

Bernd Hausberger y Raffaele Moro, coords., *La Revolución Mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2013, 306 p., ils.

Verónica Oikión Solano*

El Colegio de Michoacán

La obra reseñada es resultado de un evento académico realizado en el año 2009 en El Colegio de México para abordar el tema de “La Revolución Mexicana y el cine italoamericano: los imaginarios de los años sesenta”. El libro se plasmó bajo la coordinación de Bernd Hausberger (El Colegio de México) y Raffaele Moro (CEMCA-Umifre núm. 16, MAEE-CNRS), quienes le dieron una estructura coherente basada en nueve capítulos realizados por distintos especialistas, una introducción y al final una filmografía de las películas citadas. Aunque los coordinadores se declaran neófitos en la temática abordada, en realidad no es así. La obra en su conjunto da diversas muestras de su conocimiento especializado, y viene a subsanar un hueco historiográfico significativo con respecto al análisis de una filmografía italiana y europea poco conocida y valorada en México, y su vinculación con ciertas coyunturas de gran impacto en nuestra historia nacional del siglo xx.

Por tanto, el alcance de esta obra es muy relevante y significativo en tanto que abre una línea de estudio para el conocimiento del cine italoamericano a través de una perspectiva sociohistórica y en referencia directa con los imaginarios de la Revolución Mexicana.

La idea primordial que subyace a la obra en su conjunto es la relación estrecha entre el cine como fábrica de sueños y representaciones y el imaginario social y cultural de determinados conglomerados humanos. Hausberger y Moro convocan al lector a introducirse en las páginas del libro para conocer en detalle por qué “La representación cinematográfica de la Revolución mexicana constituye un caso casi ejemplar de la formación ‘internacional’ de un imaginario ‘nacional’” (p. 12). Más allá de las ya muy conocidas recreaciones del periodo revo-

*voikion@colmich.edu.mx

lucionario de 1910 realizadas por las cinematografías estadounidense y mexicana, “la mirada ‘ítaloamericana’ reelabora, por momentos de manera muy original, los elementos icónicos y narrativos presentes en los modelos estadounidense y mexicano” (p. 13). El examen y recreación visual “a la italiana” resultó del todo original, pero sobre todo peculiar, al transmutar una serie de valores y juicios articulados en el llamado género western norteamericano para dar paso a un nuevo producto cinematográfico, los llamados spaghetti western, con su subgénero, los Tortilla y Zapata westerns, a partir de los filmes ya clásicos de Sergio Leone y una pléyade de notables y comprometidos cineastas y guionistas italianos (Damiano Damiani, Franco Solinas, Sergio Corbucci, Giulio Questi, Gillo Pontecorvo, Carlo Lizzani, etcétera, sin olvidar la actuación de actrices y actores de primer nivel y gran talento).

En esencia, la lectura de este libro impulsa al lector lego y al especializado a reflexionar con intuiciones renovadas la idea de que la historia también se recrea en múltiples miradas sensoriales y generacionales. Y de manera especial, que el imaginario de la Revolución Mexicana se reconvierte no sólo en un conflicto maniqueo de buenos y malos, sino también en una motivación comunal y romántica en pos del cambio social.

En orden de aparición, la obra abre con un testimonio memorioso de Marco Giusti (Radiotelevisione Italiana) titulado “E adesso, io?” –“¿Y ahora?”– para colocar al lector dentro de un contexto europeo, en general, e italiano, en particular, con respecto a cómo insertar y entender el western italiano mediante un gran fresco sociopolítico y de gran calado cinematográfico cuya explicación necesariamente pasa por las referencias directas al llamado Tercer Mundo, “el cual vio los spaghetti westerns como una metáfora para derrumbar el capitalismo, incluyendo a Hollywood” (p. 32).

A Marco Giusti le sigue Ricardo Pérez Montfort (Ciesas) para abordar los “Antecedentes del estereotipo revolucionario y su presencia en los inicios del cine de ficción mexicano”. Este autor nos advierte que su texto es una nueva versión de un trabajo suyo publicado en su libro *Estampas de nacionalismo popular mexicano. 10 ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, publicado por Ciesas en 2003. Después de escudriñar con lupa analítica la problemática del estereotipo revoluciona-

rio, concluye que éste se decantó de forma deleznable y “no fue entonces más que otro charro con cananas que en medio de un sainete era capaz de gritar con voz aguardentosa: ‘¡Viva México, jijos de la tiznada!’ y así garantizarse una presencia contundente en el nacionalismo que tanto llegó a poblar al celuloide mexicano” (p. 56), y añadiríamos que también desfiguró el sentido y la esencia del pueblo mexicano con el afán de restarle méritos como constructor de su propia revolución.

En tercer término, la obra cuenta con “La nostalgia por el oeste. Reconsideraciones del cine ‘italoeuropeo’ al cine norteamericano sobre la Revolución Mexicana” de Adela Pineda Franco (Boston University). El escrupuloso análisis de la autora la lleva a determinar que en los westerns americanos se proyecta una imagen nostálgica de cara al mitificado “*Wild West*”, “del que también forma parte, iconográficamente, la Revolución mexicana” (p. 81). A la par, la filmografía italiana que atendió dicha temática en la década de los años sesenta, debatió esta postura romantizada en la medida en que desnudó los componentes cinematográficos a través de los cuales se estableció el mito del lejano oeste americano y, por tanto, la utilización de la Revolución Mexicana “en la reelaboración de este mito”. De tal manera que la fiebre de producción de los spaghetti western les impuso un destino relevante al convertirlos en descentralizadores del enfoque predominante de la cinematografía estadounidense, poniendo así de manifiesto “la dialéctica que define la relación mexicano-norteamericano llevando a cabo una crítica al colonialismo” (p. 82).

Por su parte, Christopher Frayling (Royal College of Art) examina el “Cine popular, política y el género western: el caso de la Revolución Mexicana”, y pone en evidencia que “la italianización del género western fue total” (p. 89). Nos da cifras: cientos de westerns italianos realizados entre las décadas de los sesenta y setenta, probablemente alrededor de 600 o más. Frayling precisa que estos filmes atendieron a una transfiguración que Sergio Leone identificaba como representaciones mitificadas, es decir, “no de la realidad sino del mito, como en una casa de los espejos, un reflejo de un reflejo”, es decir, la construcción de una representación discursiva que proyectaba explícitamente un mito que podía entretener y emocionar —con sus buenas dosis de acción y violencia— al público que acudía a las salas cinematográficas, pero que su símil

oculto y a la vez desdoblado era el tema de la revolución en el debate contemporáneo. Ejemplo de esta metamorfosis fue el hecho de que alrededor de doce filmes de esta gran producción de westerns “fueron explícitamente ‘políticos’, y estuvieron directamente ambientados en la Revolución Mexicana” (p. 117).

“De la Sierra Maestra a la Sierra Madre: la aventura de la Revolución y el ‘largo 68’ italiano” es el título de la contribución de Raffaele Moro, quien recapitula lo abordado por los autores precedentes, y nos reafirma que los casos de los Tortilla y Zapata westerns, como un subgénero del western italiano, perfilan un periodo revelador de la presencia mexicana en el imaginario filmico internacional. Dicha representación la coloca el autor en la relación coyuntural del paradigma del 68, tanto política como culturalmente. Con este propósito y para ofrecer ejemplos concretos, Moro desmenuza y comenta filmes como *¿Quién sabe?*, *La resa dei conti*, *Requiescant*, *Tepepa*, *Vamos a matar*, *compañeros* e *Il lungo giorno della violenza*. De paso, hay que decirlo, su análisis cinematográfico supera las acotaciones críticas que en su momento realizó Emilio García Riera con respecto a los spaghetti westerns.

Al final de su revisión, Moro constata que: “El Tortilla y el Zapata western han sido en efecto un fenómeno con muchas caras [...pero] esto no les impidió tener un significado político fuertemente relacionado con los movimientos sociales del ‘largo’ 68 italiano”, y remata afirmando que: “estas películas son expresión de una suerte de espíritu del tiempo que tal vez sólo los que han vivido esa época ‘formidable’ verdaderamente pueden entender” (p. 172).

Enseguida se cuenta con el capítulo titulado “¿A matar o a luchar, compañeros? Visiones ibéricas del Zapata Western” de la pluma de Rafael de España (Centro de Investigaciones Film-Historia, Universidad de Barcelona). Su contribución es una mirada que resulta del todo original porque atiende la imagen del revolucionario mexicano en la cinematografía española. Lo insólito además, nos dice el autor, está en que ejemplos connotados del Zapata western fueron filmados en tierras españolas, sobre todo en los paisajes de Almería, y muchos de ellos fueron coproducciones italianas con el país ibérico. Y más paradójico resulta que la censura cinematográfica franquista aprobara su exhibición sin grandes contratiempos en los cines españoles.

Bernd Hausberger titula a su colaboración “La Revolución Mexicana sólo sirve de pretexto: trascendencias divergentes de una mitología cinematográfica”. Señala, en primer término, que muchos de los westerns italianos sobre la Revolución mexicana nunca fueron exhibidos en nuestro país, ya fuese a causa de la censura o porque las empresas distribuidoras fueron sensibles a “un mercado hostil a este tipo de productos” (p. 203), aunque paradójicamente el gran tema de la lucha armada mexicana fuese conocida mundialmente a través del género western. Pero el autor anota también en segundo término un elemento de la mayor relevancia para comprender el sentido más profundo del rechazo a ese género filmico: “El debate en torno al cine sobre la Revolución mexicana es [...] complicado [...]. Se ha creado un conjunto de imaginarios que, en suma, y con todas sus contradicciones, forma un mito nacional” (p. 203). Hausberger desvela una incógnita que con seguridad resume el meollo desdoblado de la mitificación. Los filmes extranjeros sobre la Revolución fueron percibidos y desdeñados como simples y superficiales ficciones y no “como mitificaciones de mitos”, en tanto que desafiaban “todo lo que los mexicanos saben, o creen y quieren saber, sobre su país y su historia” (p. 239).

“Una tenaz disputa por el botín cinematográfico: las películas del oeste en el mercado filmico mexicano de las décadas de 1960 y 1970” es el título de la contribución de Eduardo de la Vega Alfaro (Universidad de Guadalajara). El texto se centra en descubrir al público lector de qué manera la filmografía mexicana no siguió a pie juntillas el cultivo del género western, aunque su influencia fue muy notoria en el contenido filmico rodado en los años sesenta. El autor da cuenta de varios ejemplos de filmes mexicanos que intentaron homologarse “con la mitología del western clásico” norteamericano (p. 250). No será sino hasta la década siguiente, cuando el western europeo, sobre todo mediterráneo, logró desbancar al western estadounidense y sus acotadas o malogradas copias nacionales (con sus ya clásicos estereotipos).

La obra finaliza con el texto de Montserrat Algarabel (El Colegio de México) bajo el título de “La prohibición de la alteridad: una interpretación de las censuras de los westerns revolucionarios en México”. A partir de una definición teórica de la censura “como la prohibición de la alteridad”, y como una práctica supresora de un discurso bajo el

razonamiento de conceptualizarlo como licencioso con respecto a las reglas morales dominantes, o peligroso para el estado de seguridad o la estructura política imperantes, la autora acomete el análisis de tres spaghetti westerns (¿*Quién sabe?*, *El halcón y la presa* y *Corre cuchillo... ¡corre!*, y una cuarta cinta de Sam Peckinpah titulada *La pandilla salvaje*, con el fin de “elucidar las razones significativas de su posible censura a distintos niveles” (p. 264). Algarabel asevera que “el discurso de ciertos spaghetti westerns puede leerse como un potencial disruptor del orden social e incluso simbólico y ser entonces razón suficiente de censura oficial; y, por otro lado, la deconstrucción que en tales filmes se hace de los estereotipos del bandido mexicano, [...] resulta otro elemento que puede dar cuenta de su imposibilidad de exhibición” (p. 277). La secuencia analítica que nos ofrece esta autora resulta reveladora al poner el acento en las aristas limitantes de lo que representa la censura.

Finalmente, la obra en su conjunto exhibe las múltiples caras de la narración fílmica de los westerns italianos con su abigarrado anacronismo y sus estereotipos, y hasta su carga alternativa y de subversión revolucionaria. A la vez, el libro confirma que los modelos hollywoodenses bien pudieron ser trasmutados en el periodo de la Guerra Fría. Esos cambios vertiginosos en el séptimo arte de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx se debieron mucho a la valiente cinematografía europea e italiana. Las marquesinas de las salas cinematográficas constataron el éxito de taquilla de los spaghetti westerns debido en gran medida, como lo afirma acertadamente Raffaele Moro, “al hecho de que la ‘italianización’ del western requería una ‘latinización’ de sus historias y de sus protagonistas” (p. 130). Seguramente este eje de ruptura y reconversión es la clave de por qué en el juego de los espejos fílmicos también subyace la piedra de toque de los anhelos libertarios de aquella generación en el orbe entero.