales de esta década el cine seguía siendo considerado un medio de comunicación de masas que afectaba de forma muy importante los valores, creencias y actitudes del conjunto de la sociedad americana; empero, para lograr esto fue necesario que la industria hollywoodense relajara su estricta normatividad sobre censura que tanta vigencia había tenido durante los años 30 y 40; y con ello, el cine ganó como medio de masas abierto y receptivo, y volvió a atraer a una audiencia juvenil y universitaria que en términos reales se estaban definiendo como su principal público ante la aparición del televisor, que hasta estos momentos fue sólo un medio de entretenimiento familiar con más restricciones. Por otra parte, “En la primera mitad de los años 30, lo que caracteriza al mercado latinoamericano es su dominación absoluta por parte de la producción estadounidense, con índices que oscilan alrededor del 90%, incluso en las plazas más fuertes (Argentina, México y Brasil) y llegan hasta insuperables 96% (Colombia), 97% (Chile), 98% (Cuba, Puerto Rico y Bolivia), 99% (Ecuador) y 100% (Panamá).

Europa tiene una diversidad aún mayor y capacidad para contraponer su propia producción (sobre todo la alemana, francesa e italiana). En comparación, vista desde la óptica simplificadora de Hollywood, América Latina ofrece un mercado más homogéneo, gracias a su comunidad de idioma (relativa, entre español y el portugués) y de religión, que remiten a una misma herencia cultural.”¹⁴⁰

Podemos decir entonces, que el interés estadounidense hacia América Latina se da en el marco de la disputa por la hegemonía mundial en la que inicialmente la producción europea era predominante, pero a partir de la Primera Guerra Mundial, el continente cambia paulatinamente de metrópoli modificando los términos de la dependencia; la dominación antes ejercida por Londres y París pasa ahora a Wall Street y Hollywood. Este proceso se acelera desde la década de los 30 y se consolida durante la Segunda Guerra Mundial. En esta primera arremetida de los productores norteamericanos contra los europeos por los mercados latinoamericanos, las futuras compañías de Hollywood se instalan con sus sucursales en Río de Janeiro, Buenos Aires, La Habana y Santiago de Chile a partir de 1916, y en México desde 1919, cuando el conflicto revolucionario así lo

¹⁴⁰ Paulo Antonio Paranagua. *América Latina busca su imagen*, en Historia General del cine, de Casimiro Torreiro y Carlos Heredero, Editorial Cátedra, Madrid, 1996, pp. 210-211.

permitió. Más adelante, ocurre una segunda ofensiva de Hollywood en América Latina y se da con el advenimiento del cine sonoro que hizo posible la producción de películas norteamericanas habladas en español y cuya duración se prolongó durante diez años, hasta 1939, cuando las versiones en otros idiomas ya habían sido abandonadas.

En este proceso de sujeción y dependencia, las producciones locales latinoamericanas nunca amenazaron a las estadounidenses, por razones como: la de que los empresarios latinoamericanos del cine nacieron siendo a la vez importadores, exhibidores y ocasionalmente productores, ya que consideraron más lucrativo consolidarse como burguesía comercial y no como burguesía industrial; también en lo referente a la exhibición y la distribución, el desarrollo del mercado latinoamericano era relativamente sincrónico, aunque con evidentes diferencias de escala que señalaban el abismo de subdesarrollo y pobreza entre la población local y la mayoría de la población de Estados Unidos y Europa. En lo que respecta a la producción, la distancia era más profunda porque en América Latina no se produce el salto cuantitativo y cualitativo hacia la industrialización ocurrida en los centros cinematográficos hegemónicos, hecho explicable por los escasos sectores de las economías locales dedicadas a ese propósito.

Así pues, con la excepción de Argentina y México, durante los años 30 y 40 se generaliza la caída de la producción y se agudiza el sometimiento del mercado a los distribuidores foráneos; sin embargo, en estos dos países ocurre un proceso en el que sus estudios, sistema de estrellas y géneros son reproducidos en una suerte de mimetismo y búsqueda de autenticidad, asimilacionismo y proteccionismo, nacionalismo y universalismo, populismo y transculturación; todo ello entremezclado en esta fase en la que Hollywood es al mismo tiempo objeto de atracción y repulsión. Sobre esta base se desarrolla el modelo cinematográfico industrial latinoamericano, industrial en aspectos como sus estudios, producción en serie o géneros, pero artesanales en cuanto a los recursos y a la estructura empresarial de la producción. Pobre y sin demasiada imaginación, la burguesía cinematográfica latinoamericana oscila entre el mimetismo y el proteccionismo, ambos promovidos por su fascinación por el modelo triunfante de Estados Unidos, pero también por su continua búsqueda de la protección estatal, aspectos que obstaculizaron la posibilidad de encontrar otro modelo de desarrollo y mantuvieron el espejismo industrial foráneo como directriz de la mentalidad empresarial de estos años que corresponde en América Latina a una fase de industrialización por sustitución de importaciones. Además, otras influencias gravitan sobre el cine latinoamericano. La radio sustituye en esta etapa a la prensa escrita como principal medio de información, ocupando también el espacio del

entretenimiento popular; el radio teatro y la radio novela estimulan el imaginario colectivo de tal forma que el público es provocado a conocer la fisonomía de los héroes tradicionales o modernos, y en ese propósito el cine contribuye a satisfacer el deseo.

Bajo este esquema del espejismo industrial, en el cine de América Latina lo que adquiere mayor relevancia son sus estrellas, puesto que el mismo está basado en pocos géneros y en el sistema de estrellas mexicano y en menor medida el argentino, ya que la vigencia de ambos sobrepasa sus fronteras. En cuanto a los géneros, es la comedia, pero principalmente el melodrama el que adquiere gran importancia y representa toda una época por su presencia en el inconsciente colectivo por medio de la memoria familiar. El melodrama filmico fue reforzado por su equivalente radiofónico (las radionovelas), el bolero y la canción romántica; además de la fotonovela y la novela rosa, todo ello impregnó las mentalidades y costumbres de varias generaciones. Heredada de Europa como versión teatral y adaptación filmica, tanto México como Argentina la adoptan e integran a sus propios ambientes, estereotipos, mecanismos de identificación y determinaciones emocionales respetando los códigos narrativos. Así entonces, el melodrama se constituye en la piedra de toque del cine latinoamericano, impregnando a los demás géneros desarrollados también en el cine mexicano y argentino principalmente: el film histórico, épico, el musical y la comedia. Son estas convenciones y fórmulas las que se sobreponen a las ideas, iniciativas e intenciones de los guionistas y directores cuya originalidad es transformada en retórica reiterativa.

Sumado a lo anterior, también es posible advertir como la presión de Hollywood sobre el mercado latinoamericano no se ejerce solamente a través de la distribución y la exhibición, sino que trasciende directamente hasta la producción por medio de la manipulación de las cuotas de película virgen, que cambia la relación de fuerzas existente entre el cine argentino y el mexicano; la cooperación técnica y el apoyo económico a ciertas industrias locales en detrimento de otras; la competencia en el campo de los noticieros de las cinematografías menores; y la promoción de una temática “panamericanista”. En esta expansión de Hollywood participan activamente, entre otros, los cónsules norteamericanos, el Departamento de Comercio de los Estados Unidos, el Departamento de Estado y el War Producción Board; a final de cuentas, las decisiones mantenidas como secreto de estado respondían a los intereses diplomáticos, económicos y políticos del Estado norteamericano. A todas estas determinaciones políticas, económicas, culturales e ideológicas impuestas desde el exterior a la cinematografías latinoamericanas, se debe agregar también la repercusión inmediata que tuvo el azaroso desarrollo industrial

de Argentina y México en los demás países latinoamericanos, que no sólo padecieron la hegemonía estadounidense sino que además estuvieron acotados por la influencia conquistada por los estudios de Buenos Aires y México.

Mientras tanto, la década de los años cincuenta nació para el cine norteamericano bajo la lucha contra la competencia de la televisión, y en esa disputa Hollywood puso en funcionamiento las macro pantallas panoramizadas, las películas a color y las representaciones muy espectaculares, lo cual condicionó la evolución de los géneros tradicionales en mayor o menor medida. Además, en el aspecto ideológico se reafirmaron viejos postulados como la masculinidad o su contraparte: la inseguridad sexual y la frigidez femenina. El western se reafirmó como un género nacional de exportación, ya que por sus características de mirar al pasado histórico, a sus mitos y leyendas e incluso para reflexionar sobre el presente o reinventar para reinterpretar el pasado se convirtió cuantitativa y cualitativamente en un gran negocio con trasfondo cultural hegemónico. El ascenso de la televisión constituyó para el cine de Hollywood un verdadero síndrome, que a su vez provocó una fractura histórica que para mediados de los 50 es ya una incisión decisiva en el devenir del cine norteamericano. La crisis de los grandes estudios, las transformaciones en el sistema de producción, las repercusiones de la competencia televisiva, la búsqueda de formatos, la necesidad de nuevas técnicas, el reciclaje de los géneros clásicos, la renovación del viejo sistema de estrellas y de los directores; todo ello con el propósito de crear y filmar las imágenes que darán carácter a la fisonomía visual de Hollywood en su ruta hacia la modernidad.

Llegan los años 60 y las películas habían alcanzado ya una nueva posición en la que se reconocía a muchas de ellas con la categoría de arte. Bajo este nuevo status, el cine comenzó a ser analizado por críticos de prestigio y a ser enseñado en universidades para estudiarse cual si fueran obras maestras de la literatura; incluso, el cine logró sustituir a la novela como factor dominante de las costumbres sociales entre la gente con “mejor educación”, además de que adquirió un lugar especial en la cultura popular de los Estados Unidos una vez que fue sustituido por la televisión como medio preferido por las masas, sin dejar de mencionar que se convirtió paulatinamente en la contraseña de la época contemporánea a partir de 1975. Sin embargo, estas transformaciones no significaron un cambio sustancial en el dominio y control de la producción y distribución de las grandes películas que siguió en manos de las grandes compañías de Hollywood que conservaron todos los resortes del poder.

Ya para los años 70, se consuma el relevo que sustituye en los estudios a los viejos

profesionales de la producción por consejos de administración, y surge una nueva generación de cineastas formados en su mayoría en las universidades (Bryan De Palma, Francis Ford Coppola y Martín Scorsese) entre otros, todos ellos nacidos casi al final de la Segunda Guerra Mundial, entre 1945 y 1947, llegan a Hollywood para trabajar por una nueva concepción del espectáculo cinematográfico. “Y nunca mejor dicho, porque serán la dimensión espectacular, la reconquista de la fantasía, el gusto por la aventura imaginativa, junto con la exploración de las nuevas tecnologías aplicadas al desarrollo de las potencialidades ensoñadoras de la imagen, las facetas que van a tomar carta de naturaleza y posición dominante en la producción hegemónica de finales de los setenta, y, sobre todo, de los futuros años 80.”¹⁴¹ “También, aparecen George Lucas y Steven Spielberg, debutantes en 1971 y 1972 respectivamente. Ambos serán la punta de lanza y, a su vez, los detonadores de un impulso que pondrá por delante el espectáculo, la aventura, los efectos especiales, la ciencia-ficción y, sobre todo, la necesidad del éxito inmediato para rentabilizar los Films.”¹⁴² Todos ellos son orquestadores de ficciones y artífices de la posmodernidad en un Hollywood condicionado por la hibridación genérica, el poder contractual de las agencias, el eje transformador de las viejas utopías ideológicas o sociales en nuevas utopías tecnológicas o virtuales que definen la identidad de las audiencias mayoritariamente juveniles. Estos son los factores que generan y moldean el cambio profundo tanto en lo visual como en lo conceptual, y definen un panorama totalmente nuevo en el cine norteamericano contemporáneo.

En sentido opuesto, el cine latinoamericano paulatinamente va definiendo su propia dinámica e identidad, y aún cuando está acotado por su incapacidad industrial y dependencia tecnológica, en la fase pre-industrial, las películas tienden a constituir una obra única aunque se inspiren en un modelo o prototipo externo. En este sentido, por ejemplo, “El cine mexicano muestra notable lucidez y creatividad en la primera mitad de la década de los treinta. *El Compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), ambas dirigidas por Fernando de Fuentes, exhiben notable espíritu crítico, alejado de la edulcoración y la truculencia que predominarán después en la representación filmica de la Revolución Mexicana.”¹⁴³

A la tiranía de los modelos externos, los artistas oponen el modelo interior, a las

¹⁴¹ Douglas Gomery. *La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood*, en Historia General del cine, volumen X, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, pp. 147-148.

¹⁴² *idem*, *op.cit.*, p. 148.

¹⁴³ Paulo Antonio Paranagua. *América Latina busca su imagen*, en Historia General del cine, volumen X, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 224.

normas y los esquemas les responden transgresiones; así es como localmente y desde un esfuerzo modesto las cinematografías se van definiendo como nacionales, utilizando los recursos técnicos y de capacitación de las cinematografías hegemónicas. Esto último, es particularmente relevante en el cine mexicano, porque fue precisamente en los estudios de Hollywood en donde se formaron los actores, directores, fotógrafos, y técnicos que le dieron color y sabor al cine nacional. Por otra parte, de los 70 films de 1943 a los 125 de 1950, los estudios de México conocen su “época de oro”.

Bajo esta imposición de formas, arquetipos y estructuras narrativas por un lado, y de búsqueda de mecanismos de identificación y determinaciones emocionales distintas, por otro, transcurre prácticamente la década de los años 50 en las cinematografías latinoamericanas con carácter industrial, de las demás poco se sabe. Y sobre esta base, en los años 60 ocurre una ruptura promovida por un movimiento conocido como “Nuevo Cine Latinoamericano”, ruptura con la vieja industria que en un primer momento sólo es simbólica porque la renovación resulta en gran parte de la crisis de las estructuras tradicionales. “La renovación estética del cine latinoamericano supone una revolución de la mirada. Mientras otras mutaciones tienen sus orígenes en una innovación tecnológica (sobre todo la transición del mudo al sonoro), el cuestionamiento y superación del viejo cine es el resultado de un cambio de enfoque. La mirada del espectador sufre una transformación, antes de que ello se refleje en una nueva mirada de los cineastas. El surgimiento de una cultura cinematográfica, distinta de la actitud hasta entonces predominante entre el público hacía las películas y sus estrellas, precede al surgimiento de una nueva generación ya formada con otra mentalidad, más intelectual y culta, menos ingenua y pasiva frente al fenómeno filmico. El nuevo espectador surge antes que el nuevo cine, mejor dicho: el cineasta con una mirada renovada fue antes un espectador con una mirada distinta.”¹⁴⁴

Desde luego, fue en ambientes minoritarios en donde estas nuevas miradas se formaron, ambientes con acceso progresivo a los medios de comunicación (prensa escrita, radio y más adelante la televisión); posteriormente, en la posguerra, la expansión de los cineclubs también contribuyeron a cristalizar esta cultura cinematográfica. La renovación del cine latinoamericano es una revalorización de la puesta en escena, y aunque es contemporánea de la Nouvelle Vague Francesa, del cine independiente norteamericano, del Free Cinema británico, del Nuevo Cine español, del nacimiento de las cinematografías

¹⁴⁴ Paulo Antonio Paranagua. *América Latina busca su imagen*, en Historia General del cine, volumen X, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 281.

africanas y de los movimientos renovadores que se producen en Japón y Checoslovaquia; su verdadero contexto se da en la propia cultura latinoamericana; así, (Tomas Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Julio García Espinoza, Fernando Solanas, Fernando Birri, Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquín Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Raúl Ruiz, Jorge Sanjinés, Paul Leduc, Arturo Ripstein, etc.), son los cineastas que, preservando su propia personalidad, se proponen formar un movimiento cultural vanguardista a través del cine. Pero, como lo explica Julio García Espinoza, “Así como el arte burgués ha tenido y tiene su vanguardia, el arte popular requiere su vanguardia también. Y como toda vanguardia, será de minorías. Pero a diferencia de la vanguardia burguesa, que siempre será de minorías, esta vanguardia del arte masivo popular tiene que perseguir soluciones nuevas para dejar de ser vanguardia en un momento dado e integrarse a un movimiento masivo.”¹⁴⁵ Y en este propósito, el Nuevo Cine Latinoamericano se sitúa frente a la realidad tratando de ser portavoz de ella, no para inventarla, sino para reinventarla: interpretándola y transformándola.

El deseo de transformación social a través de la práctica cultural y cinematográfica de ésta generación de jóvenes cineastas, se da en el contexto de la propia cultura de América Latina, una práctica cultural contestataria que se define como una negación de y una alternativa contra la práctica dominante. Aspira a ser dominante en cierto grado para dejar la marginalidad impuesta por la cultura hegemónica. El Nuevo Cine Latinoamericano reconoce que la cultura latinoamericana habita una zona politizada, por lo tanto, los artistas e intelectuales comprenden la influencia profunda de la historia y la política en la creación; además, en la posguerra, el nacionalismo, la identificación regional creciente y la militancia se incrementan hasta formar un caldo de cultivo de verdadera dimensión revolucionaria en todos los aspectos. En este afán de congruencia, los creadores cinematográficos asumen que su papel es ponerse frente a la realidad y tratar de sincronizarse con ella para entenderla, analizarla, enjuiciarla, expresarla y traducirla en un hecho: el documento filmico. “Por lo tanto, contribuir por el conocimiento liberador a la formación de una conciencia revolucionaria era la tarea más importante que podía plantearse un cine revolucionario.”¹⁴⁶ “Por eso, creo que el cine debe ser empleado en todos los sentidos: para hacer películas didácticas, de información, de propaganda política, dramáticas, poéticas, de discusión filosófica, en suma, películas de todo tipo, porque el

¹⁴⁵ Julio García Espinoza. *Teoría y práctica del cine y de la cultura popular en Cuba*, en *Cine y cambio social en América Latina*, de Julianne Burton, Editorial Diana, México, 1991, p. 306.

¹⁴⁶ Jorge Sanjinés. *Cine revolucionario: la experiencia boliviana*, en *Cine y cambio social en América Latina*, de Julianne Burton, Editorial Diana, México, 1991, p. 79.

cine es un instrumento capaz de ser utilizado para esclarecer cada vez más la realidad y la relación del hombre con esa realidad.”¹⁴⁷ “Mi aspiración sería alcanzar una efectividad aún mayor en la proposición revolucionaria, socialmente comprometida, que se puede presentar por medio de una película.”¹⁴⁸ Porque, “A través de este tipo de cine estamos forzando al público a examinar sus actitudes hacia nuestra dependencia, a que pueda ver, no solamente mirar.”¹⁴⁹ “Así que enfatizamos especialmente cómo los mensajes ideológicos son canalizados directa o indirectamente por medio de una película. Intentamos realizar una especie de “desmontaje” estético e ideológico, separando lo que el cineasta ha reunido para revelar los procesos internos de la película.”¹⁵⁰ Así pues, “todo cine es político, absolutamente.”¹⁵¹

Tercera conclusión

A lo largo de esta exposición he tratado de sostener el argumento de que el cine es uno de los instrumentos más complejos que ha inventado el hombre para materializar sus sueños y, porque no, también sus pesadillas, para plasmar su subjetividad con objetos concretos. Creo entonces, que el cine vive en el hombre, sufre sus cambios y, por si fuera poco, deja testimonio de lo que vio en este siglo.

También, he querido responder a la afirmación inicial del cine como mito y discurso con características políticas e ideológicas, lo cual me parece está claramente definido por sus cualidades mágicas y de penetración subjetiva a través de la utilización de sus recursos técnico-científicos que lo hacen objeto y sujeto al mismo tiempo de los intereses de quien lo utilice y el cómo lo haga. Así, al igual que el mito, se interrelaciona y compenetra con la múltiple creación humana, respondiendo puntualmente a sus preocupaciones.

Por otra parte, y para reforzar lo anterior, aborde de manera general la historia de Hollywood en su relación con el cine latinoamericano para establecer los vínculos

¹⁴⁷ Glauber Rocha. *Cinema Novo y la dialéctica de la cultura popular*, en Cine y cambio social en América Latina, de Julianne Burton, Editorial Diana, México, 1991, p. 156.

¹⁴⁸ Tomás Gutiérrez Alea. *Más allá del reflejo de la realidad*, en Cine y cambio social en América Latina, de Julianne Burton, Editorial Diana, México, 1991, p. 177.

¹⁴⁹ Antonio Eguino. *El neorrealismo en Bolivia*, en Cine y cambio social en América Latina, de Julianne Burton, Editorial Diana, México, 1991, p. 215.

¹⁵⁰ Enrique Colina. *El crítico de cine en horario de primera*, en Cine y cambio social en América Latina, de Julianne Burton, Editorial Diana, México, 1991, p. 299.

¹⁵¹ Carlos Diegues. *La mente del Cinema Novo*, en Cine y cambio social en América Latina, de Julianne Burton, Editorial Diana, 1991, p. 223.

condicionantes y determinantes del cine como parte del discurso hegemónico en una relación más amplia entre diferentes países con condiciones sociales, económicas, tecnológicas, científicas, etc., totalmente distintas, y que en la historia cotidiana y de larga duración han definido su posición dominante o de subordinación; y cómo a partir de este hecho, el cine ha sido parte de la inconformidad individual y colectiva que ha promovido cambios, así como dejado testimonio de los mismos. En este sentido, los lazos que unen a la experiencia y dificultades del cine latinoamericano están atravesados por el hilo ajeno e intruso pero definitivo: Hollywood.

Hollywood es la referencia que unifica a los cineastas latinoamericanos, contra él están o de él toman sus claves estéticas y narrativas. Hollywood todo lo deforma, los cines locales buscaron la imitación del modelo o se alejaron conscientemente de él, sin volver la mirada a su público y a sus necesidades culturales. La mayoría de las industrias fílmicas latinoamericanas cargan con ese estigma, con excepción de la brasileña, aislada del resto del continente por el idioma y la geografía, con una cultura sorprendente y un cine atento a no perder su contacto con la cultura popular. Empero, Hollywood no es una máquina uniforme, ya que su industria está cimentada en el talento creativo de los inmigrantes, y desde hace unos veinte años aproximadamente vive una crisis creciente que le impone la incorporación de cineastas frescos de otros países; además de la permanente lucha con la televisión que ha influido positiva y negativamente en su funcionamiento estructural.

Al final he dejado fluir las opiniones de los forjadores del Nuevo Cine Latinoamericano, para que expliquen teóricamente como dirigieron su trabajo cinematográfico, así como de sus vínculos sociales, políticos y culturales con sus respectivos pueblos, y con el movimiento cultural ya mencionado. En esos términos, al parecer el objetivo fue hacer un público junto con cada película.

2.1 Emiliano Zapata enlatado

Con el título enunciado, efectivamente queremos demostrar que cinematográficamente Emiliano Zapata está aún oculto, encerrado, escondido, prisionero dentro de la lata en donde se guardan las películas, ya sea para resguardarlas, para mantenerlas fuera de circulación, o bien como espacio en espera de la película que le dará contenido y razón de ser. En este sentido, aunque nuestro héroe revolucionario fue captado en vida y muerte por las cámaras de cine y fotografía, es claro que dichas imágenes no han dado suficiente razón de la dimensión representada por nuestro personaje, tanto dentro del contexto de la lucha

revolucionaria mexicana de 1910-1920, como de la historia de larga duración de los pueblos campesinos e indígenas de México y Latinoamérica, y de su constitución como héroe mitológico. Antes bien, estas imágenes consideramos que han sido utilizadas, entre otros fines, para intentar aminorar la fuerza que, como todo mito, representa la gesta heroica de Emiliano Zapata.

El mejor conocimiento que actualmente tenemos de la historia de México en general y de la revolución mexicana y de Emiliano Zapata en particular, nos ha sido transmitida por los libros y otros medios impresos, considerando que en ellos los historiadores, antropólogos, sociólogos, politólogos, y otros especialistas son los que han dado las interpretaciones que hoy conocemos con sus respectivos sesgos ideológicos, políticos y de clase. Sin embargo, el cine a través del documental y la ficción, y primordialmente por la vía documental, ha abordado el tema de Emiliano de una manera más directa, sensible, apegada a hechos y emociones propios del pueblo, o sea, de quienes vivieron y sobrevivieron directa e indirectamente al proceso de formación del héroe revolucionario morelense, y que con sus emotivos testimonios llenos de memoria nos acercan a éste de otra manera, tal vez convencionalmente menos racional y desde este punto de vista más complicado, pero más comprensible; entendiendo esto como resultado del proceso que Antonio Gramsci definió en tres momentos ascendentes; es decir: saber, sentir y comprender. Desafortunadamente, el cine documental aún en el presente no es un género de masiva difusión y aceptación, por lo que su exhibición y aprovechamiento es casi de exclusiva recepción académica.

Por lo que respecta a la presencia de Emiliano en el cine de ficción, pienso que en la mayoría de los casos no ha sido dignamente bien puesta, por razones fundamentales como las de que las películas filmadas dentro de éste género han sido hechas con fines eminentemente comerciales; pero además, porque al tener mayor difusión tanto en cine como en televisión, su capacidad de penetración se magnifica llegando prácticamente a todos los rincones con su mensaje e información sobre un héroe que vivió, luchó y murió en un tiempo pasado en donde había injusticias y malos tratos ya superados; por lo tanto, dicho personaje por su sacrificio merece estar en los museos, los libros de historia, las biografías y monografías, papel moneda, prendas de vestir, identificar calles, auditorios, estaciones de metro y autobús, estar representado en estatuas, monumentos, etc., esas son sus mejores moradas, su mejor fin según la lógica del poder institucional, público y privado, que al popularizar cualquier cosa las convierte en prototipos sujetos al mercado y el devenir de la moda y sus intereses. Así pues, en general las películas de ficción han

servido al Estado mexicano para seguir intentando nulificar el poder del mito Zapata, porque parece haber entendido que su desaparición no ha sido ni será posible.

Por otra parte, la ficción filmica de la vida y obra de Emiliano Zapata ha estado enmarcada por la organización y suerte del moderno sistema político mexicano, el cual desde que se conformó (1920), hasta hace algunos años (2000), siguió un proceso de asimilación de los factores y actores que sirvieron a su composición inicial y posterior consolidación; de tal forma que en dicho proceso fue trascendental la incorporación de las disidencias al proyecto que se le llamo nacional, a través de la constitución política, el sistema educativo nacional, los partidos políticos, la corporativización de las organizaciones campesinas, obreras y populares; además del fortalecimiento de la burocracia, el ejército y los empresarios. En este orden de ideas, debemos recordar que desde que llegó el cinematógrafo de los hermanos Lumière a México (1896), y durante los siguientes cuatro años en los que según Aurelio de los Reyes hubo cine mexicano, el modelo a seguir fue el apego a filmar para mostrar la realidad inmediata sin importar demasiado el argumento, sólo enseñar la verdad de los hechos, “¿Cómo se había llegado a él? Ello nos remitió a los orígenes y con paciencia, no constante, agotamos las fuentes disponibles de los cuatro primeros años que hubo cine en México, 1896-1900, para aclarar más o menos qué fue lo que determinó a los camarógrafos para hacer de las películas un “fiel documento histórico.”¹⁵² Sin dar absolutamente por cierta esta afirmación, debemos entender que en sus inicios el cine mexicano fue eminentemente testimonial, y se ocupó efectivamente de ser productor de documentos históricos sociales; ésta fue su orientación ideológica, política y estética, o dicho de otra manera, los cineastas se orientaron artísticamente por estas vías ideológicas y políticas.

Pero pasada esta primera etapa que podemos identificar como de reconocimiento del poder del cine, su posterior utilización estuvo condicionada más por su orientación comercial, es decir, como un negocio que dependía del tipo de vistas que se exhibían y de su mejor asociación con otro tipo de incentivos para que el público se entusiasmara más, como fue el caso de presentar en las proyecciones a actores de teatro, o de dar funciones gratis a cambio de la compra de varias cajetillas de cigarros. También, las exhibiciones se hacían en locales con ciertas condiciones propias de una sala cinematográfica a las que el público fue identificando por esas mismas características, como las de tener un cierto espacio para estar sentado, una pantalla, un sonido aunque estuviera aparte, oscuridad, etc.

¹⁵² Aurelio de los Reyes. *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, Sep/80 cfe, México, 1980, p. 23.

Bajo esta lógica, el cine mexicano fue adquiriendo otros matices, tanto en su producción como en su exhibición; y así fue que en estos locales, por ejemplo, se empezaron a proyectar películas extranjeras de ficción como las que el ingeniero Salvador Toscano trajo de Francia probablemente a principios de 1901, películas como *viaje a la luna* y *Juana de Arco* de George Méliés.

Además de lo anterior, y como parte de este período de transición de un cine testimonial mexicano a la exhibición con una orientación más comercial, también es importante mencionar el tipo de objetivos que las proyecciones tenían, porque como toda novedad científica y tecnológica, no se sabía bien a bien, si el cinematógrafo ya fuese el de los hermanos Lumiere, el Kinetoscopio de Edison o el cinematógrafo inglés Joly, debían cumplir funciones educativas, recreativas o ambas. En estos aspectos, por ejemplo, el cine también tuvo la particularidad de exhibir las contradicciones de la sociedad mexicana de la época, sobre todo en lo que a sus valores morales y religiosos se refiere, ya que por un lado la iglesia católica no censuró al cinematógrafo como tal e incluso lo fundamentó históricamente en el cristianismo, pero por otra parte, criticó, inició o se sumó a campañas nacionales para desterrar el espectáculo cinematográfico, como sucedió en 1899 cuando en la Ciudad de México se organizaron exhibiciones para “hombres solos”. De cualquier forma, “El último año del siglo XIX resiente el auge del cine; en la ciudad de México hay ya veinticinco salas dedicadas al cinematógrafo, en abierta competencia no sólo con los demás espectáculos populares sino entre ellas mismas. Los efectos de esa competencia pronto se harían sentir y el inicio del nuevo siglo se encontró con que la mayoría de los cinematógrafos cerraban sus puertas, quedaron sólo dos en la ciudad de México, y mientras unos se ganaban la vida en otras actividades, otros cargaban con sus equipos y se transformaban en trashumantes, dispuestos a recorrer el territorio nacional presentando su espectáculo tanto en las grandes ciudades como en las rancherías.”¹⁵³

Precedido por estas circunstancias, el cine que posteriormente captó al primer movimiento revolucionario del siglo XX ocurrido en México, fue un cine que ya contaba con una mejor aceptación como medio de información y comunicación a nivel nacional e internacional, e incluso estaba en proceso ascendente como fuerte competidor de la prensa escrita, que hasta estos momentos era el medio predilecto y hegemónico; pero tal ascenso fue más o menos lento por su dificultad para producir más películas y que estas no se repitieran agotando el interés del público; sin embargo, y fundamentalmente en lo que se

¹⁵³ Manuel González Casanova. *Las vistas, una época del cine en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución mexicana, SG, Museo Casa de Carranza, México, 1992, pp. 19-20.

refiere al cine documental, éste adquirió mayor importancia por su intervención para registrar con imágenes en movimiento la lucha revolucionaria en sus distintos frentes de combate, sobre todo porque la prensa escrita de mayor circulación más que informar, desorientaba por la imprecisión, contradicción y la insuficiencia de sus notas. También el documental, en diferentes grados, adquirió matices propios del momento histórico revolucionario, ya que se tiñó del interés político e ideológico de las distintas facciones revolucionarias involucradas en el conflicto; sin embargo y pese a esta situación, los documentalistas de la época (Salvador, Guillermo y Eduardo Alva, Gustavo Silva, Guillermo Becerril, Francisco Sotarrriba, Gonzalo T. Cervantes, Arturo Gómez, Salvador Toscano, los hermanos Stahl, Jesús H. Abitia, y Enrique Rosas, entre otros), también tuvieron la intención de seguir en la dirección de la objetividad del cine, tratando en lo posible de armar sus tomas a fin de mostrar los hechos pero no los resultados de los acontecimientos, para no molestar a nadie en particular, aunque al mismo tiempo trataban de conciliar los hechos con el halago a los personajes. Estas maniobras dan cuenta de la capacidad de dichos cineastas para sobrevivir como tales, además de los riesgos que implicaba estar en los campos de batalla y hacer uso creativo del cinematógrafo para testimoniar sin sujetarse totalmente a la posible censura.

En general ocurrió lo anterior, pero en lo particular, por ejemplo con el zapatismo, el uso del cine fue para denigrarlo con toda la intención desde el Estado; así entonces, el medio metraje filmado en Morelos titulado *Sangre hermana*, fue para mostrar la lucha del gobierno huertista contra las “hordas zapatistas”, y de esta manera justificar su necesario aniquilamiento a sangre y fuego, ya que estas, según la visión oficial, eran un mal social. *Sangre hermana* se estreno el 14 de febrero de 1914, en el teatro Lírico, y fue filmada por los hermanos Alva de manera directa en el lugar de los hechos; sin embargo, dichos cineastas, a decir de Luis Reyes de la Maza, “parecían haber perdido la pretendida objetividad de sus cintas anteriores para narrar las luchas del zapatismo de modo tal que pasaran por el filtro de la censura de Huerta.”¹⁵⁴

Con base en este ejemplo, podemos decir que para entonces el cine era ya concebido como un fuerte medio de comunicación útil para condicionar e incluso determinar la opinión pública, y de esta forma dirigir, organizar y legitimar la política estatal, fuese o no correcta. En este sentido, fue el género documental el que sirvió a estos fines político-militares de los gobiernos que aquí hemos llamado contrarrevolucionarios,

¹⁵⁴ Manuel González Casanova. *op.cit*, p. 26.

ya que “En las películas mexicanas de ficción hechas entre 1916 y 1920 fue casi ignorada, parece, la revolución, que los cineastas debían ver como una calamidad, aun como un hecho justificador de la denigración hollywoodense.”¹⁵⁵ El cine de ficción pues, aún cuando tuvo irregular producción desde 1916 y un notable decaimiento en 1920, se hizo presente en el convulso panorama social del México revolucionario, pero sus imágenes eludieron los problemas sociales y más bien trataron de mostrar turísticamente las bellezas y el folklor nacional, aspectos que de una u otra forma también favorecieron a los intereses de los gobiernos en turno.

Con los largometrajes documentales de 1917, *Reconstrucción nacional y Patria nueva*, en los que se da cuenta de la integración del congreso constituyente de Querétaro y de la protesta de Carranza como Presidente de la República respectivamente, se intento oficialmente dar por terminado el periodo violento e inaugurar la llegada del “orden, la paz y el progreso”; y en este sentido también el documental estuvo en riesgo de dejar de ser el medio más utilizado para expresar con imágenes en movimiento, dando paso así al cine de ficción como género hegemónico. Empero, en 1919, el documental volvió a hacerse presente con dos largometrajes, *Emiliano Zapata y Amado Nervo*; con el primero, su director Enrique Rosas mostró que la revolución seguía adelante y que ésta era posible por Emiliano Zapata y los zapatistas; dicho documental se mostro unas semanas después del asesinato de Emiliano; pero en mayo del mismo año falleció en Montevideo, Uruguay, el poeta y embajador mexicano Amado Nervo, hecho que dio contenido al documental aludido (sepelio, homenajes y traslado a México); desde luego esta filmación convino más a los intereses del gobierno, empeñado en pacificar al país por todos los medios a su alcance (políticos, militares y propagandísticos), así fue como el documental sobre zapata pronto fue ocultado e ignorado.

El declive de la producción cinematográfica nacional de los años veinte, estuvo condicionada tanto por la hegemonía de Hollywood, que desplazó casi de forma definitiva a las cinematografías francesas, italiana y alemana, como por el escaso interés del gobierno obregonista y callista por el cine. En este sentido, a partir de 1921 y hasta 1930, en lo que corresponde a las películas de ficción se filmaron 50 en la capital y 17 en provincia, mientras que en el mismo periodo fueron 11 y 7 respectivamente de documentales, haciendo un total de 85 entre ambas, pero con el dato adicional de que en 1930 no se hizo ninguna en la capital, ni de ficción ni documental, y sólo 2 de ficción en

¹⁵⁵ Emilio García Riera. *Historia del cine mexicano*, Sep., foro 2000, México, 1986, p. 31.

provincia. Esta producción, desde luego, no tiene mayor relevancia cuantitativa frente a los 800 largometrajes de ficción anuales que Hollywood producía en 1920. La aplastante hegemonía hollywoodense dio por resultado un condicionamiento en el tipo de géneros y de temas que más se abordaron en las películas mexicanas: melodramas, comedia y el cine de aventuras; además de imponerse la visión urbana sobre la rural, pretendiendo con esto afirmar que el reciente conflicto revolucionario fue un asunto de bárbaros campesinos y no de “gente decente” de la ciudad, visión reaccionaria que pretendió permear en prácticamente todo el espectro social, y el cine no fue la excepción, antes bien sirvió para imponer esta idea y sentimiento.

En 1921 se filmó *Alas abiertas*, dirigida por Luis Lezama y basada en la novela de Alfonso Teja Sabre; dicho film fue uno de los cuatro que hacían referencia a la revolución, y en ésta en particular el tema relatado fue el de la participación de los cadetes de la Escuela de Aviación en la lucha triunfante del constitucionalismo sobre los zapatistas, a los que nuevamente se les retrató como bandoleros capaces de las peores acciones. Las otras tres películas referidas fueron *Llamas de rebelión*, *El coloso de mármol* y *Raza de bronce*.

La siguiente película con el tema del zapatismo fue *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes, filmada en 1933. Dicho film resultó una de las mejores de su director por su visión trágica, objetiva y sensible del proceso revolucionario, en donde se puso de manifiesto la omnipresencia de Zapata a través del comportamiento ético de uno de los protagonistas de la historia, el general zapatista Felipe Nieto (Antonio R. Frausto), frente a la falta de escrúpulos del hacendado oportunista Rosalío Mendoza (Alfredo Del Diestro), que termina por traicionar a su compadre, evidenciando justamente lo que le ocurrió a Emiliano con Jesús Guajardo como representante éste último de los intereses de los hacendados y políticos.

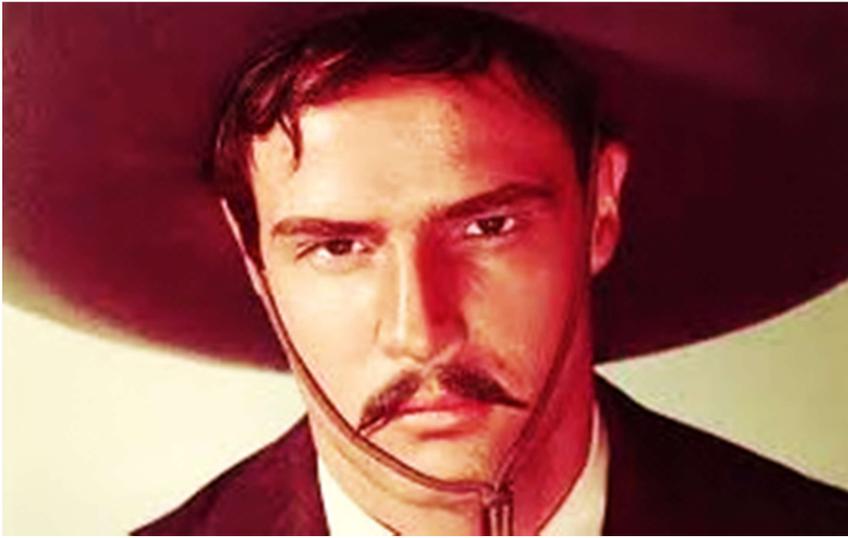
Fue nuevamente hasta 1952, cuando Emiliano Zapata volvió a ser objeto de atención en el medio cinematográfico, en esta ocasión a través del film intitolado *¡Viva Zapata!* dirigida por el cineasta de origen griego Elia Kazan y como guionista John Steinbeck, producida por la empresa 20th Century Fox, y protagonizada por Marlon Brando y Antony Quinn, en los papeles de Zapata y Eufemio Zapata respectivamente. Por esta película, Antony Quinn ganó un Oscar como mejor actor secundario.

Diez y ocho años después (1970), Felipe Cazals y Antonio Aguilar vuelven a retomar al héroe revolucionario realizando la película *Emiliano Zapata*, contando con Antonio Aguilar como principal actor, argumentista y productor. Dicho film terminó siendo dirigido por este último, ya que se enemistó con Felipe Cazals.

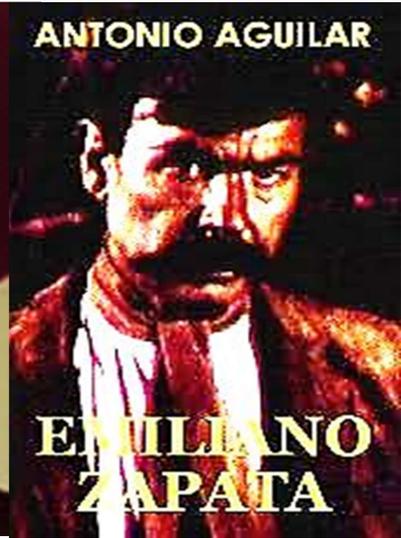
En adelante, Emiliano sólo será atendido audiovisualmente por documentalistas que se ocuparán de exaltar su papel protagónico e histórico en el contexto de la Revolución mexicana, tratando de rescatar su figura y ejemplo heroico de la institucionalización oficial, contando para ello con el respaldo de la investigación académica de archivo y oral a través de las entrevistas con muchos de los sobrevivientes y veteranos de guerra zapatistas. Así, destacan los trabajos de Adolfo García Videla “Testimonios zapatistas” (1987, 1988); Mario Hernández “Zapata en Chinameca” (1988); Ramón Aupart Cisneros “Los rebeldes del sur” (1992); “Emiliano Zapata. Un héroe mexicano” (2001), producción de Clío y televisa; Francesco Taboada y Sara Perrig “Los últimos zapatistas. Héroes olvidados” (2002); Walter Doehner “Zapata: amor en rebeldía” (2004), serie televisiva de seis episodios; “¿Dónde estás Emiliano?” (2004), serie televisiva de canal 11; y “Zapata. La biografía”, producción independiente con comentarios del historiador Lorenzo Meyer.

Por otra parte, 2004 es el año de estreno de la película de ficción “Zapata. El sueño del héroe”, dirigida por Alfonso Arau, y protagonizada en el papel de Emiliano Zapata por Alejandro Fernández. Con el análisis de dicho film, doy por terminado el recorrido filmico de nuestro héroe revolucionario, tanto por ser el último que se ha realizado, como por la particularidad que representa en cuanto a su producción y las posibles razones históricas que le dieron origen.

De todos los filmes documentales y de ficción mencionados se presentan, como anexos, las respectivas fichas técnicas, pero el análisis cinematográfico será de las películas “Viva Zapata”, y “Zapata. El sueño del héroe”; tal decisión se debe a que la primera fue un trabajo con una visión cinematográfica, histórica, política e ideológica externa, y la segunda es una manifestación coyuntural del régimen político mexicano como respuesta a la reactualización del zapatismo, determinado por la presencia pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), desde enero de 1994. Ambos casos, será importante contextualizarlos históricamente para entender porqué y para qué se hicieron, independientemente de los resultados obtenidos inmediatos y mediatos; todo ello para ser consecuentes con la lógica que nos ha guiado en el sentido de considerar que el cine no es un arte aséptico, y que representa intereses hegemónicos o subalternos.



Marlon Brando, 1952



Antonio Aguilar, 1975



Emiliano Zapata, 1911



Alejandro Fernández, 2004



¡Viva Zapata!

Directed By: Elia Kazán

Writted By: John Steinbeck

Country: United States

Year: 1952

Starring: Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Arnold Moss, Alan Reed, Mildred Dunnock, Lou Gilbert.

Análisis:

¡Viva Zapata!, es una película de ficción, épica e histórica estadounidense, se estreno en México el 11 de diciembre de 1952, en el cine Alameda. Los actores protagonistas fueron Marlon Brando, Jean Peters y Anthony Quinn, bajo la dirección de Elia Kazán y el guión de John Steinbeck. El título del film alude a la expresión popular que se gestó y se expresaba continuamente en las batallas de las tropas zapatistas en contra de otros ejércitos enemigos, es un grito de batalla, de reconocimiento e identidad del grupo; así como un incentivo de lucha para alargar la vida de Emiliano Zapata y los zapatistas.

La película inicia con la audiencia de una delegación de campesinos del Estado de Morelos con el presidente Porfirio Díaz en el Palacio Nacional ubicado en la capital del país, en 1909. Esta primera escena establece lo que será el argumento central de la película; es decir, el enfrentamiento entre el poder del Estado (político, jurídico, económico, militar e ideológico), y el sector social mayoritario del país (campesinos e indígenas), quienes son continuamente agraviados, explotados y despojados de sus tierras por los hacendados, que al amparo del gobierno porfirista se fortalecen. Así también, la escena inicial muestra algunas de las características del régimen porfirista y de Porfirio Díaz: los guardias presidenciales vestidos con uniformes parecidos al de algún ejército de europa; Díaz ataviado como un general europeo; la actitud prepotente, autoritaria, racista y paternalista hacia los campesinos; los treinta y cuatro años de duración del régimen; el aparente respeto del Presidente por las leyes liberales y el desdén hacia los antiguos documentos coloniales de los campesinos; el comportamiento contestatario pero todavía sumiso y conformista de estos; y a diferencia de eso la actitud crítica y rebelde de Emiliano Zapata; que al ser encerrado su nombre en una lista por Porfirio Díaz, simbólicamente sella su suerte porque es al poder al que enfrentará con todas las consecuencias que ello implica. Esta introducción nos ubica temporal y espacialmente, nos contextualiza sobre los motivos de la inconformidad y el descontento social que traerá como consecuencia el levantamiento

armado, una vez que la vía legal queda agotada como posible solución a los problemas de los campesinos.

En adelante, la película se desarrolla abordando diferentes aspectos de la vida personal y de la personalidad de Emiliano Zapata (su vida sentimental, sus temores, sus obsesiones, sus debilidades, su pensamiento político, y sus valores éticos y morales); así como los asuntos de la organización social, política y militar zapatista. En cuanto a lo primero, se nos muestra a Emiliano como a un personaje que fue cambiando de actitud conforme fue ascendiendo el conflicto armado y su responsabilidad política y militar; pasó de crítico e inconforme, pero aún tolerante en un principio, a ser desconfiado, obsesivo e intolerante en grado mayor al final de su vida. El argumento sugiere que dicho cambio se debió a que en su persona prevaleció más el aspecto racional condicionado por la influencia externa de un intelectual ajeno al medio campesino, frente a otros criterios más “humanos” o emocionales propios de su gente; en Zapata se enfrentaron dos especies de alter egos que en lucha férrea y permanente lo condujeron a tomar decisiones equivocadas que definieron su suerte personal y social; decisiones como las de ajusticiar por desconfianza a viejos amigos, combatientes y colaboradores, haciendo una limpieza de traidores; en tal purga, según la película, Emiliano empleó más tiempo y esfuerzo que en fortalecerse política y militarmente.

Algo que también se nos dice en la película sobre Emiliano, es que era un hombre atemorizado por sus limitaciones como el no saber leer y enfrentarse a los “letrados”, frente a los que “su caballo y fusil no le servirían de nada”. Empero, hay varias escenas en las que se da cuenta de la capacidad intelectual y emocional de Emiliano para sobrellevar los malos momentos con una actitud digna y honesta fundada en principios y creencias como la incorruptibilidad, el amor, la fe, el valor, el compromiso y la responsabilidad. Se habla de Emiliano como un hombre fiel, de una sola mujer (Josefa), buen hermano pero duro cuando Eufemio trasgredía las reglas o la disciplina, magnánimo para premiar el valor y la fidelidad, y profundo para vislumbrar el futuro. En todo momento prevalece en su vida el interés y el compromiso con los campesinos y sus problemas.

En lo que toca a lo segundo, el film desde un principio ubica a Zapata rodeado de gente, de su gente, destacando su persona por su valor, iniciativa y claridad sobre los objetivos por los que se debe luchar y morir. Con base en esto, se muestran algunos aspectos que refieren la capacidad organizativa de los campesinos zapatistas para defenderse y atacar; escenas y secuencias como las del rescate que hacen de Emiliano de las fuerzas rurales (cuerpo policiaco represivo del porfirismo), de las tácticas guerrilleras

para enfrentar en Morelos a las tropas federales comandadas por Victoriano Huerta, el descarrilamiento de un tren con soldados federales a bordo, destrucción de las líneas de comunicación telegráfica, acciones directas como la ocupación o recuperación de tierras; el uso de los montes, ríos, llanos, cuevas, etc., para vivir, esconderse y organizarse; la fabricación de su armamento debido a la escasez del mismo, el trabajo múltiple de las mujeres y nin@s (cocinando, acompañando, combatiendo, llevando información, etc.). Ambos aspectos abordados en la película, están contextualizados en los acontecimientos que nacionalmente condicionaron y determinaron el nacimiento y desarrollo de la revolución mexicana, como: el movimiento maderista; la caída y exilio de Porfirio Díaz; el ascenso a la Presidencia de la República de Francisco I. Madero; la usurpación del poder por parte de Victoriano Huerta asesinando a Madero; la huída de Huerta; la llegada de Carranza y Obregón; la alianza de Villa y Zapata. Todos estos episodios se tocan superficialmente, y sirven como telón de fondo para proyectar la figura de Emiliano Zapata y al zapatismo hasta la muerte física del primero, con la cual prácticamente finaliza la película, planteando allí mismo el nacimiento del mito que se recrea con la exhibición del cuerpo de Zapata en la plaza central del pueblo y la incredulidad de la gente para aceptar que a quien ven es a Emiliano, que a éste no lo pueden capturar y menos matar, que el muerto es otro y que Zapata está en el monte y regresará cuando lo necesiten cabalgando en su caballo blanco. Así termina la película, con la imagen del caballo en el monte.

Aunque *¡Viva Zapata!* pueda considerarse una película de género histórico, por la recreación que hace del personaje bajo el contexto de la revolución mexicana después de treinta y dos años de culminada en su etapa armada; lo cierto es que su valor reside más en señalar implícitamente como se constituyó Emiliano en un héroe y mito, destacando sus atributos personales que puestos al servicio de la vida social comunitaria fueron determinantes para trascender al nivel mítico; aspectos como ser un excelente jinete, domador y conocedor de caballos, buen tirador con las armas, no ser sumiso ante los poderosos, valorar su origen étnico, defender con su propia vida los intereses de los campesinos, saber interpretar las necesidades de su gente, no participar de la corrupción ni de los beneficios materiales y sociales que da el poder, utilizar táctica y estratégicamente las formas simbólicas de lucha y resistencia heredadas, ser creyente en lo religioso, reconocer el valor y la participación de las mujeres y niños guerrilleros, así como saber aprovechar sus atributos, tener sed de conocimiento para superar sus ignorancias, predicar con el ejemplo, proteger el bien común. Todo esto está expresado en la película, mientras que diversos hechos y personajes están desubicados históricamente o, en todo caso, son

abordados desde la visión estadounidense de nuestra historia; o quizá también con la limitación que da la incipiente investigación que para esos años había de éste fenómeno social, tanto en Estados Unidos como en México.

La vida de Emiliano se nos muestra llena de claroscuros, atrapado en situaciones extremas y obligado a tomar decisiones drásticas, y para expresar eso se utiliza el blanco y negro y las sombras; al igual que cuando se abordan hechos trágicos como el asesinato de Madero, o la noche previa a la muerte del mismo Emiliano, aunque justamente el día que lo ejecutan es soleado y claro, como lo es también cuando llevan su cuerpo a la plaza del pueblo, y su caballo aparece en medio de la majestuosidad del monte simbolizando la libertad. Estos momentos finales son la entrada de Emiliano al plano mítico, es la promesa del retorno del Héroe, es la luz que se enciende para iluminar la oscuridad (sufrimiento) de los campesinos.

Otro rasgo interesante de la película es la entremezcla de géneros, en este caso, el histórico, épico y western, y aunque los tres se parecen en varios aspectos y podría no notarse sus diferencias; aquí el western por ejemplo, está presente en escenas y secuencias muy precisas, como la batalla que sostienen los zapatistas contra las tropas federales cuando Huerta, desobedeciendo a Madero, intenta capturar y matar a Zapata y éste los enfrenta en la ribera de un río; es un plano secuencia en donde se muestra un gran río enmarcado por la montaña. Esta es una de las formas en que el western construye sus planos para hacer explícito, por un lado, la majestuosidad de la naturaleza, y por otro, el reto que representa para el ser humano vivir bajo las condiciones que le impone el medio. Los planos abiertos y amplios, en los que las personas se ven pequeños frente al medio agreste, sórdido, selvático, desértico, lluvioso, helado, etc.; y en el que tienen que sobrevivir haciendo uso de todos sus recursos físicos, mentales y emocionales; además que determina su carácter duro, férreo y salvajemente humano. Otras escenas western anteriores, son en las que el periodista, intelectual y correo maderista va en busca de Emiliano hasta su refugio en la montaña; cuando Zapata organiza con los campesinos la toma de tierras; y cuando estos últimos surgen de diferentes lados del monte para ir formando un gran contingente, que organizado rescata a Emiliano de los rurales, dicha escena nos explica la forma casi espontánea como se formó el ejército del sur: de acuerdo al interés común y por Emiliano Zapata.

Entre el guión, que resume el todo de la película (fotogramas, frases de montaje, escenas, secuencias, música, vestuario, escenarios, etc.), y su dramaturgia (construcción, desarrollo y auto integración del tema), considero que son los elementos que aporta el

western los que condicionan su ritmo; es decir, su fluir, y en este sentido el principio ordenador que le da una cierta fuerza creadora y espectacular.

Por otra parte, y en lo que respecta a la música, vestuario y escenarios, las condiciones de lectura son también precisos: la música prácticamente se reduce a tres temas que se repiten constantemente, ya sea letra y música, o solamente el fondo musical; estos temas son “La Adelita”, “La rielera”, y “La Valentina”; esto manifiesta ya un estereotipo musical de la revolución mexicana. Además de la música, existen escenas en las que el sonido está ausente remarcando así el aspecto dramático de la imagen.

El vestuario también responde a la construcción del estereotipo revolucionario; es decir, el campesino morelense vestido con camisa y calzón de manta blanco, sombrero de palma de ala ancha, guaraches y pañuelo al cuello; y para Emiliano Zapata el típico traje de charro, al igual que su hermano y algunos personajes más. Para las mujeres en general, vestido y rebozo; pero en lo particular las que ejecutan acciones suicidas o heroicas llevan el rebozo negro como distintivo. En cuanto al vestuario de la clase política, los terratenientes y comerciantes, es el traje sastre; y el de los altos mandos militares y la tropa es el que corresponde a su grado.

Pienso que por los elementos arriba mencionados, cinematográficamente la película está construida con una textualidad clásica, o lo que es lo mismo, una estética clásica circular, que teniendo como centro un concepto de verdad gira alrededor de este sin admitir otra interpretación; además, la historia tiene un orden de desarrollo cronológico, de acciones unidas a partir de una lógica causal que discursivamente hace coincidir la organización y la exposición de los elementos del relato; en otras palabras, toda la historia empieza por el principio y avanza hasta el final. En este orden de ideas, el film es narrativamente secuencial, su lógica así como la construcción del espacio, están organizados bajo un punto de vista orientado hacia la revelación de una verdad final de orden social, personal o epistémica. Así pues, entre otras verdades o revelaciones que nos presenta la película están las de que Emiliano Zapata vivió y murió apegado a la tierra y a los campesinos; que la lucha de Zapata y los zapatistas fue de carácter social y nacional; que la rebelión campesina zapatista no fue para conseguir privilegios sino derechos; que fue Francisco I. Madero el que dio inicio a la revolución mexicana; que la democracia es como la conciben en Estados Unidos; que el bien colectivo es más importante que el individual; que Emiliano Zapata fue un guía político, moral y militar; que fue Josefa (su esposa) la única mujer en su vida y la que lo enseñó a leer con la biblia; y que efectivamente, fue un esclavo de los principios y no de los hombres.

Por otro lado, la película se realizó y aparece en un ambiente internacional polarizado por la guerra fría, lo que provocó críticas ideológicas y políticas de diversa índole; además de los señalamientos personales a su director por haber dado nombres durante la época de las listas negras en Hollywood. Estas circunstancias condicionaron que el film fuera criticado más que analizado, y que el resultado de su exhibición no fuera el previsto por sus realizadores, que esperaban que el Departamento de Estado, a través de la United States Information Agency (USIA), y el mismo presidente Kennedy la distribuyeran internacionalmente como un servicio público, o sea, como un producto de exportación con fines no solamente lucrativos, sino también políticos e ideológicos.

Zapata. El sueño del Héroe

Guión y Dirección: Alfonso Arau

País: México

Año: 2004

Reperto: Alejandro Fernández, Patricia Velázquez, Lucero, Jesús Ochoa, Jaime Camil, Justo Martínez, Soledad Ruíz, Arturo Beristáin, Julio Bracho, Carmen Salinas.

Duración: 100 minutos

Análisis:

Película mexicana de ficción, a la que no se le puede ubicar dentro de un género particular de los ya conocidos, porque en ninguno de ellos podría estar bien enmarcada. Para su análisis, es conveniente recurrir a una interpretación posmoderna de la narrativa cinematográfica, ya que por su contenido podemos sugerir que se trata de un producto estético con una representación autónoma de la realidad; es decir, que se sirve de algunos elementos de esta para crear realidades autorreferenciales, al igual que la presentación de una narrativa con su propia lógica de sentido. Así pues, podemos adelantar desde ya, que ese sentido es profundamente irónico.

Lo anterior, se sustenta en el hecho de que la película no tiene un inicio después del cual se desarrolle secuencial y cronológicamente hasta el final, como sucedería en una narrativa clásica; ni tampoco es estrictamente metafórica como en la moderna; y más bien tiende a hacer una entremezcla de ambas (secuencial y metafórica) para adquirir un sentido que podríamos denominar pivotante, porque varía en su interpretación de acuerdo al contexto y al significado que le dé el lector- espectador. En este orden de ideas, también hace de la credibilidad un elemento convencional, y de la incredulidad una posibilidad real,

o por lo menos, mantiene suspendida la credibilidad en los códigos particulares utilizados para representar la realidad de una manera específica.

En este film, la historia inicia por el final y termina por el principio. Su introducción, es la metáfora de una realidad entendida como un sueño del cual se viene a despertar a la tierra para volver nuevamente al sueño, recorriendo un camino circular del que nadie se escapa y al que se llega al final después de haber soñado otra posible realidad, “Así lo dijo el poeta mexicana, no es verdad, no es verdad, que venimos a vivir aquí en la tierra, de pronto salimos del sueño, solo venimos a soñar”. Comienza la película con una voz en off pronunciando estas palabras en náhuatl; Emiliano Zapata sentado de espaldas en una silla en medio de una hacienda en ruinas, con un fondo de subido tono color azul (expresión de un tiempo y lugar ambiguos, espacio no terrenal, pero con elementos materiales absolutamente terrenales); la vista de la hacienda de Chinameca rodeada de los montes, el valle y grandes nubes en el cielo; la presentación de Emiliano Zapata y su escolta mirando a lo que uno de ellos nombra “esa es Chinameca”, y en la pantalla aparece “10 de abril 1919, Chinameca, México”; Zapata entonces hace alusión a una carta en la que se dice que Jesús Guajardo está hospedado en dicha hacienda y le tiene parque, armas y mil soldados federales que se pasarán a su tropa; pero previo a esto, otro zapatista dice ante la vista de la hacienda, “ésta hacienda parece muerta”, y alguien más complementa “se les olvido enterrarla”; después Emiliano categórico dice “¡Hagámoslo!” y avanzan, mientras que uno de sus hombres dice ante la expresión del “¡que!” de otro, “nada, sólo que no me gusta Chinameca”. Se sigue con la entrevista de Zapata y Guajardo en el interior de la hacienda aludida, en donde éste último le regala al primero un caballo negro; Emiliano demanda la ayuda acordada, Guajardo dice no tenerla allí, pero a cambio quiere demostrar su lealtad matando a un oficial federal que tiene preso y que en algún momento agravio a Zapata; el federal escupiéndolo expresa su desprecio a Emiliano, Guajardo ordena que lo maten pero Zapata no lo permite argumentando, “un hombre que no le teme a la muerte, merece vivir”; se despide de Guajardo estrechando su mano para sellar su hermandad, monta su caballo y se retiran. En esta secuencia, mientras conversan Zapata y Guajardo, algunos de los escoltas zapatistas manifiestan su temor y desconfianza por lo que ven y del “zorro Guajardo”.

Todo lo anterior sirve como introducción, nos ubica en el lugar, tiempo y suceso con los que inicia y termina la película; enseguida viene la presentación de los créditos, pero sólo aparecen el título en inglés y el nombre de los productores. Dicha presentación tiene como fondo visual un paisaje montañoso con brumas, y una música que sugiere un

ambiente de aventura y misterio. La secuencia se detiene en la cima de uno de los montes en donde aparecen algunos vestigios arqueológicos, y en su interior tres mujeres ejecutando una danza ritual; son mujeres indígenas vestidas con falda y blusa blancas, rebozo negro con el que cubren sus cabezas y una faja en la cintura también de color negro. La danza, se realiza en el lugar coloreado del mismo tono azul que la primera escena.

Después de este preámbulo, nace la historia de vida de Emiliano Zapata. Su nacimiento acontece en el interior de una hacienda en ruinas, se anuncia con el llanto de un bebé y una voz en off que dice “ya nació”, acuden a recibirlo hombres, mujeres y niños; y con letras se especifica “Anenecuilco, México 40 años antes”. Vemos al bebé, una mujer lo envuelve con un pañal y se lo da a su madre que le dice en náhuatl “hermoso collar, niño precioso, pluma de quetzal has llegado”. Enseguida su papá solicita su bautizo, pero el padre de la iglesia se asusta al descubrir una mancha negra en forma de mano que el niño tiene en su pecho, ante lo que exclama “¡la mano del diablo!”; pero una mujer (Juana Lucio), que junto a otras dos, va a acompañar a Emiliano en todo momento, lo contradice “si fuera la mano del diablo, yo misma lo saludaba”; el padre del niño pregunta “entonces, ¿qué es?”, y la mujer responde, “una señal de que ha sido elegido por los abuelos”, el padre vuelve a preguntar “elegido, ¿para qué?”, “eso no se sabe al principio de su vida, sino al final” responde Juana Lucio; inmediatamente es bautizado con el nombre de Emiliano Zapata decidido por su madre, y con la sentencia de...”tal vez tú seas el elegido”. En esta escena, aparece Emiliano ya adulto y de espaldas observando su propio nacimiento; y después de frente en retirada, fumando y en el semblante la disposición para cumplir su cometido.

Lo siguiente se anuncia como “10 años después”, es la secuencia en la que la familia Zapata trabajando en su milpa son despojados de sus tierras por un hacendado, al que apoya Victoriano Huerta en su papel de soldado federal. En tal suceso, Gabriel Zapata llora y el niño Emiliano le pregunta porque lo hace, a lo que su padre responde “porque nos quitan las tierras”; Emiliano vuelve a preguntar, “por qué no luchan”, “porque son poderosos” contesta Gabriel, y Emiliano termina sentenciando: “¡cuando yo sea grande recuperaré las tierras!”.

Antes de dar un nuevo salto temporal, se nos presenta otra pequeña introducción que complementa a la primera para reforzar el hilo conductor de la historia. En medio de una procesión religiosa con evidentes aspectos sincréticos (indígenas y españoles), Juana Lucio (la sabia mujer indígena), le explica al niño Emiliano frente a un grupo de personas, que fue Cuauhtémoc, el último Tlatoani, quien predijo que después de quinientos años de

oscuridad vendría una nueva etapa, y Emiliano fue elegido para guiar ese momento; así pues, éste es considerado también como un Tlatoani; ese es su destino del que no podrá librarse nunca, y evidentemente ella estará allí para recordárselo y empujarlo cuando la duda, la inseguridad o el desánimo lo contraríen.

En la pantalla se anuncia con letras “Anenecuilco, México 10 años después”, y nos encontramos a Emiliano Zapata adulto en otra hacienda también en ruinas, a él acuden un grupo de gentes encabezadas por algunos ancianos que le piden su ayuda para recuperar sus tierras, le dicen en náhuatl y en español que él (Zapata), será su líder, su guía, porque está destinado por la marca que lleva en su pecho; Emiliano les responde que no sirve para eso, que a él lo que le gustan son los caballos y las muchachas; “eso no importa” le dice uno de los ancianos, y empieza a explicarle que los hacendados están sembrando caña de azúcar en vez de maíz...

Con base en lo anterior, me ha parecido oportuno describir con cierta exactitud las primeras secuencias de la película, porque pienso que son estas las que nos permiten tener una idea de los propósitos de la misma; es decir, de cuál es su tesis o el argumento central; ya que en adelante, el film se desarrolla de forma confusa y contradictoria; sin una secuencia clara, aludiendo a ciertos personajes, lugares y sucesos históricos importantes, pero descontextualizados del tiempo y lugar en que ocurrieron. Ciertamente es, que lo permanente es la consecución del papel que a Emiliano Zapata, según la película, le tocó cumplir como heredero de una tradición originada desde la época de la conquista, que su vida y obra no puede entenderse fuera de esa misión, que su muerte no pudo haber ocurrido de otra manera, y que su resurrección es parte del proceso.

El sueño, la pesadilla o la obsesión de la película, es demostrar que efectivamente, la vida de Emiliano Zapata: sus acciones, sus pensamientos, sus aciertos y errores no fueron determinados por él, ni por las circunstancias históricas; y que en realidad sólo fue el medio utilizado por una divinidad que le impuso la misión de ser un héroe, y en este sentido, fue la marca en su pecho la señal de que él, y no otro, estaba destinado a serlo, no como hombre sino como “guerrero águila”. Y para cumplir esa decisión inalterable, el personaje nació, vivió, y al final fue sacrificado por otros, que de igual forma, no podían haber actuado de otra manera, a riesgo de impedir que el Héroe Zapata fuera incapaz de cumplir su misión en la tierra, y entonces el sueño divino se convirtiera en un simple bostezo. En función de ese sueño, no del de Emiliano Zapata, sino del director y los productores de la película, fueron destinados todos los elementos del discurso

cinematográfico, “al igual que los 120 millones de pesos (10 millones de dólares) que se gastaron en su realización.”¹⁵⁶

Vestuario, escenarios, locaciones, música, fotografía, actores y actrices, efectos especiales, edición, etc.; todo fue puesto para demostrar que la realidad esta subsumida al sueño, o que no hay otra realidad que la del sueño; o que la realidad y el sueño son lo mismo. Las contradicciones y conflictos sociales; así como la lucha de clases son asuntos que con la muerte se resuelven, porque ella todo lo empareja; así está implícita y explícitamente argumentado con una de las últimas secuencias en donde se retoma la primera escena de la película con Emiliano sentado en una silla en un espacio extraterrestre, y a él acude acariciándolo su hermano Eufemio, e inmediatamente todos los demás hacen acto de presencia, amigos y enemigos, conviviendo y compartiendo en una mesa la comida y otros placeres, amenizado el acto con la canción de la *cucaracha*; infiriendo así que la vida anterior, la terrenal, es posiblemente una “mariguanada”, y que se están fumando los sueños. Además, se reafirma esto con las palabras de Juana Lucio (personaje que habita en el plano terrenal y en el más allá) “¡todos estamos muertos Emiliano!”; y Esperanza (la mujer que sirvió a Huerta en la traición a Zapata) remata afirmando, “la revolución no necesita un líder, sino un mártir”. Todo, al parecer está justificado, no hay que reflexionar mucho para entender que de poco sirve lo que se haga aquí, si allá estaremos nuevamente juntos conviviendo, y entonces el pasado, presente y futuro, sólo son líneas del tiempo sobre las que el hombre no tiene influencia alguna.

Ciertamente, como se mencionó al principio, la película está construida con la entremezcla de elementos narrativos clásicos y modernos; así como con pinceladas de diferentes géneros cinematográficos. De los primeros, podemos mencionar a los que tienen que ver con aspectos de la realidad histórica; hechos que intentan darle veracidad, que no credibilidad, a la trama, como: el nacimiento de Emiliano; el juramento que hizo cuando niño de recuperar las tierras cuando fuera grande; su gran afición y habilidad con los caballos; el gusto por las mujeres; su incorporación forzosa en el ejército federal; su nombramiento como representante y defensor de los derechos de su pueblo; su casamiento con Josefa Espejo; la entrevista con Guajardo en Chinameca; la sangrienta batalla en Cuautla; el encuentro de Villa y Zapata y la foto en la silla presidencial; la entrevista de

¹⁵⁶ Paxton Hernández dijo: Me encontré esta joya sobre lo que decían de Zapata: “Zapata”, la película con el presupuesto más alto en la historia del cine mexicano, con 10 millones de dólares, será estrenada en México con 500 copias en el mes de febrero, en el Auditorio Nacional con una gala de lujo. Será distribuida durante el año a más de 20 países y será inscrita al Festival de Cannes previo a su estreno en Europa y Asia. Y en Estados Unidos será estrenada hasta finales de año, para que esté más cerca de los Oscars del 2005, y pueda entrar a la competencia. <http://cineazteca.blogspot.com/2008/04/que-sera-de-arrancame-la-vida.html>

Emiliano con Francisco I. Madero para reclamarle sus derechos; la muerte violenta, no en batalla, de Eufemio Zapata; el caballo que le regala Guajardo a Zapata; el asesinato de Emiliano en la hacienda de Chinameca; la exhibición y filmación de su cadáver; lo dicho por Pablo González sobre que Zapata era un bandido y muerto éste también el zapatismo lo estaba; la incredulidad expresada por la gente de que Emiliano hubiese muerto; y el destino trágico de los traidores. Con estos elementos, de verdad histórica oficial, la película juega poniéndolos en donde mejor le acomoda para construir su propia verdad, sustentada con los recursos metafóricos modernos y los géneros afines. Así, pues, nos encontramos a Juana Lucio y a sus dos acompañantes de siempre, apareciendo y desapareciendo a conveniencia con sólo hacer unos movimientos y pronunciar las palabras mágicas “shuu”, cuando Emiliano duda o teme, allí están para encarrilarlo nuevamente; o la poderosa comunicación que desde niño tiene Emiliano con los caballos a través de la mirada, al grado de hacerse obedecer por ellos con solo parpadear; también, la enorme capacidad curativa de las plantas medicinales y las terapias tradicionales para dejar los pies de Emiliano, sin huella ni rastro, de las quemaduras a las que lo sometió Victoriano Huerta para demostrar que en su interior no habitaba el alma de Cuauhtémoc; además, el uso obsesivo de las haciendas en ruinas, decoradas de acuerdo a la ocasión para informarnos del importante papel social, político, cultural y económico de las mismas; así como de su decadencia; o la presencia vitalicia de Victoriano Huerta como representante del poder tiránico. En fin, estos son algunos ejemplos del uso metafórico en la narrativa de esta película, puesto que su entendimiento está sujeto a la interpretación del espectador y, desde luego, a sus condicionantes de lectura (información y formación).

Para hacer visualmente explícito o incentivar la interpretación de las metáforas, el director utilizó los recursos cinematográficos surrealistas, épicos, del western y la ciencia ficción; y como no queriendo la cosa, también el policíaco. Todos estos géneros, en su concepción, uso y manejo, muestran un sumiso y subdesarrollado espíritu hollywoodense.

Cuarta conclusión.

Vistas las dos películas, lo menos indicado es compararlas. Ambas, asumen el reto de hablar de Emiliano Zapata; sin embargo, lo hacen desde miradores, recursos cinematográficos y documentales; así como contextos históricos, sociales, políticos, culturales y económicos diferentes. Empero, es posible mencionar los aspectos relevantes

que en una y otra son explícitos, además de los que implícitamente dan pie a diferentes interpretaciones.

En este sentido, *¡Viva Zapata!*, es una película claramente histórica, porque aunque no desarrolla el tema de la revolución mexicana con hechos y personajes fielmente expuestos, si se atiene a los sucesos que en su concepción fueron los relevantes, y en función de los que Emiliano Zapata actuó, o por los que fue condicionado; así también, mantiene como eje central de su trama la vida personal ligada a la social de Emiliano para explicar, aunque sea superficialmente, el proceso de conformación del Héroe y del mito. Para este fin, sus recursos narrativos y cinematográficos son directos, utilizando sobriamente el auxilio de los géneros western y épico sólo para darle fuerza y emoción a la historia. Además, se mantiene fiel a una narrativa clásica en la que la veracidad y credibilidad se traducen en elementos centrales para que, como escribió José Revueltas, “La información que proporcione la pantalla al espectador sea siempre estricta e invariablemente unívoca, es decir, no sujeta a ninguna otra clase de interpretaciones fuera de la única necesaria, forzosa por sí misma. Este es un principio fundamental que jamás puede ser alterado y que deberá observarse en todas y cada una de las instancias del proceso de una película, desde los indicios que originan una percepción, las percepciones que forman una imagen y las imágenes que dan una noción, hasta las nociones que forman un concepto.”¹⁵⁷ Cabe mencionar además, la importancia de las actuaciones de Marlon Brando, Jean Peters, y Anthony Quinn; de la dirección de Elia Kazán, y el guión de John Steinbeck; equipo que por su experiencia y calidad debía dar resultados en su mayoría positivos.

Pese a lo anterior, Emiliano Zapata nuevamente fue sacrificado, porque en el guión se le niega el status de hombre de carne y hueso, dándole el de profeta o divinidad al gusto estadounidense. Se le asfixia con un traje de immaculado ser, que por ejemplo, lo incapacita para mirar o desear a otras mujeres, manteniéndose fiel a Josefa; misma que lo enseña a leer con la biblia. Tampoco es capaz de pensar y decidir por sí mismo, porque para eso está su asesor extranjero que le dice qué, quién, cómo y cuándo; y si a eso le sumamos que por no saber leer toma decisiones equivocadas y es incapaz de mirar las bondades de los ofrecimientos de Madero y otros, entonces simplemente estamos frente a un hombre “salvaje e irracional”; digno representante de los “bárbaros indígenas y campesinos” de ayer y hoy. *¡Viva Zapata!*, sí nos habla de un héroe que se hace; es decir,

¹⁵⁷ José Revueltas. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Obras completas 22, Ediciones Era, S.A., México, 1981, p. 57.

de un actor social, pero su concepción del mismo se confunde con el de un mártir, caudillo, santo, o un líder que, como en la película, debe ponerse en un pedestal o encerrarse en un museo, una caja de cristal, una burbuja, un castillo de la pureza, o en cualquier espacio en donde se le pueda admirar pero no lo toque la maldad, porque como simple mortal, que en principio lo es o fue todo héroe, se puede quebrar, y entonces el problema está en cómo reponerlo, ¿tendría que haber otra revolución?.

En cuanto a *Zapata, El sueño del héroe*; sinceramente debemos lamentar su realización. No es una película ni histórica, épica, cómica o de ciencia ficción, es, para decirlo pronto, infame. No acierta a decirnos nada claro, nos confunde y nos aburre; y al final casi lo único que podemos concluir es que Emiliano Zapata nació siendo un héroe, no se hizo, por lo tanto, sólo tuvo que esperar a ser sacrificado para adquirir plenamente esta categoría u otra de fácil comparación. Todo estaba predeterminado, planeado para que cada uno de los personajes actuara en el papel que le correspondía; unos jugaron a ser malos y otros a ser buenos, pero éste no fue un juego de a deberás, fue un simulacro, porque al final, revueltos todos, ya no identificamos a unos y otros, y Emiliano Zapata: el ser ético, épico, estético e histórico, es el único perdedor en el juego malsano de esta película, que aspiraba concursar en Cannes e ir por algún Oscar a Estados Unidos.

Y para precisar lo anterior, citemos nuevamente a José Revueltas, “Los principios fundamentales de la cinematografía radican en el montaje y en la construcción dramática. Cuando cualquiera de estos dos principios no se corresponde en la forma adecuada uno con el otro, ni ejerce, dentro de la obra cinematográfica de que se trate, la función de cada uno de los elementos que la integran, la obra resulta mal, incompleta, confusa o singularmente jactanciosa y pedante.”¹⁵⁸ Así, justamente, es el resultado de esta obra, que no muestra un conocimiento, o en todo caso, respeto y atención por los principios cinematográficos fundamentales: pensados, dichos y hechos por los maestros, que como Eisenstein, habló de la cinematografía como hacedora de imágenes a partir de las representaciones que obtiene la cámara, y con ellas hace un todo armónico en el cual se expresa “la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama y acción.”¹⁵⁹ Ante esto, es necesario reconocer la necesidad e importancia de construir con nuevos elementos las nuevas miradas cinematográficas; sin embargo, también reconozcamos que los principios no han

¹⁵⁸ José Revueltas. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Obras completas 22, Ediciones Era, S.A., México, 1981, p. 68.

¹⁵⁹ *op.cit.*, p. 35.

dejado de ser vigentes, y que hay que reactualizarlos para que tal vigencia sea efectiva, y no se obre dando resultados denigrantes como los de la película que nos ocupa.

De cualquier forma, de ambas películas podemos aprender lo que se puede hacer, lo que no se debe hacer, y lo que es necesario hacer. Sabemos ahora que, “En el cine todo es igual e importante, ninguna cosa está por encima de la otra y todo tiene la misión de combinarse, conjugarse y sostenerse en una forma leal y recíproca, para que el resultado sea una obra de arte armónico, equilibrada y lo más perfecta posible.”¹⁶⁰ Dicho lo cual, trate de encontrar algún atributo a la película de Alfonso Arau y de sus “poderosos” padrinos (Cervecería Victoria y Modelo, tequila la Herradura, e Isidoro Rodríguez “El divino”), y se lo encontré. Se trata de la escena en la que aparece Emiliano ya muerto, envuelto en un petate y debajo de la tierra irradiando energía para alimentar a las plantas de maíz que están en la superficie, y más arriba un cielo oscuro y estrellado. Dicha escena es significativa, tanto por la fotografía como por el mensaje enviado, es, ciertamente, lo que significa el maíz: una planta de creación natural, pero fundamentalmente cultural.

Por último, tomando en cuenta la enorme importancia actual de las imágenes en movimiento, y particularmente las transmitidas a través de la televisión y el cine, es prioritario no pasar por alto la forma ni el contenido que nos dan; ya que de ello depende nuestra percepción y concepción del mundo y de nosotros mismos. Por ello, considero por estereotipado, insuficiente el film de Elia Kazán; y por contradictorio e irresponsable socialmente, infame el de Alfonso Arau.

2.2.- Una necesidad revolucionaria, Emiliano Zapata desenlatado

La institucionalización de la revolución mexicana, ha significado para el país la acumulación de nuevas contradicciones sociales en todos los órdenes y niveles. El incumplimiento de la justicia social en pro de la que se levantaron y murieron millones de mexican@s, en su mayoría campesinos e indígenas, durante el movimiento armado de 1910-1920; actualmente otra vez es el origen del descontento y la movilización de los mismos sectores de antaño, a los que también ahora se suman de manera importante los marginados y excluidos en las ciudades. Dicha institucionalización, ha tenido como base principal el ocultamiento y la reducción de las contradicciones sociales, a problemas de insuficiente competitividad productiva en el orden y la economía mundial.

¹⁶⁰ José Revueltas. *op.cit.*, p. 75.

Para ocultar y reducir las contradicciones propias de toda sociedad de economía capitalista subdesarrollada y dependiente; además de pluricultural y multiétnica, los diferentes regímenes que han gobernado el país desde 1920 han utilizado diferentes medios; desde los ideológicos, educativos y culturales, hasta los abiertamente represivos. Así pues, el Sistema Educativo Nacional ha traducido en pensamientos y sentimientos lo que ha considerado de las élites en el poder es lo mejor para la nación: el patriotismo, el orden y la paz social, el respeto a las instituciones y las leyes *versus* estado de derecho, la gobernabilidad, el respeto a la propiedad privada, el reconocimiento a los símbolos patrios, la democracia electoral como único medio de participación política legal y legítima, el cumplimiento de los códigos cívicos, etc. Con todo esto, más la represión y la violencia física, psicológica y emocional, se ha creído controlar los efectos y consecuencias naturales de la inequidad y desigualdad que, naturalmente también, trae aparejada el sistema capitalista dependiente, que irremediamente crea y reproduce una élite hegemónica, corrupta e impune; y una masa empobrecida económica y culturalmente.

Sin embargo, la información recibida en las escuelas, por las que hemos transitado millones de personas, no ha sido suficiente para interiorizar los preceptos que conforman el estereotipo del mexicano; para esto han violentado también; con manoseos, maquillajes y manipulación, los elementos culturales originales de los diferentes mexicanos que integran al país. La desintegración, asimilación o destrucción de tales elementos, ha significado prácticamente un etnocidio, puesto que le arrebatan a los individuos las prácticas sociales comunitarias que le dan sentido a su ser, ubicándolo en el mundo, e identificándolo con el cosmos; de tal forma, que carente de ese signo identitario es vulnerable ante el medio ambiente natural y social. Dicho en otras palabras, los arquetipos culturales son las claves que dan seguridad y confianza en el porvenir, que siempre se siente y piensa que será mejor porque se participa en su construcción colectivamente, certificando así la posibilidad del cambio y la transformación, que desde un pasado mediato e inmediato se están gestando permanentemente.

La escuela pues, no ha estado sola en esta misión de desintegración cultural e inmovilismo social, con ella han participado, entre otros, los llamados medios de comunicación masiva, que eficazmente han sabido crear ilusiones y fantasías para sobreponerlas a las realidades que nos condicionan y determinan desde lo cotidiano; sustrayéndonos la fe, el entusiasmo, la convicción, la fuerza, los principios éticos y morales, y la conciencia de la necesidad e importancia de nuestros pensamientos y acciones en el cambio social. Periódicos, revistas y otros medios impresos, radio,

televisión, cine; y ahora cada vez más el internet, nos han conectado con el mundo de manera genialmente virtual; atrayéndonos a ese espacio de fantasía en donde todo ya está construido para nuestra comodidad, sólo es necesario tener los medios materiales para acceder al privilegio, y estos se consiguen luchando individualmente, sin importar los medios para conseguir el fin. Empero, las reacciones y las resistencias a estos manoseos y manipulaciones de la realidad también son inevitables; ya que se trata de un problema de sobrevivencia material y cultural, por los que los seres humanos instintivamente reaccionan para no morir de hambre ni de soledad. El propio sistema, que debe su reproducción a la pobreza de las mayorías, no puede resolver esta contradicción, por lo tanto tiene que auxiliarse del dominio ideológico y cultural.

Las reacciones y resistencias instintivas de la masa, progresivamente van adquiriendo diferentes matices de acuerdo a la gravedad del daño causado por el poder; tales matices se van traduciendo en acciones de diferente intensidad política, que en la abierta confrontación con la clase hegemónica, pondrá a funcionar su arsenal de elementos simbólicos y culturales, estereotipados o no, para sobreponerse o recuperarse en la correlación de fuerzas con sus enemigos. En este sentido, podremos ver desde simples marchas, mítines, desplegados; hasta acciones de mayor envergadura como amotinamientos, ocupaciones, huelgas, levantamientos, rebeliones, insurrecciones o el mismísimo cataclismo revolucionario; eso casi siempre es inicialmente impredecible.

Y en este proceso de inevitable confrontación, en el que confluirán hombres y mujeres de diferentes edades, condición económica, y de formación política, ideológica y académica; el universo cultural de la clase hegemónica y las clases subalternas u oprimidas operará para fortalecer interna y externamente al movimiento, tratando de sumar a más adeptos, simpatizantes o militantes; y al mismo tiempo desacreditar y restarle ánimo y fuerza a su contrincante. En este orden de ideas, a través de los discursos oculto y público, conoceremos de las aspiraciones de unos y otros; así como las tácticas y estrategias de defensa y ataque, y sabremos también del drama social en desarrollo y quizá sus posibles consecuencias. En suma, estaremos frente a la guerra por el poder, y seguramente en una desigual batalla que nos mostrara uno de los más grandes recursos de lucha creados por los oprimidos: la guerra de guerrillas; instrumento ideológico y militar.

En esta guerra desigual en cuanto a la capacidad de ataque de unos y otros, los dominados harán uso creativo, mesiánico y/o potencialmente revolucionario de múltiples iconografías (imágenes en movimiento, fotografías, retratos, dibujos, caricaturas, litografías, etc.); además de la rica diversidad de expresión hablada y escrita (canciones,

música, cuentos, juegos, leyendas, chistes, mitos; libros, revistas, folletos, volantes, panfletos, pintas, murales, etc.). De igual forma y más que nunca, la clase hegemónica bombardeará desde la *mass media* a la población desclasada, indecisa, lumpen e inerte, con mensajes de repudio a los revoltosos, delincuentes, bandidos, salvajes, violentos, terroristas, agentes externos, saboteadores, agitadores; y al mismo tiempo ponderará el bien de la nación y de las instituciones, aludiendo a la herencia de la lucha patriótica de los héroes nacionales, y del peligro que significaría perder las conquistas sociales producto del sacrificio revolucionario. Bajo este discurso público, ocultará su propósito de robarles las banderas de lucha a sus odiados enemigos.

No sabemos cuánto tiempo habrá pasado o tendrá que pasar para llegar a este momento, en el que la información de la escuela oficial habrá sido o será transformada en una rica fuente de elementos subversivos que cuestionará y planteará la conveniencia de una nueva educación como derecho de tod@s. De cualquier forma, en este proceso de formación política, ciudadana o revolucionaria, l@s participantes y sobrevivientes, verán la importancia fundamental de los arquetipos culturales para luchar persistentemente, aún sin saber a ciencia cierta el resultado de sus esfuerzos, sean estos para reformar o poner a la sociedad de cabeza.

En éste real imaginario, está implícito el deseo explícito de reconocer a la totalidad de nuestras claves culturales, porque en todas existe el conocimiento del pasado, presente y futuro de nuestra humanidad y hacia allí es que debemos volcarnos para no morir sin más. Así entonces, los medios, las formas y los contenidos con los que se formen y transmitan las nuevas ideas y sentimientos, estarán sujetos al uso diferente que se haga de ellos para hacerlos realmente herramientas e instrumentos revolucionarios de carácter cultural. En la prensa, la radio, la televisión, el cine; existen un pasado y futuro promisorios para estos fines; desde estos medios, el mundo local, nacional, regional y mundial se han mostrado con otros miradores y enfoques casi desde su aparición, gracias a la visión que de su importancia han tenido grandes hombres y mujeres que no han permitido que, aun estando en manos de las élites, sean utilizados para corromper a la sociedad impunemente; y a contrapelo, también han hecho una labor, a veces soterrada y otras abierta, de educación cultural vanguardista. En este sentido, hablaremos a continuación de dos obras cinematográficas sobre Emiliano Zapata con contenido, trama y acción revolucionarios. La primera de ellas: *El compadre Mendoza* es una realización consumada y fundamental; la segunda: *Zapata*, un guión en espera del trabajo creativo y redentor de un director y

productor(es), de corazón y pensamiento libres de la mezquindad que inyecta el glamour del medio “artístico” de la élite.

El Compadre Mendoza

El Prisionero 13 (1933), El Compadre Mendoza (1933), y Vámonos con Pancho Villa (1935); son las tres grandes obras cinematográficas realizadas por Fernando de Fuentes dedicadas a la revolución mexicana. En todas ellas, queda manifiesta su originalidad como cineasta, de tal forma, que no dudo en afirmar que hasta el día de hoy estas obras no han sido superadas por ninguna otra del mismo género y sobre el mismo tema. Cada una, por sí misma, expresa una realidad, una cosmovisión de la vida, un espectro cultural que diverge y en muchos aspectos se contrapone a otros con los que tuvo que cohabitar, porque en la “bola” todos estaban.

La ficción de las revoluciones del centro, del sur y del norte del país, están puestas – cruel, divertida, tierna y dramáticamente- ante nuestras miradas; que no sólo se recrean con la bella fotografía, actuaciones, escenarios, música, vestuarios, diálogos, acciones; sino que también, por esa vía, se enteran de la historia no oficial de quienes hicieron las revoluciones campesinas y populares, norteñas y sureñas; así como de los que en el centro la aprovecharon casi de manera personal. Así pues, las tres son importantes y necesarias para sentir y pensar integralmente, desde el cine, a la revolución que fundó por segunda vez al México pos prehispánico.

El Compadre Mendoza, siendo un film de ficción, nos documenta a través de diferentes recursos cinematográficos de muchos aspectos históricos, que años más tarde, algunos historiadores nacionales y extranjeros escribirían como resultado de sesudas investigaciones en archivos y otras fuentes documentales, e incluso orales. La película comienza informándonos sobre un período difícil para el zapatismo, como lo fue el año en que intento gobernar el país Victoriano Huerta, y que se caracterizó por su empeño para aplastar a sangre y fuego a los zapatistas; y con este fin militarizó al Estado, se coludió con los sectores políticos y económicos más conservadores, etc. Con el primer plano-secuencia (sin rupturas ni fragmentación de tiempo y acciones), de una tropa zapatista cansada y diezmada, surcando uno de ellos con el arrastre de su arma el camino polvoriento; los rostros adustos, demacrados, barbudos y secos como el mismo suelo; sin formación militar pero cohesionados, algunos cargando sus armas en hombros y otros en el cuello; con la compañía de un perro en iguales condiciones de cansancio y miseria, y una música

melancólica; así es como sabemos que los zapatistas fueron campesinos convertidos en combatientes por las circunstancias, pero no soldados en el estricto sentido tradicional como los “pelones” o federales. Después de esta dramática secuencia, aparece como un oasis la hacienda Santa Rosa, propiedad de Rosalío Mendoza, personaje representativo de un sector social todavía poderoso pero en acelerado proceso de decadencia como lo fueron los hacendados. Dicha hacienda, geográficamente está ubicada en Guerrero - estado al que también se extendió el zapatismo en su proceso de expansión militar e ideológica- y que no se dedicaba económicamente a la producción de azúcar, sino de maíz. Santa Rosa y Rosalío, son la muestra históricamente comprobada, de que las haciendas no eran homogéneas; es decir, que no todas se dedicaban productivamente a lo mismo, y que su importancia no era estrictamente económica, sino que muchas de ellas se mantenían como unidades de cohesión social, política y cultural; de tal forma que el hacendado era concebido como un padre o protector. En este sentido, muchos de los peones que trabajaban directamente como servidumbre en las haciendas no se incorporaron a la revolución y se mantuvieron fieles a su amo o patrón; y ese es otro aspecto que en la película se nos muestra de manera clara cuando vemos a mucha gente adulta (hombres y mujeres), niños y ancianos haciendo labores diversas; y sobre todo en los momentos festivos, en donde la peonada hace su propia fiesta recreando con su música, baile, comida, bebida, juegos, dichos, etc., lo que les es propio, con lo que se identifican; mientras que el amo, aparte y con los suyos, también hacen uso de su idiosincrasia cultural a través de los mismos medios.

La boda de Rosalío con Dolores, considero que es uno de los mejores momentos de la película, porque en ésta; por un lado, podemos apreciar el crisol de expresiones culturales de los pobres y de los ricos; y por otro, algunas de las convenciones de la ficción cinematográfica, y particularmente las que derivan de los emplazamientos y desplazamientos de la cámara, que se vuelve prácticamente en un elemento de consistencia estructural en el relato. Sobre el primer aspecto; con los pobres: la música y el baile originales de la región interpretada con los instrumentos tradicionales, los músicos vestidos también con ropas propias de su región y diferentes a las del resto; diversos acentos del habla regional; los juegos; las bebidas; la comida; la diversidad de los adornos en los atuendos y en el espacio de celebración; el festejo a cielo abierto y hasta bien entrada la noche. Y con los ricos: la música y el baile europeos ejecutada por músicos solemnes y de academia; la comida y bebidas dispuestas en lujosas vajillas y en mesas adornadas también con cierto aire europeo, además degustadas con cubiertos y “educadamente”; los hombres

y mujeres vestidos con el mismo estilo copiado de la elegancia europea; la convivencia fragmentada y en espacios confinados e iluminados por la luz artificial. En esta celebración, vemos actuar a la cámara como un personaje más que mira y es mirada por los demás personajes; es como un asomo hacia el interior de la propia identidad y la de los otros. Todo lo anterior, más el uso permanente de las miradas para expresar complicidad, amor, esperanza, desasosiego, ternura, odio, desconfianza, traición y culpabilidad; son elementos a través de los que es posible considerar que estamos ante la construcción de un “sistema de miradas” que se miran a sí mismas por medio de la cámara. Hay en este sentido, un posicionamiento hegemónico de la cámara porque constantemente dirige su mirada sobre las miradas de los personajes para definir formalmente su perfil ideológico, político, emocional, sensual y reflexivo; y como ejemplos: desde el primer plano-secuencia ya mencionado, vemos en la mirada de los zapatistas el desasosiego, la tristeza, la incertidumbre, el cansancio; después en la de Rosalío Mendoza con Atenogenes (su administrador) la complicidad para llevar a cabo una serie de acciones como el acostumbrado ritual de cambiar en la pared los retratos de Victoriano Huerta por el de Emiliano Zapata o por el de Venustiano Carranza de acuerdo a la conveniencia política; además de su primer contacto con Dolores que es a través de la mirada, o sus ojos desorbitados por el aparente pesar que le causa el sentimiento de culpabilidad por traicionar a su compadre Felipe Nieto. Con estas miradas, se va construyendo el sentido narrativo de la historia que termina con la muerte trágica del General Felipe Nieto: personaje simbólicamente representativo de Emiliano Zapata y el zapatismo. En este mismo orden de ideas, Fernando de Fuentes emplaza (ubica físicamente) y desplaza (mueve) a la cámara para crear una mirada global que define un punto de vista, un sentido, un posicionamiento, una visión del mundo, un compromiso ideológico y una identidad; que metafóricamente construye una película de miradas; es decir, una obra que mira a través de la cámara antes de que el espectador lo haga, obligando a éste a colocarse en una posición particular con una determinada carga ideológica y política. Y así como a Rosalío lo interpela la mirada penetrante y directa de su conciencia que por nombre lleva el de María (la sordomuda); así también por medio del cruce de miradas entre la cámara y el espectador, se llega a la complicidad entre la sorpresa y el suspenso, e incluso a la experiencia de ver una película que atraviesa por varios géneros narrativos como el melodrama, la comedia y el político e histórico; todos ellos configuran el tiempo y el espacio en los que los personajes definen socialmente su marginalidad frente al poder en turno. En este sentido, la película tiene como centro del relato lo marginal del zapatismo

frente al huertismo y el carrancismo; lo trágico de la guerra, la ternura del amor profundo entre Dolores y Felipe Nieto; la lealtad y fidelidad entre Felipe y su ahijado también del mismo nombre; la nobleza de este último para comprender quienes son los zapatistas y sus contrarios los carrancistas, para definir su filiación e intuir el peligro que se cierne sobre su padrino.

Con recursos técnicos y artísticos bien cinematografiados, el director nos lleva a las entrañas del zapatismo, a ese espacio emocional que nos hace asequible lo racional del discurso zapatista, expresado principalmente por el “gordo” y el mismo Felipe Nieto. El “gordo” es muy claro en su perfil ideológico cuando argumenta que va a fusilar a Rosalío Mendoza “por traidor y científico”, y le reclama al general Nieto su inconsecuencia por defender al susodicho hacendado. Y luego, en amena charla de sobremesa con Dolores y Rosalío, Felipe dice, “...la bola se hace con los que tienen ganas, algún día se nos hará justicia a los que peleamos por ideales; y en otro momento, también conversando con los mismos, sueña despierto...” cuando triunfe el Plan de Ayala y los campesinos seamos dueños de nuestras tierras, entonces...” Así, entre sueños, luchan y sufren los zapatistas, reducidos militar y políticamente; mientras para el compadre Mendoza, “las cosas hay que hacerlas pronto y bien hechas”, ya que es “enemigo de romanticismos y suspiros”. Bajo este pragmatismo, el hacendado fragua con el carrancista coronel Bernal la traición y el asesinato del general Nieto; para ambos, Emiliano Zapata y el zapatismo son un obstáculo y su eliminación un imperativo de beneficio personal: para Bernal “esa cabeza vale mucha plata”.

Felipe Nieto (el zapatista, el héroe), es categórico en su demanda de no ser olvidado cuando ya no exista físicamente, su petición es directa a la conciencia del ser amado (Dolores), o bien, del pueblo. Su muerte sucede finalmente entre nubarrones, truenos, oscuridad; los presentimientos y las certezas del niño Felipe y su madre de que “va a pasar algo”; Rosalío mirándose en los ojos de María, tal cual en un espejo, para interpelarse a sí mismo con el ¡que me miras!, ¡no me has visto nunca!, ¡lárgate!; y el recuerdo traído al presente por Jerónimo (el viejo sirviente) de cuando el general Nieto le salvo la vida en una noche igual de lluviosa como esa; todo esto envuelto en la melodía de la canción de “que te ha dado esa mujer”. Son las paradojas de la vida, cinematográficamente recreadas.

Aunque la película termina con el asesinato del general Felipe Nieto *versus* Emiliano Zapata; el zapatismo queda blindado porque hecho raíces en tierra fértil *versus* Felipito y Dolores (el pueblo); aunque también su contraparte (la maldad) sigue encarnada en Rosalío (hacendados) y Bernal (régimen político). Desde este punto de vista, podemos

concluir diciendo que el film, como género narrativo, retoma la estructura del cuento clásico; es decir, la de contar dos historias: una aparente que revelará la segunda implícita; y dicha revelación, como ocurre en el cine clásico, es en la secuencia final: por ello, el desenlace es casi predecible y no tan sorprendente, sobre todo cuando los recursos cinematográficos están adecuados a ese propósito, como es el caso de la película que nos ocupa, en donde hasta el reloj graciosamente parece mirar como el tiempo va determinando los hechos y estos el drama que padece cada personaje; además, la presentación visual de los personajes principales en los créditos (principio de la película), es didácticamente una forma de facilitarle al espectador su definición política, ideológica y emocional; preparándolo así para la comprensión tanto de la historia, como de las contradicciones planteadas.

Zapata: Guión cinematográfico

Defino este guión como mitológico, aunque cinematográficamente encaja perfectamente en el género de ficción e histórico. Uno con el otro no se excluyen; sin embargo, si el guión se realizara como película podría adquirir la formalidad del medio cinematográfico y perder o quedar velado el marco mitológico. Por el momento, estas son simples especulaciones que independientemente de que ocurran o no, en nada impiden el análisis como guión cinematográfico mitológico e histórico.

Escrito por José Revueltas, “guión al que el autor tenía especial cariño”¹⁶¹, está fechado según “una etiqueta encontrada en los papeles del autor- que iba probablemente en la carpeta que contenía el original-: octubre-noviembre de 1960.”¹⁶² Dicho guión, considero que es mitológico porque al igual que los mitos no está atrapado en un solo género y contiene diferentes aristas que lo hacen asequible a distintos razonamientos; además porque efectivamente al inicio y al final, las secuencias están enfocadas a visualizar la muerte de Emiliano Zapata; así pues, al principio se describe el ambiente que priva durante el traslado del cadáver a la plaza central de Cuautla, “Una extraña atmósfera de silencio y recelo parece haberse apoderado de la ciudad de Cuautla esta tarde sombría de abril de 1919”¹⁶³; la actitud de los campesinos; del escuadrón de soldados federales que custodian el cuerpo; hasta la intervención de la Güera Resendiz que descubre que el

¹⁶¹ A.R. y P. Ch. *Nota*, en José Revueltas, *Zapata: Guión cinematográfico*, CNCA y Plaza y Valdes ediciones, México, 1955, p. 7.

¹⁶² *op. cit.*, p. 7.

¹⁶³ José Revueltas. *Zapata: Guión cinematográfico*, CNCA y Plaza y Valdes ediciones, México, 1955, p. 9.

cadáver no es el de Emiliano porque no tiene la marca de la mano en el pecho. De ahí, “la historia retrocede a los años de 1908 a 1909, en el pueblo de Anenecuilco, lugar donde nació Zapata. Emiliano deberá tener 28 o 29 años.”¹⁶⁴ En esta disolvencia se retoma la historia de la marca de la mano y el mismo Zapata la cuenta, “Con ella vine al mundo...Doña Cleofás Salazar, mi madre, decía que era una señal, que yo estaba señalado pa`hacer algo en el mundo y que había de borrárseme esta señal cuando las cosas fueran cumplidas.”¹⁶⁵ Este contexto es de mucha valía, porque enmarca el desenlace del guión al que percibimos cargados de elementos mitológicos que se van sumando en el transcurso de la historia para construir primeramente al héroe y luego al mito.

El mundo en el que le tocó vivir a Emiliano Zapata, fue de profundas desigualdades sociales, que desde lo local determinaron la vida cotidiana de miles de personas, principalmente campesinos que sostenían la estructura económica agraria del país, y que al verse totalmente arrinconados a la marginalidad se inconformaron por diferentes medios legales, hasta encontrarse sin otra opción que la de armarse y pelear para mantener y mejorar su vida comunitaria recuperando la tierra a la que estaban ligados íntimamente. En este sentido, el guión nos da ejemplos de las relaciones políticas que el régimen porfirista ejercía contra los campesinos para someterlos y al mismo tiempo utilizarlos como sostén de sí mismo. Y desde este punto de vista, el enfoque cinematográfico se empareja con una interpretación histórica crítica, diferente a la oficial; así entonces, aborda situaciones dramáticas como la leva, acción autoritaria y violenta en la que “El pueblo contempla colérico e impotente el espectáculo de la vejación de sus hermanos”¹⁶⁶; la aplicación de la ley fuga y el tiro de gracia como una forma de castigo ejemplar por la rebeldía, “Emiliano (con entonación sorda): Han querido hacer con Anenecuilco el más injusto escarmiento, nomás porque este año cultivamos la tierra que es nuestra... Mentira que el gobierno está aparte de los hacendados y de los ricos: todos se hacen una pa`fregar al pueblo...”¹⁶⁷; la humillación, racismo y desdén que en una ciudad cosmopolita como Cuautla sufren los pobres, “Por en medio de la calles, sin derecho al uso de las banquetas, pueden verse grupos de desarrapados y casi siniestros de indígenas, que trotan como bestias de carga, la cabeza inclinada, descalzos los más y algunos cuantos con huaraches”¹⁶⁸; el mal uso de las leyes para legitimar los despojos que las grandes haciendas hacen de enormes extensiones

¹⁶⁴José Revueltas. *op.cit.*, p. 20.

¹⁶⁵ *op.cit.*, p. 22.

¹⁶⁶ *op.cit.*, p. 40.

¹⁶⁷ *op.cit.*, p. 45.

¹⁶⁸ *op.cit.*, p. 53.

de tierra a los pueblos que se defienden con movilizaciones pacíficas y documentos de la época colonial, pero que son invalidadas por la voracidad y el interés económico de los hacendados a los que como sector Hegemónico protege el Estado social y políticamente, “DON EVELINO: Nosotros, los de Anenecuilco, descendemos de los tlahuicas, señor, que fueron vasallados de los aztecas y siempre un pueblo pacífico y poco peliador, que le dejó el campo libre a los aztecas en el valle de México, pa`no verse en dificultades, y se vino a asentar por estos rumbos... Los antepasados nuestros le decían a esta tierra que era el tamoanchán, palabra que quiere decir el paraíso en la antigua lengua de nuestros padres... Ansina que la tierra era nuestra endenantes que llegara el señor don Hernando Cortés y se hiciera cargo del marquesado del Valle, que ansina le nombraban a la infinidad de pueblos que le daban su tributo al señor Cortés y di`onde él sacaba sus onzas de oros y sus mujeres y sus gustos... Los primeros papeles y figuras `onde constaba nuestra tierra nos los fueron robados por los jueces y licenciados, uno de ellos don José de Tagle, juez de tierras hara cosa de doscientos años, que no nos las devolvió dizque porque encontró “muy derrotada y de letra muy agusada” la Merced Real de Anenecuilco, que le fue pasada al virrey don Luis de Velasco en los años de mil y quinientos sesenta por el propio rey de España, don Felipe que llaman el Segundo... Ansina que los papeles que nos quedan mejor nuncamente los mostramos a naiden si no es que vaya a Anenecuilco para mirarlos allá mesmo...”¹⁶⁹; la conspiración revolucionaria morelense sustentada inicialmente en tres pueblos – Anenecuilco, Villa Ayala, y Tlalquitenango – representados en el guión e históricamente así comprobado por Chico Franco, Eufemio y Emiliano Zapata, Pablo Torres Burgos, y Gabriel Tepepa respectivamente. En esta conspiración, el importante papel ideológico y político del anarquismo, que a través de Ricardo Flores Magón conoce Zapata el día que se encuentra con él en la trastienda de la casa de Otilio Montaña en Cuautla, cuando “ La mirada de Emiliano recorre los volúmenes de un estante, los títulos mágicos y sugerentes de aquellos libros que van apareciendo ante sus ojos: Historia de México, Eduardo de Zamacois; la pluralidad de los mundos habitados, Eliseo Reclus; ¿Qué es la propiedad?, Proudhon; Dios y el Estado Bakunin; Tierra y Libertad, Kropotkin. Emiliano, seducido por aquel título, tiende la mano para tomar el volumen, pero en esos momentos lo estremece la voz del hombre del escritorio, que le habla”¹⁷⁰; el efervescente ambiente político del país y en Morelos, ejemplificado con el encarcelamiento de Francisco I. Madero en San Luis Potosí, “EMILIANO (reacciona animado, con vivas

¹⁶⁹ José Revueltas. *op.cit.*, pp. 58-60.

¹⁷⁰ *op.cit.*, pp. 78-79.

muestras de asombro): ¿A Madero...? ¿En plena campaña política y siendo candidato a la presidencia?¹⁷¹; “EMILIANO (reflexivo): Eso quiere decir que aquí en Morelos seguirán lo mismo con don Patricio... El gobierno no quiere políticos independientes...ni campesinos que reclamen la tierra”¹⁷²; el acuerdo para que Pablo Torres Burgos vaya en busca de Madero, “EMILIANO: Alguno de nosotros debe ir a buscar al señor Madero y hablar con él donde se encuentre...Necesitamos saber cómo es...Yo creo que aunque se encuentre preso, será cosa de ingeniarse para ver el modo de que permitan verlo ¿o no creen?

TORRES BURGOS: ¿Y quién debería ir...?

TEPEPA: Yo propongo al mismo Torres Burgos, que es el que tiene más letras entre nosotros”¹⁷³; la reunión en la que Don Evelino, el tlacatecuhtli o jefe de todas las familias indígenas de la región, expone su incapacidad para seguir representando al pueblo, “...De hoy en adelante el calpuleque de Anenecuilco debe ser joven...debe ser enérgico... debe ser valiente y bueno. Por eso hemos pensado que desde aquí en adelante nuestro jefe, nuestro calpuleque sea Emiliano Zapata: que sobre sus hombros pese la lucha porque se nos devuelva la tierra... y que él sea el guardián de la mapa merced donde constan nuestros derechos desde los tiempos de los españoles y hasta desde antes...”¹⁷⁴; “EMILIANO: Bien miro que es harto compromiso el que cargan sobre mi vida. Tal vez yo hubiera querido que esto no fuera ansina como está pasando ahora... pa’ poder vivir como los demás...y morir como los demás...Pero ya sé `onde esta mi destino: y ya no viviré sino para eso...y ya no soñaré sino para eso...Todas las noches y todos los días que me quedan por delante. Ansina es como lo comprendo y más palabras no tengo que decir...”¹⁷⁵; el encierro de Emiliano en la capilla del pueblo para estudiar durante seis días la mapa-merced de Anenecuilco, “El índice de Emiliano sigue los contornos del mapa, deteniéndose en determinados puntos para luego proseguir. Cuando la cámara se retira se advierte a Emiliano, inclinado sobre una vieja mesa parroquial, que estudia todos los documentos que ha sacado del cofre. Lo alumbra la macilente luz de una lámpara de petróleo. Afuera ruge un tempestuoso aguacero cargado de relámpagos. La frente de Emiliano está bañada de sudor. Con un lápiz toma notas en pequeñas hojas de papel que luego dobla cuidadosamente y se guarda en la bolsa del pecho. Después de examinar el mapa-merced, Emiliano saca algunos folios encuadernados, que va leyendo uno a uno con expresión de

¹⁷¹ José Revueltas. *op.cit.*, p. 92.

¹⁷² *op.cit.*, p. 93.

¹⁷³ *op.cit.*, pp. 116-117.

¹⁷⁴ *op.cit.*, p. 121.

¹⁷⁵ *op.cit.*, p. 124.

gran interés. De cuando en cuando vuelve la vista hacia una claraboya, por la que se aprecia el ruido y la violencia de la tempestad.”¹⁷⁶ Posteriormente, el mismo Emiliano, Eufemio y Chico Franco entierran el cofre que resguarda la mapa-merced y otros papeles importantes de Anenecuilco, “EMILIANO (fuera de cuadro): Sólo nosotros tres sabemos `onde queda enterrado: nadie más en el mundo. Así que nadie tampoco podrá robárselo jamás...”¹⁷⁷; y paralelo a lo que acontece en Morelos, el contexto nacional como muestra de la corresponsabilidad entre ambos escenarios, “Aparece a toda pantalla una hoja impresa en que se lee con toda claridad: PLAN DE SAN LUIS, y abajo del texto los nombres de Francisco I. Madero y Roque González Garza. El plan ondea como si se tratara de una bandera. En dobles exposiciones aparecerán las siguientes escenas. a) Casa de Aquiles Serdán en Puebla. Desde el interior, Aquiles y sus hermanos disparan contra las tropas porfiristas que se encuentran en la calle y que han sitiado el edificio. Sobreimpresas aparecerán las siguientes palabras: Puebla...noviembre de 1910...Aquiles Serdán... b) Diversos aspectos de la lucha revolucionaria. Acercamientos de cañones que disparan. Masas que avanzan sobre la cámara. Cargas de caballería. Estallidos de bombas y granadas. Trenes militares revolucionarios. Sucesivamente irán apareciendo desde la parte inferior del cuadro, para desaparecer por la parte superior, los siguientes nombres reimpresos: Pascual Orozco...Abraham González... Francisco Villa... Ricardo Flores Magón... Luis Moya...Maclovio Herrera... José de la luz Blanco... Sobre las escenas de encuentros entre revolucionarios y tropas federales del ejército porfirista”¹⁷⁸; la celada en la que el gobierno quiere atrapar a Emiliano durante la feria de “los tres viernes” o las “tres vírgenes”, pero de la que se escapa y así se incorpora a la revolución como levantado, “Ora sí ni modo, Emiliano; estos ya nos volvieron perros del mal, y ya no nos queda otra que levantarnos...”¹⁷⁹; bajo estas circunstancias empiezan a planear sus ataques al gobierno, las formas de hacerse de pertrechos militares y de aumentar el número de combatientes; y durante este proceso surgen las primeras diferencias entre los primeros jefes del Ejército Libertador del Sur, principalmente entre Gabriel Tepepa y Pablo Torres Burgos, por la manera de proceder en el trato a los federales, y sobre todo con los que se han comportado sanguinariamente con los campesinos. Esto es un proceso que implica la definición política del zapatismo y la guerra total del gobierno contra ellos; en tal situación se enmarca la vida de Emiliano como jefe político-militar con los acontecimientos que fueron determinando

¹⁷⁶ José Revueltas. *op.cit.*, pp. 127-128.

¹⁷⁷ *op.cit.*, pp. 135-136.

¹⁷⁸ *op.cit.*, pp. 136-137.

¹⁷⁹ *op.cit.*, p. 152.

su papel. Hechos nacionales que localmente tuvieron repercusiones muy importantes, “Hay un grito colectivo y delirante que lo invade todo. Sobre el rostro de Emiliano se produce entonces un montaje de llamas, de incendios, de masas que luchan, y luego, sucesivamente, los insertos de diferentes periódicos de la época que indican la consumación de los principales acontecimientos históricos: LOS ZAPATISTAS SE HACEN DUEÑOS DE LA SITUACIÓN EN MORELOS- ZAPATA, DESIGNADO GENERAL EN JEFE DEL EJÉRCITO LIBERTADOR DEL SUR- RENUNCIA DE DON PORFIRIO DÍAZ A LA PRESIDENCIA- LEÓN DE LA BARRA, DESIGNADO PRESIDENTE PROVISIONAL- FRANCISCO I. MADERO SE DIRIGE A LA CAPITAL DE LA REPUBLICA PARA UNA NUEVA CAMPAÑA ELECTORAL- SERÁN LICENCIADAS LAS TROPAS REVOLUCIONARIAS Y REINARA NUEVAMENTE LA PAZ EN EL PAÍS- PROXIMA ENTRADA DE MADERO A LA CIUDAD DE MÉXICO”¹⁸⁰; leemos a continuación una secuencia que simbólicamente es muy importante: Emiliano, Eufemio, Tepepa y Abraham Martínez acuden a la capital del país para participar en el recibimiento a Madero, y llevan el cofre en donde resguardan los papeles de Anenecuilco, “EUFEMIO: Que sepan todos que llevamos al señor Madero una cosa tan sagrada como son los papeles de Anenecuilco, protegidos por la bandera nacional”¹⁸¹; y en esta misma visita, la reunión de Madero y Zapata en la casa del primero, lugar en donde Madero le ofrece a Emiliano recompensarlo con un rancho, ofrecimiento que Zapata rechaza terminantemente no sin antes demandar el cumplimiento de las promesas echas a los campesinos sobre la restitución de sus tierras, “EMILIANO: Señor Madero, yo no entré a la revolución para hacerme hacendado. Si valgo algo, es por la confianza que en mí han depositado los rancheros, que tienen fe en nosotros pues creen que les vamos a cumplir lo que se les tiene ofrecido...Y si abandonamos a ese pueblo que ha hecho la revolución tendría razón para volver sus armas contra quienes se olvidan de sus compromisos...(histórico)”¹⁸²; y en esta misma entrevista estuvo también Venustiano Carranza, de quien Emiliano opino, “¡Ah, pues ese barbón dicen que es hombre de muchos cálculos y mucho ver! Se nombra Venustiano Carranza y es el gobernador de Coahuila, paisano del señor Madero”¹⁸³, también menciona a Francisco J. Mújica, de quien expresa su deseo de conocerlo, invitándolo al agasajo que el Ejército del Sur organizó en Morelos para el *Círculo del Plan Político y Social*, y Francisco I. Madero.

¹⁸⁰ José Revueltas. *op.cit.*, pp. 235-236.

¹⁸¹ *op.cit.*, p. 248.

¹⁸² *op.cit.*, p. 270.

¹⁸³ *op.cit.*, p. 275.

En Morelos, durante el desfile de las tropas del Ejército Libertador del Sur ante la comitiva compuesta por Madero, Zapata, Eufemio, Proculo Capristan, Otilio Montaña, Abraham Martínez, Eduardo Hay, Aureliano Blanquet, Ambrosio Figueroa y Victoriano Huerta, se nos informa de quienes son los zapatistas, “Cada uno de los que presencian el desfile tiene entre los soldados campesinos del ejército libertador, a un hermano, a un hijo, a un padre; así que aquello resulta extraordinario: es la comunidad del pueblo con sus propios combatientes indudables, a los que está vinculado con carne y con sangre. La felicidad de todos es indescriptible.”¹⁸⁴ Aquí mismo hay un desencuentro entre Zapata y Huerta, “Huerta inclina la cabeza en un movimiento, cuyo significado parece ser indescifrable. Zapata permanece de una pieza, inmóvil, con esa quietud atenta, concentrada, autodefensiva, de la fiera que se tropieza en el monte con una alimaña ponzoñosa, y debe preparar su ataque a base de calcular cada milímetro de sus movimientos”¹⁸⁵; “EMILIANO: Ese hombre parece no tener ojos...No mira: nomás ve, pero como si tuviera el alma muerta...”¹⁸⁶

Este recuento de hechos históricos incluidos en el guión, considero son los más relevantes para visualizar, por un lado, la participación protagónica de Emiliano en la primera etapa de la revolución; y por otro, sus características personales que lo hicieron sobresalir y afrontar el reto mayor de profundizar el proceso revolucionario a favor del sector mayoritario de la población; es decir, los campesinos, indígenas y trabajadores en general. Esto último fue lo que realmente provocó el pesar, dolor, tristeza, indignación e incredulidad ante su asesinato; tan grande fue su dedicación en la lucha que gracias a eso la muerte a traición de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, sólo sirvió para que los ejércitos populares se enconaran más, y la revolución en verdad terminara por empezar; así como el ascenso de Emiliano al plano heroico y una vez muerto también al de mártir y mito. En este sentido y volviendo al guión, aquí se recrean los acontecimientos en los que se fraguó el asesinato y la muerte de Zapata; así, nos lleva al encuentro de Emiliano con Jesús Guajardo, “EMILIANO: ¡Gracias, coronel Guajardo, por la valiente y arriesgada toma de Jonacatepec! Si alguien pudiera dudar todavía de la sinceridad de sus acciones, al pasarse con sus fuerzas a la causa del pueblo, la toma de Jonacatepec lo desmentiría. ¡Lo felicito de todo corazón!

¹⁸⁴ José Revueltas. *op.cit.*, p. 291.

¹⁸⁵ *op.cit.*, p. 295.

¹⁸⁶ *op.cit.*, p. 302.

GUAJARDO: Mi general. Tengo a su disposición una gran cantidad de parque en la hacienda de Chinameca, más de cinco mil cartuchos y quisiera hacer entrega de ellos al ejército libertador, y con ese motivo ofrecerle a usted un homenaje que le rindan mis antiguas fuerzas, que ahora son suyas

EMILIANO: Muy agradecido, general Guajardo...

GUAJARDO (interrumpiéndolo mientras sonríe, satisfecho): ¡Perdón, general Zapata! Se ha equivocado usted y dijo “general Guajardo”

EMILIANO: No, general. Está usted ascendido, del mismo modo que toda la oficialidad y clases a su mando que participaron en la toma de Jonacatepec

GUAJARDO: ¡Se lo agradezco con toda el alma, mi general, y ahora con tanto más mis antiguos subordinados se sentirán dichosos de que usted los acompañe en la convivencia que hemos preparado en Chinameca para mañana!

EMILIANO: ¡Aceptado, general!”¹⁸⁷

Y esa misma noche, en una ranchería cercana a Chinameca llamada *agua de patos*, Emiliano pernocta acompañado de Cirila y una escolta de diez hombres. Esta noche es de sueños premonitorios tanto de él como de ella; *Miliano* sueña con muchos amigos y revolucionarios muertos manejando “algo parecido a automóviles desnudos, pero con ruedas gigantes”¹⁸⁸, incluso a Francisco I. Madero, y “Todos sonríen, todos saludan, todos se vuelven hacia Emiliano”¹⁸⁹, “¿Qué habrá ocurrido? ¿Por qué México se volvió tan raro?”¹⁹⁰ Por su parte, Cirila sueña que matan a Emiliano, “CIRILA: Lo soñé...Pero te veía clarito, en un mar de sangre...la cabeza despedazada...y atravesado a tiros como si fueras un cedazo ...¡No te vayas a Chinameca, Emiliano...! ¡No, no vayas...me late que ahí te han de matar...!

EMILIANO (sacude la cabeza): Si me van a matar...es que iba a suceder, en Chinameca o aquí...la muerte se nombra como uno, cuando llega, y no hay modo que te escapes...Yo tuve un sueño muy raro...como de diablos y de animales que nunca había yo visto...Pero no creas que eso era malo...Eran caballos de fierro que araban los campos, manejados por Tepepa, Torres Burgos, por Casales...que nomás iban risa y risa del espanto que me causaban...¡Hasta el señor Madero entre ellos! Luego unas tinotas grandes, de piedra, con harta agua adentro, pa`regar una infinidad de campos que no te puedes imaginar...unas tinotas tan grandes como cerros, que a mí me parecían hechas para

¹⁸⁷ José Revueltas. *op.cit.*, pp. 368-370.

¹⁸⁸ *op.cit.*, p. 371.

¹⁸⁹ *op.cit.*, p. 372.

¹⁹⁰ *op.cit.*, p. 374.

que se bañaran los gigantes... Y miraba que la tierra era de todos...y que todos se miraban contentos...Yo me decía: ¿pos `onde andaré? ¿Será esto México? ¡Y era México, era México, era México! Fue entonces cuando me recordastes...”¹⁹¹

“CIRILA: ¡Te matan, Miliano...! ¡Ora si lo sé de cierto...!

EMILIANO (*en un tono enigmático. premonitorio*): Ha de ser nomás un cambio de sueños, Cirila... Y si me matan como lo soñastes...entonces eso quedará decir que mi sueño también se convertirá en realidad tarde o temprano ¡Y si ansina es, Cirila, una sola vida que uno tiene sería muy poco para dar! ¡Voy pues en busca de tu sueño y del mío! ¡Adiós Cirila!”¹⁹² Con este adiós se hace una disolvencia a la Plaza de armas de Cuautla, al atardecer de “Abril de 1919...En los portales de la inspección de policía, está expuesto el cadáver de Emiliano Zapata. Una multitud silenciosa, amarga, contenida y severa contempla aquel cuerpo querido. La Güera Reséndiz, de rodillas junto al cuerpo, grita a voz en cuello.

GUERA RESENDIZ: ¡No es Emiliano Zapata! ¡Emiliano Zapata no ha muerto!

Unos ambulantes la apartan bruscamente y toman el cuerpo de Emiliano para introducirlo en un sucio vehículo donde será conducido al cementerio. El vehículo no es otra cosa que una vieja carreta con tarimas de tablas donde, envuelto en toscos petate, envuelven el cuerpo de Emiliano. Un piquete de soldados de caballería rodea la carreta y el duelo se echa a caminar por las calles de Cuautla hacia el panteón civil. A la distancia, con el aire disimulado, la gente sigue el duelo, procurando no hacer grupos.”¹⁹³ Desde este momento el mito empieza a caminar, el gobierno inicia la casería de brujas para aplastar cualquier posible brote del zapatismo que atente contra su aparente triunfo con la muerte de Emiliano; así por ejemplo, despliega a policías secretos para reprimir selectivamente, como fue el caso de la Güera Reséndiz, “AGENTE (a la Güera): ¡No hagas polvo, porque te va peor...! ¡Acompáñame!”¹⁹⁴; y a Dolores Jiménez y Muro, que logra escabullirse ingeniosamente haciéndose pasar como maestra, “DOLORES: ¡Perdonen ustedes! Me persiguen...¡soy zapatista!”¹⁹⁵; y aprovechando la oportunidad, Dolores y José Revueltas nos dan esta gran lección de historia y de vida

DOLORES: ¡Pueden sentarse! Muchas gracias...¡Niños! Tienen ustedes que guardar una fecha en su memoria: diez de abril de 1919...En ese día, los niños de los años

¹⁹¹José Revueltas. *op.cit.*, pp. 375-376.

¹⁹² *op.cit.*, p. 378.

¹⁹³ *op.cit.*, pp. 378-379.

¹⁹⁴ *op.cit.*, p. 379.

¹⁹⁵ *op.cit.*, p. 380.

venideros conmemorarán la muerte de un hombre grande, generoso y puro, cuyo nombre es Emiliano...Entonces esos niños sabrán que Emiliano no ha muerto...y que tampoco morirá...porque Emiliano no ha sido solamente un hombre...y un hombre verdadero, sino una causa...Y esa causa florecerá en una tierra que a todos pertenezca...en una libertad de que todos gocen...dentro de un amplio mundo, nuevo, donde el odio habrá desaparecido, junto con las guerras, el temor, la pobreza y la ignorancia...Las cenizas de Emiliano Zapata y de tantos otros que han luchado sin tregua ni descanso como él, serán los cimientos sobre los cuales estará edificada esa infinita casa del hombre...Sobre Dolores que termina sus palabras, se hace entonces el FADE OUT.»¹⁹⁶

Quinta conclusión

Ambas obras, como se dijo en el preámbulo de su análisis, tienen contenido, trama y acción revolucionarios. Las dos se caracterizan por ser originales y creativas; además de haber sido creadas en dos momentos históricos- años 30 y 60- en los que el cine nacional fue relevante por sus destacadas realizaciones echas con verdadera convicción, fe y entusiasmo. También, cabe mencionar que los dos cineastas que nos ocupan, son representativos de dos épocas disimiles en cuanto al desarrollo del cine en sus aspectos tecnológicos y artísticos; así como en su propia formación profesional; sin embargo, tanto Fernando de Fuentes como José Revueltas nos dan muestra de su capacidad para hacer del cine un real vehículo de comunicación de ideas y sentimientos, con un honesto y sincero compromiso ideológico, político y cultural.

El Compadre Mendoza, es una denuncia directa en contra de un hecho bochornoso y vergonzante como lo es la traición, sentimiento y actitud, que en vida Emiliano Zapata rechazó y combatió terminantemente, y que en la película se muestra como un acontecimiento capaz de determinar desde los sucesos más íntimos hasta los de mayor envergadura política. Así, la trama de la película es una entremezcla de aceptación y rechazo alrededor de esta acción perniciosa, que moral y éticamente es inaceptable, pero que en la política resulta un bien para el que la sabe calcular y ejecutar. El film, deleitándonos visual y auditivamente, nos acerca al espejo de nuestros valores y sentimientos, para reflexivamente ejercitar nuestro don de autoanálisis.

¹⁹⁶José Revueltas. *op.cit.*, pp. 381-382.

Por su parte, el guión cinematográfico de *Zapata*, es una amable y crítica lección de historia y de vida. A partir de contarnos sobre la muerte de Emiliano Zapata conocemos de su azarosa vida dedicada a luchar sin tregua ni concesiones desde, para y con el pueblo. Además, el guión nos hace ver que la revolución mexicana fue un proceso en el que confluyeron diferentes actores con definiciones ideológicas y políticas diversas, situación que contraviene la versión oficial que acredita a Francisco I. Madero como el iniciador de la revolución, dejando al margen por ejemplo al magonismo, que fue fundamental en la construcción de un movimiento armado con una mirada de real transformación social y no sólo política como la concibió el maderismo; así entonces, en el guión se hace justicia a Ricardo Flores Magón y al anarquismo por su determinación y compromiso con los sectores marginados; además de su influencia ideológica en Emiliano Zapata y el zapatismo.

La muerte y vida de Emiliano Zapata nos lleva directamente al Héroe, mártir y mito; y justamente la penúltima y última secuencias simbólicamente representan su entrada al panteón de los héroes y su transformación en mito respectivamente. Las palabras pronunciadas por Dolores Jiménez y Muro ante los niños de la escuela en donde se refugia, son el testamento dejado por Emiliano para el México nuevo, el que soñó y por el que murió conscientemente. En este sentido, el guión nos dice claramente que Zapata vislumbró a través de su último sueño al México moderno con tractores, presas, y la tierra repartida equitativamente para felicidad de todos los campesinos, y en la realización de este sueño además de reconocer la participación de sus camaradas de lucha ya muertos, también le da créditos a Francisco I. Madero en el que a pesar de todo quizá creer.

El guión trata de apegarse a hechos reales y documentados. Pienso que el día que se traduzca en imágenes en movimiento, contribuirá de manera importante a que Emiliano Zapata, el zapatismo y la misma revolución mexicana sean nuevamente un gran acontecimiento; reactualizados y frescos.

Conclusión

El proceso revolucionario de 1910 determinó la segunda refundación de México; el siglo XX en Latinoamérica tuvo como referente político, social y cultural el movimiento armado que derrocó al régimen porfirista que hegemonizó el poder durante más de treinta años, dicha experiencia social creó las condiciones para que nuestro país transitara de una economía eminentemente agraria a otra de tipo industrial con características de capitalismo

dependiente. La llamada revolución mexicana, lo fue sólo en su etapa armada, porque sepultó la estructura que sostenía al régimen oligárquico y de las haciendas, pero al final no profundizó en las transformaciones estructurales y sólo reformo, traduciendo en leyes, algunas de las demandas populares.

Nuestro México cambió su composición social, política, económica y cultural, pero en todos estos rubros siguió siendo desigual y clasista; muchos grupos y personas se beneficiaron, pero los sectores aun mayoritarios de campesinos y obreros no vieron cambiar sustancialmente sus condiciones de vida. La modernidad no alcanzó a todos, para los menos significó el ascenso social; para las mayorías, la necesidad de emigrar a las ciudades o padecer la penuria de ser campesino.

En este gran acontecimiento nacional y mundial, muchos hombres y mujeres estuvieron involucrados de diferentes maneras, pero no todos vieron realizados los sueños y las promesas por las que ofrendaron sus vidas. La guerra desarticuló todo, desde los núcleos familiares y comunitarios, hasta los institucionales de dimensión regional y nacional, nada ni nadie se salvó, incluso los que no participaron directamente. El conjunto de la sociedad padeció la militarización, la violencia y el miedo promovidos desde el Estado ; así, en poco más de 10 años de cruenta guerra, la capacidad de resistencia y el valor físico, moral y emocional fueron puestos a prueba al extremo; exacerbado esto por la escasez de alimentos, medicinas, por las enfermedades, las sequías, las epidemias, etc. No todos resistieron y en algún momento claudicaron, desistieron o traicionaron, pocos se mantuvieron de pie y de una sola pieza, y gracias a esto fueron heroicos, y una vez muertos, mártires y mitos. En este sentido, los hombres, mujeres, niños y ancianos que hicieron la guerra, de un lado o del otro, son los guerreros a los que los mexicanos de hoy debemos la herencia de derechos y responsabilidades que tenemos, por lo menos, los que están impresos en la Constitución mexicana.

Emiliano Zapata, fue de los que teniendo la posibilidad de beneficiarse por la guerra, no tan solo no lo hizo, sino que se empeñó hasta el final de su vida y en las peores condiciones de lucha por lograr los sueños de miles de campesinos que lo siguieron. Su persistencia, valor, determinación, claridad política, sagacidad guerrillera, temeridad combativa, honestidad, compromiso y responsabilidad social, conciencia de clase, saber tradicional, visión, amor por la tierra y su entorno humano y natural, etc., lo hicieron sujeto de amor y odio, aceptación y rechazo, traición y muerte. *Miliano* no podía ser menos que un héroe, aunque desde los círculos del poder se ha pretendido ocultar y manipular su gesta, ésta sigue caminando con la firmeza y solidez propios de los mitos; continuamente

su genio y figura son invocados por los que buscan con nobleza, honestidad y valor mejores condiciones de vida social.

Una de las particularidades de las guerras civiles, es la formación, deformación y finalmente transformación del hombre. Surge un nuevo ser humano, con un rostro y alma diferentes; con pensamientos, palabras y acciones distintos. Para el revolucionario, guerrillero, el cambio radical es una premisa por la que luchará hasta el último de sus días sin tregua ni concesiones, esa es su mística; luchará con ideas y las defenderá con las armas hasta vencer o morir, así de sencillo y de complejo, transitará por los extremos evitando o utilizando por conveniencia temporal los términos medios. La cultura revolucionaria guerrillera de 1910-1920 – principalmente en el centro-sur del país – es un legado de gran valor para México y el mundo, su trascendencia se debe a que tiene como base la firmeza de la tierra y el culto tradicional a la misma. Su concepción como madre, de la que todos venimos y a la que volveremos, y mientras estamos con vida nos alimenta y sostiene, es motivo de una cosmovisión que hegemoniza la vida cotidiana, los sueños, los espacios territoriales y el tiempo cuantificable y trascendental de las sociedades antiguas, y aún de las modernas que en Latinoamérica en su mayoría cohabitan con su pasado indígena y la entremezcla con otras raíces como la afro, asiática y europea.

El escenario en el que le tocó actuar a Emiliano Zapata, fue difícil y peligroso, pero logro sobreponerse a esas dificultades y desarrollar su genio como hombre, político, revolucionario, guerrillero y calpuleque. En el teatro de la guerra supo atacar y defenderse, innovar y sobrevivir a las carencias y la pobreza material; su formación que abrevó en la tradición le solidificaron un carácter noble y férreo, el contacto humano con su gente lo alejaron de la codicia y la corrupción, al mismo tiempo que lo comprometieron como a nadie con sus necesidades.

Por lo anterior, se entiende que es complejo abarcar en toda su amplitud e integridad a este gran hombre, héroe, mártir y mito. En este sentido, si bien el lenguaje del cine es capaz de desnudar, desanudar, vestir, maquillar, limpiar o ensuciar prácticamente lo que se le antoje, hasta el día de hoy a Emiliano todavía no lo ha captado integralmente: su presencia con mirada penetrante está retratada pero no se mueve, su gallardía de jinete consumado la vemos también en fotos fijas, dibujos, litografías, o escuchamos de ello en versos y corridos, pero no en imágenes en movimiento. Ciertamente es que a través del género documental Emiliano Zapata y el zapatismo está visto, pero considero que lo está parcialmente, ya que el enfoque es principalmente testimonial, importante y necesario, pero insuficiente. Falta en el cine, como en muchos otros aspectos, la justicia

revolucionaria; esa por la que en México hubo una segunda revolución social. En el cine de ficción es aún más necesaria dicha justicia, porque desde allí en la actualidad a Zapata lo han denigrado, y con él a las causas que lo convirtieron hombre-mito; las películas que mejor lo han tratado – *El Compadre Mendoza*, y *¡Viva Zapata!*– son obras que pocos conocen y valoran; por ello es necesario, por un lado, revalorarlas dándolas a conocer nuevamente; y por otro, llevar a la pantalla el guión *Zapata* de José Revueltas y/o contextualizar una nueva realización que ponga a nuestro héroe-mito a la altura de la misión que nos toca a los mexicanos de hoy enfrentar, ya que nuestros retos no son menores que los que les tocaron a Zapata y los revolucionarios de 1910, y para ello debemos hacer uso del arsenal de elementos simbólicos y de ejemplos de nuestra historia viva, como desde luego lo es Emiliano Zapata y el zapatismo. El cine no es revolución, pero puede ser parte de ella; además... el amor, el odio, la necesidad, la obligación y la conciencia también por la mirada entran.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo M. Cristóbal, *Mito y Conocimiento*, Universidad Iberoamericana (cuaderno de filosofía Núm.17), Departamento de filosofía, México, 1993.

Ayala Blanco Jorge, Amador María Luisa. *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, CUEC, CGDC, Dirección de Literatura/ UNAM (Textos de Humanidades), México, 1986.

Balandier George. *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*, Editorial Gedisa, España.

Barker Chris. *Televisión, globalización e identidades*, Piados, Barcelona, 2003.

Bartra Armando, *Los herederos de Zapata (las luchas agrarias en el periodo posrevolucionario inmediato)*, México, ERA.

Bernal Sahún Víctor M. *Anatomía de la publicidad en México*, Editorial Nuestro Tiempo, S.A., sexta edición, México, 1983.

Bolléme Geneviève, *El pueblo por escrito (significados culturales de lo "popular")*, CNCA-Grijalbo, México, D.F., 1990.

Bonfil Batalla Guillermo. *Pensar nuestra cultura*, Alianza Editorial, México, 1997.

Britto García Luis. *Conciencia de América Latina (intelectuales, medios de comunicación y poder)*, Colección Pensamiento Moderno Universal, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 2003.

Burton Julianne. *Cine y cambio social en América Latina*, Editorial Diana (imágenes de un continente), México, 1991.

Castillo Luciano. *A contraluz*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005.

Coatsworth H. John. *Patrones de rebelión rural en América Latina: México en una perspectiva comparativa*, Editorial Era, México, 1990.

Colombres Adolfo, *La cultura popular, Diálogo abierto*, Ediciones coyoacán, S.A., 1997.

Colombres Adolfo (compilación). *Cine, Antropología y Colonialismo* (serie antropológica), Ediciones del Sol, CLACSO, 1985, Buenos Aires.

De Certeau Michel. *La invención de lo cotidiano*, Tomo1 (artes de hacer), Universidad Iberoamericana (UIA), México.

De la Garza Mercedes (compiladora). *En torno al nuevo mundo*, FFyL., UNAM, 1992.

De los Reyes Aurelio. *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, Sep/80 cfe, México, 1983.

Díaz Soto y Gama Antonio. *La revolución agraria del sur y Emiliano Zapata su caudillo*, Ediciones "El caballito", México, 1976.

Díaz Soto y Gama Antonio. *Historia del agrarismo en México*, Ediciones Era/ CONACULTA/ UAM-I., México, 2002.

Dromundo Baltazar. *Vida de Emiliano Zapata*, México, 1961.

Eliade Mircea. *Mitos, sueños y misterios*, Grupo libro 88, S.A., Colección paraísos perdidos, Madrid, España, 1991.

Gallardo Muñoz Juan. *Emiliano Zapata*, Editorial Dastin, S.L., España, 2003.

García Canclini Nestor. *El futuro de las sociedades multiculturales*, Naciones Unidas, Comisión Mundial de la Cultura y Desarrollo, tercera reunión, Costa Rica, 1994.

García Riera Emilio. *Historia del cine mexicano*, Sep, foro 2000, México, 1986.

Giddens Anthony. *Un mundo desbocado*, Taurus, Madrid, 2000.

Gomezjara A. Francisco y de Dios Delia Selene. *Sociología del cine*, Sepsetentas, México, 1973.

González Casanova Manuel. *Las vistas, una época del cine en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución mexicana, SG, Museo Casa de Carranza, México, 1992.

González Casanova Pablo. *La dinámica de una revolución agraria y semicapitalista*, en ¿Reforma o revolución?, Editorial Tiempo contemporáneo, Argentina, 1973.

Gurría Lacroix Jorge. *Bibliografía sobre Emiliano Zapata*, Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, México, julio-septiembre de 1970, t. XXIX, núm. 3.

Gutiérrez Pantoja Gabriel. *Metodología de las ciencias sociales*, Editorial Harla, México, 1984.

Haya de la Torre Víctor R. *Obras completas*, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977, 2 vols.

Heredero F. Carlos, Torreiro Casimiro (coordinadores). *Historia General del cine, volumen X, Estados Unidos (1955-1975)*, América Latina, Cátedra signo e imagen, Madrid, España, 1996.

Jesi Furio. *Mito*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1976.

Jara Joan. *Víctor, un canto truncado*, Colección de viva voz, Ediciones grupo zeta, Barcelona, España, 1999.

Katz Friedrich. *Revuelta, Rebelión y Revolución*, Editorial Era, México, 1990.

León Portilla Miguel. *Los manifiestos en Náhuatl de Emiliano Zapata*, UNAM-IIIH. , México, 1978.

Manual de capacitación cívica. *División de Divulgación, Departamento de Instrucción, Ministerio de las FAR, La Habana, Cuba, 1960.*

Mariátegui José Carlos. *Obras completas*, Amauta, 1971, 12 vols.

Martínez Escamilla Ramón. *Emiliano Zapata, escritos y documentos (1911-1918)*, Centro de Estudios para el Desarrollo Nacional, S.C., México, 1999.

Mattelart Armand. *La cultura como empresa multinacional*, Serie popular Era, México, 1974.

Melgar Bao Ricardo. *Muerte, martirologio y mitologías del renacer en las guerrillas latinoamericanas*, 1y11 (en la red).

McConnell Frank. *El cine y la imaginación romántica*, Editorial Gustavo Gili, S.A., (colección punto y línea), Barcelona, España, 1977.

O' Gorman Edmundo. *La invención de América*, Biblioteca Universitaria de bolsillo, FCE, México, 1998.

Packard Vance. *Las formas ocultas de la propaganda*, Editorial Hermes, S.A., México, 1985.

Paz Solórzano Octavio. *Tres revolucionarios, tres testimonios*, Editorial offset, Archivo de la palabra del Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, México, 1986.

Petras James y Maurice Zeitlin. *América Latina: ¿Reforma o revolución?*, Editorial Tiempo contemporáneo, Argentina, 1973.

Pineda Gómez Francisco. *La revolución del sur 1912-1914*, Ediciones Era, México, 2005.

Portilla Jorge. *La fenomenología del relajo*, FCE, México, 1997.

Ramonet Ignacio. *La golosina visual, ¿Estamos manipulados por la comunicación?*, Editorial Debate, S.A., Barcelona, 2001.

Reszler André. *Mitos políticos modernos*, FCE, México.

Reyes H. Alfonso. *Emiliano Zapata, el caudillo de la tierra*, Serie: El hombre en la historia, cuadernos de lectura popular, núm. 208, SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, México, 1969.

Romaguera Joaquín y Alsina Thevenet. *Textos y manifiestos del cine (estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones)*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, España, 1998.

Rosenstone A. Robert. *El pasado en imágenes (El desafío del cine a nuestra idea de la historia)*, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, España, 1997.

Scott C. James. *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ediciones Era (colección problemas de México), Yale University, 1990.

Sedano Peñaloza Miguel A. *Revolucionarios Surianos y memorias de Quintín González*, Editorial del magisterio, México, junio de 1974.

Sotelo Inclán Jesús. *Raíz y razón de Zapata*, tercera edición, México, 1979.

Valenzuela Arce José M. *Jefe de Jefes, Corridos y Narco*, Cultura en México, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Haba, Cuba, 2003.

Warman Arturo. *El proyecto político del zapatismo, en Revuelta, Rebelión y Revolución*, Editorial Era, México, 1990.

Woolf r. Eric. *Las luchas campesinas del siglo XX*, Editorial Siglo XXI, México, 1999.

Womack Jr. John. *Zapata y la revolución mexicana, traducción de Francisco González Aramburu*, Siglo XXI Editores, México, 1969.

Yankelevich Pablo. *La revolución mexicana en América Latina, intereses políticos e itinerarios intelectuales, Historia internacional*, Instituto Mora, México, 2003.

Young R. Oran. *Sistemas de Ciencias Políticas*, FCE, Colección popular, núm. 115, México, 1972.

Zavala Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM-X, México, 2005.

HEMEROGRAFÍA.

Periódico

La Jornada, 11 de diciembre de 1994/ 19 de febrero de 2006/ 26 de septiembre de 2007.

Revista

Archipiélago, Revista Cultural de Nuestra América, Tercer aniversario, Revista bimestral, 18-19, julio-octubre 1998, ISSN 1402-3357

Amigos del libro, Revista de la Asociación española de amigos del libro infantil y juvenil, Año XV-núm. 36, abril-junio de 1997.

Guión cinematográfico

Zapata: Guión cinematográfico, CNCA- Plaza y Valdes Ediciones, Primera edición 1955, última impresión 1995.

Tesis

Yankelevich Rosenbaum Pablo. La Revolución Propagandizada, imagen y proyección de la revolución mexicana en Argentina: 1910-1930. Tesis de doctorado, FFyL., UNAM, 1996.

AUDIOVISUALES.

Campbell Joseph. *Serie: Mitos con Joseph Campbell (La máscara de la eternidad, La psique y el símbolo, El mensaje del mito, La aventura del Héroe, La tierra de los espíritus, De la Diosa al Dios, sobre como ser humano, Amor y Diosas, Los primeros contadores de historias), Estados Unidos, 1986, DVD.*

Cocho Germinal. *Teoría de sistemas: Haken, Prigogine, Atlan y El Instituto de Santa fe*, CIICH, UNAM, 1999, Formato VHS.

Ramírez Santiago. *Teoría general de sistemas de Ludwig Von Bertalanffy: Perspectivas en las teorías de sistemas, aprender a aprender*, CIICH, UNAM, 1999, Formato VHS.

Roitman Rosenmann Marcos. *La sociología: Del estudio de la realidad social al análisis de sistemas*, CIICH, UNAM, 1999, Formato VHS.

ANEXOS.

Fichas Técnicas (Documentales).

Sangre hermana (Documental silente)

Guión y Dirección: Hermanos Alva.

País: México.

Año: 1914

La revolución zapatista (Documental silente)

Año: 1914.

Se desconoce su procedencia. Se sabe de su existencia por el cartel promocional.

Emiliano Zapata (Documental silente)

Guión y Dirección: Enrique Rosas.

Año: 1919.

No existe ni siquiera en forma fragmentada.

Alas abiertas (Documental silente)

Guión y Dirección: Luis Lezama.

Año: 1921.

No se conservó.

Testimonios zapatistas

Guión y Dirección: Adolfo García Videla.

País: México.

Producción: Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

Año: 1986-1987.

Premios: Ariel, 1988.

Zapata en Chinameca (La traición de Zapata)

Guión: Mario Hernández, Xavier Robles, Guadalupe Ortega.

Dirección: Mario Hernández.

País: México.

Año: 1988.

Los rebeldes del sur

Guión y Dirección: Ramón Aupart.

País: México.

Producción: Cine film, S.A.

Año: 1992.

Los zapatos de Zapata

Guión y Dirección: Luciano Laborina.

País: México.

Producción: Tesis de graduación del Centro de Capacitación Cinematográfica CCC.

Año: 2000.

Emiliano Zapata. Un héroe mexicano

País: México.

Producción: Clío-Televisa.

Año: 2001.

Los últimos zapatistas. Héroe olvidados

Guión y Dirección: Francesco Taboada y Sarah Perrig.

País: México.

Año: 2002.

Zapata: Amor en rebeldía (serie televisiva de seis episodios)

Guión y Dirección: Walter Doehner.

País: USA- México.

Producción: Argos Comunicación.

Año: 2004.

¿Dónde estás Emiliano? (serie televisiva de canal 11)

País: México.

Producción: Canal 11.

Año: 2004.

Fichas técnicas (Ficción).

El Compadre Mendoza

Guión: Fernando de Fuentes, Mauricio Magdaleno, Juan Bustillo Oro.

Dirección: Fernando de Fuentes.

País: México.

Producción: Interamericana Films y Águila Films.

Año: 1933.

¡Viva Zapata!

Guión: John Steinbeck.

Dirección: Elia Kazán.

País: Estados Unidos.

Producción: Twentieth Century-Fox, Film Corporation.

Año: 1953

¡Viva María!

Guión y Dirección: Louis Malle.

País: Estados Unidos.

Producción: United Artists.

Año: 1966.

Emiliano Zapata

Guión y Dirección: Antonio Aguilar, Ricardo Garibay.

Dirección: Felipe Cazals, termina dirigiéndola Antonio Aguilar.

País: México.

Producción: Antonio Aguilar.

Año: 1970.

Zapata: El sueño del Héroe

Guión y Dirección: Alfonso Arau.

País: México.

Producción: Cervecería Modelo y Victoria, Tequila la Herradura, Isidoro Rodríguez "El Divino".

Año: 2004.