

*Zapata cinematográfico*  
(o el héroe es de quien lo trabaja)



*Cinematic Zapata*  
(or the Hero Belongs to He Who Works It)

ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
México

Correo electrónico: avm@azc.uam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6449-8432>

DOI: 10.48102/hyg.vi58.399

Artículo recibido: 29/03/2021

Artículo aceptado: 18/05/2021

*ABSTRACT*

*This paper presents a diachronic analysis of 20 century's movie portrayals of Mexican revolutionary Emiliano Zapata. It emphasizes the use of his image from different perspectives, allowing us to understand the various cinematic symbols deployed by Mexican society. Cinematographic materials spanning from the first film registers to several representations of the hero in fiction films show that there is no unified image of the hero; his representation is dynamic and variable. The materials demonstrate that throughout the century, Zapata's cinematic figure was inflected with society's changing concerns. Emiliano's portrayal is recurrent, but its meaning isn't uniform. The reconstruction of the different moments of a large temporal frame allows us to understand how cultural memory is constructed.*

*Key words: Emiliano Zapata; zapatismo; cine e historia; representaciones del pasado.*

\* Agradezco a Susie Porter, Lorena Cortés Manresa, Wendy Olvera y dos dic-taminadores anónimos sus comentarios sobre el manuscrito. María Luisa Arias hizo la traducción parcial del texto

## RESUMEN

Este trabajo presenta una visión diacrónica sobre cómo se construyó la imagen de Emiliano Zapata a lo largo del último siglo en el cine. El análisis propuesto pone énfasis en los usos de la imagen desde diferentes momentos históricos, lo que permite entender las diferentes soluciones de la sociedad mexicana para construir símbolos y emblemas cinematográficos. Aquí se analizan diversos materiales, desde los primeros registros fílmicos de Emiliano Zapata hasta las diversas representaciones del héroe en películas de ficción para demostrar que no estamos ante una imagen única, sino dinámica y variable. La figura de Zapata ha sido un marcador de las preocupaciones de la sociedad mexicana a través del tiempo y eso se refleja en el cine. La representación del héroe en la pantalla apareció de manera reiterada, pero no uniforme. Aquí se esbozan las diferentes etapas para mostrar una perspectiva temporal amplia que permita entender la forma en que se constituye la memoria cultural.

Palabras clave: Emiliano Zapata; zapatismo; cine e historia; representaciones del pasado.

**A** lo largo de más de cien años muchas películas han contribuido a la construcción de una imagen de Emiliano Zapata, primero en la pantalla y después en la memoria colectiva. No se trata de una imagen única, sino polivalente. La figura del caudillo ha sido objeto de distintos usos por parte de quienes acuden a ella o la construyen. Así, Zapata ha simbolizado tanto la barbarie como la justicia; ha sido un héroe melancólico consciente de que está condenado al martirio o un fantasma justiciero capaz de reivindicaciones muy diversas, que van desde la justicia social hasta las de género. A través de su figura, el cine ha trazado un referente ideal que sirve para encarnar las muy diversas preocupaciones que caracterizan al México contemporáneo.

Habría que comenzar por reconocer que Zapata no ha sido precisamente una estrella cinematográfica en el cine de la Revolución mexicana. Sobre todo si se le compara con Pancho Villa, quien desde los primeros años de la contienda ocupó un espa-

cio importante en las salas de cine para después convertirse en un protagonista importante en diversas películas que para bien o para mal contaron historias de sus hazañas y atrocidades. Parece ser una historia antigua: es de todos conocida la anécdota de cuando ambos caudillos ocuparon la Ciudad de México, a finales de 1914. La expansiva personalidad de Villa parecía acaparar la atención de las cámaras, mientras que Zapata aparecía discreto e incluso retraído. Villa no dudó en sentarse en la silla presidencial con un gesto de regocijo mientras que el suriano se mantuvo serio al lado suyo. Aquellas actitudes pronto se tradujeron en representaciones cinematográficas. Aunque menos prolífica, la imagen fílmica de Emiliano Zapata es significativa. Es una figura constante, y en definitiva, mucho más recurrida que la de Madero, Carranza y Obregón. Un recuento de su presencia nos ayuda a entender cómo se ha construido un símbolo en la sociedad mexicana y sobre todo la manera en que transcurre la historia fuera de la academia.

Es importante aclarar que aquí se tratará sobre cómo apareció Zapata en la pantalla, y por ello no se referirán directamente las películas y documentales en donde se alude en exclusiva a la movilización campesina que encabezó. En este texto presentaré una visión panorámica sobre cómo se construyó la figura de Zapata en el cine y no será un compendio minucioso de todas las películas filmadas sobre el zapatismo.<sup>1</sup> En resumen, se trata de una construcción mítica, entendida en su acepción contemporánea propuesta por Roland Barthes en un libro ya clásico: *Mitologías*. Para Barthes el mito es un habla, “un medio de significación, una forma”. La historia de Zapata en el cine se cuenta una y otra vez, a veces con los mismos elementos narrativos, que adquieren un sentido distinto, en la medida que los relatos se hacen a través del

<sup>1</sup> Para eso ya está el libro recientemente publicado por Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara (coords.), *Zapata y el cine* (México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019).

tiempo. El mito es histórico porque surge del lenguaje y no de los objetos. Sus sentido está determinado por el habla o el lenguaje, y éste a su vez por la realidad.<sup>2</sup> En el caso de la imagen fílmica de Zapata, ésta se construye mediante la repetición de ciertos elementos narrativos: el origen social de sus ideales, su liderazgo frente a las injusticias durante la dictadura, la lucha por una causa justa, la forma en que fue traicionado, o cómo se convirtió en un símbolo después de su muerte. Pero esa estructura se llena cada vez de diferentes sentidos, de acuerdo con las preocupaciones de quienes enuncian el relato.

El complejo proceso de la representación marca un cambio entre las diversas significaciones atribuidas al caudillo. En el primer cine, vemos el horror ante la rebelión bárbara (“Atila del Sur”), combinada con la curiosidad ante aquella alteridad tan cercana que la población de la Ciudad de México no había querido ver. Después, el signo de la traición. Al cine de los años treinta parece no interesarle tanto la figura de Zapata, sino el hecho de que haya sido traicionado: más que el enaltecimiento del zapatismo, se pretende hacer un señalamiento ominoso a los que triunfaron. Después, el posible signo anticomunista desde la mirada estadounidense, más útil para hablar del macartismo que de la Revolución mexicana. Luego, el resurgimiento de la figura del héroe social, a tono con la necesidad de revitalizar una revolución presente en el discurso oficial, pero agónica en el sentido de políticas reales de beneficio a los más necesitados. Y por último, más recientemente la construcción mitológica que convierte a Zapata en una suerte de leyenda sucedida *in illo tempore*.<sup>3</sup> Al analizar los casos de pelícu-

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Mitologías* (México: Siglo XXI, 1981), 199-200.

<sup>3</sup> En ese sentido, este trabajo se sitúa en un ya consolidado campo de historiografía reflexiva sobre el zapatismo. Ha sido un largo camino después de que Gildardo Magaña escribiera *Emiliano Zapata y el agrarismo en México* (México: PNR, 1934), editado en el preámbulo del cardenismo; en 1943, Jesús Sotelo Inclán publicó *Raíz y razón de Zapata: Anenecuilco* (Mexico: Etnos, 1943). El proceso culminaría con la aparición del texto de John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution* (Nueva York: Random House, 1967). En los últimos años,

las en un arco temporal tan amplio podemos constatar la manera en la que se construyó una memoria histórica sobre el zapatismo. La intención de este texto es la de poner atención a estas fuentes por su capacidad de incidir e interpelar las nociones sociales de historia. Ya Robert Rosenstone ha señalado cómo el cine se ha convertido en la principal fuente del imaginario histórico de la sociedad contemporánea.<sup>4</sup> En este caso, no me interesa evaluar la pertinencia o precisión de las películas al representar el pasado, sino de analizar cómo se ubican determinados debates históricos a través del tiempo. En el caso concreto de la imagen de Emiliano Zapata en el cine, lo vemos como una figura dinámica, en una constante transformación determinada por las preocupaciones de la sociedad que la recuerda y vierte sobre la estructura mítica del relato nuevos contenidos. Se trata de historias que se repiten, pero nunca son contadas de la misma manera. Algunos elementos transitan de un medio a otro antes de llegar a la narración cinematográfica. Tienen su origen en la historia, la literatura, e incluso en otras películas. La *remediación* de estos relatos será un elemento importante a seguir en este trabajo.<sup>5</sup>

## I. ZAPATA ANTE LAS CÁMARAS

Zapata no comenzó con el pie derecho en el cine. Desde los inicios de la Revolución, los camarógrafos cinematográficos y fotógrafos de prensa siguieron con interés a los caudillos del norte. Acudie-

---

hay que destacar la mirada reflexiva sobre el fenómeno zapatista abierta por textos como Samuel Brunk, *The Posthumous Career of Emiliano Zapata* (Austin: University of Texas Press, 2010).

<sup>4</sup> Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia* (Barcelona: Ariel, 1997), 29.

<sup>5</sup> Astrid Erll, "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory", en *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, en la edición de Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlin, New York: Gruyter, 2008), 389-398.

ron con prisa a registrar los efectos de la toma de Ciudad Juárez y registraron con curiosidad en los campamentos a Francisco I. Madero, Pascual Orozco y Pancho Villa, entre otros. Pero la revolución suriana fue registrada con retraso. Eduardo de la Vega Alfaro y Rosario Vidal Bonifaz consignan una primera aparición de Zapata en la película *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución don Francisco I. Madero*, 1911, de Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas. Se ve a Zapata en una toma lejana, al lado de un grupo de jinetes que reciben a Madero en la Ciudad de México tras la caída de la dictadura de Porfirio Díaz. Es uno entre muchos. Vuelve a salir de manera distante en las películas que acompañan a Madero en su gira por el estado de Morelos para tratar de negociar la paz con las tropas surianas.<sup>6</sup>

La ruptura de Emiliano Zapata con Francisco I. Madero después de la promulgación del Plan de Ayala condujo hacia la construcción de una visión negativa del zapatismo por parte de algunos medios de la capital del país que se prolongó hasta el régimen de Victoriano Huerta.<sup>7</sup> La imagen del zapatismo como una entidad salvaje y la de su líder como un “Atila del Sur” se correspondió con las críticas hechas desde el cine en películas como *Sangre hermana* (1914),<sup>8</sup> que claramente se posicionaba a favor de las tropas federales y en contra del zapatismo. No fue sino hasta la derrota de Huerta cuando aparecieron las primeras versiones favorables, como *Revolución zapatista* (1914), que

<sup>6</sup> Eduardo de la Vega Alfaro y Rosario Vidal Bonifaz, “Zapata y el zapatismo en el cine documental mexicano (1911-2019)”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 11-43.

<sup>7</sup> La imagen negativa del zapatismo desde la prensa de la Ciudad de México entre 1911 y 1914 ya ha sido estudiada recientemente. Por ejemplo, en Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915* (México: INAH, 2010); o María Herrerías Guerra, *El zapatismo visto desde la modernidad. Construcciones de género en la historiografía zapatista, 1911-1919* (México: Editorial Académica Española, 2011).

<sup>8</sup> La publicidad que ha sobrevivido de *Sangre hermana* no consigna a su autor o autores. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*, v. 1 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983), 139.

quizá haya sido realizada por el mismo equipo que hizo *Sangre hermana*, cuyos integrantes se adaptaron con acierto a los nuevos tiempos políticos para dar un uso distinto a sus materiales. Una vez activada la separación de las fuerzas revolucionarias entre convencionalistas y constitucionalistas, la prensa de la capital, en buena medida muchos empresarios cinematográficos que cubrían la contienda reiteraron su visión negativa del zapatismo. Era justo por eso que Zapata solía desconfiar de los representantes de la prensa, con excepción de algunos de los fotógrafos cercanos al zapatismo, como Amando Salmerón o Sara Castrejón.<sup>9</sup> Quizá eso propició que las imágenes cinematográficas que conservamos a la fecha del caudillo revolucionario transmitan una sensación de lejanía y desconfianza.

En algunas de las tomas que sobreviven de Zapata en el Archivo Toscano (que actualmente forma parte de la Filmoteca de la UNAM) se observa una en la cual él muestra una cierta actitud reticente ante la cámara. No existe una imagen fílmica que se corresponda con la famosa fotografía atribuida a Hugo Brehme en el Hotel Moctezuma de Cuernavaca a principios de 1911, en donde posaba con fusil, sable, cananas y banda tricolor transmitiendo con eficiencia una sensación de dignidad que garantizó su constante reproducción. A diferencia de otros caudillos revolucionarios que parecían estar más acostumbrados a la presencia de la cámara cinematográfica, Zapata aparenta desconfiar de ella. Algún camarógrafo lo muestra a la distancia, montado a caballo, dando órdenes a alguno de sus subalternos; o bien examinando con atención el documento que le presenta alguno de sus hombres. Las pocas veces que posa de manera directa hacia la cámara lo hace con una actitud adusta, e incluso echa su sombrero hacia delante para cubrir su rostro con la sombra. La entrada a la

<sup>9</sup> Sobre los fotógrafos cercanos al zapatismo, véanse los trabajos de Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero* (México: INAH, 1998); Samuel Villela y Sara Castrejón Reza, *Sara Castrejón: fotógrafa de la Revolución* (México: INAH, 2010).

Ciudad de México de las tropas de la Convención de Aguascalientes en diciembre de 1914 se convirtió en un acto mediático importante, como lo demuestra la gran cantidad de fotografías que cubrieron el acontecimiento. Incluso parece que los caudillos convencionistas acordaron posar para ellos a fin de que registraran con precisión ese momento histórico. Consciente del momento, Zapata viste con elegancia el traje de charro con botonadura, que contrasta con el uniforme militar de Pancho Villa. Pero no posa explícitamente ante la cámara. En el banquete de Palacio Nacional, las imágenes muestran cómo está sentado a un lado de Eulalio Gutiérrez y mantiene una actitud seria y recatada. A diferencia de Pancho Villa, que exponía sus emociones ante la cámara, como quedó consignado en una *vista* cinematográfica en la que se le veía llorar ante la tumba de Madero, Zapata solía mostrarse contenido. La entrada a la Ciudad de México en 1914 será sin duda el gran momento del caudillo nortero, quien se siente a gusto frente a los medios, que cada vez son más importantes en la difusión y discusión del orden público.

Esto no quiere decir que Zapata desconociera la relevancia que en ese momento había adquirido el medio cinematográfico. Su relación y cercanía con los fotógrafos afines, como Salmerón, nos permite comprobar que conocía la importancia de documentar los momentos relevantes de su lucha. Sin embargo carecía de un cineasta cercano. A lo largo de la contienda revolucionaria los dirigentes habían adquirido una noción de la importancia de los medios de comunicación. Salvador Toscano se acercó a Francisco I. Madero y obtuvo permiso para ubicar su cámara en lugares privilegiados, como la barandilla del tren con lo conducía triunfante hacia la Ciudad de México en 1911. Toscano pudo así captar momentos de cierta intimidad del Presidente. Por ejemplo, en alguna toma de un acto oficial, se ve a Madero distraído mientras observa con atención un objeto al lado de su esposa. Por su parte, Álvaro Obregón había establecido una relación cercana con el fotógrafo Jesús H. Abitia, también sonoreense, quien le acompañó a lo largo



de su campaña para dejar uno de los registros más importantes sobre el avance de la División del Noroeste constitucionalista. La hostilidad que rodeaba al zapatismo, y sobre todo la animadversión que se le tenía desde la Ciudad de México, prevaleció en los años posteriores a la derrota militar de la Convención de Aguascalientes.

La figura Zapata en el cine volvió a tomar fuerza en 1919 a causa de su asesinato. La película de Enrique Rosas, *Emiliano Zapata en vida y en muerte* (1919) filmó su maltrecho cadáver exhibido en la plaza de Cuautla el 11 de abril de ese año. Más que una película celebratoria del caudillo suriano parecía determinada a mostrar su derrota ante el ejército carrancista. La conocida posición de Rosas como camarógrafo cercano al general Pablo González impide una lectura distinta de esos materiales. Pero la exhibición del cadáver en la plaza de Cuautla —documentada por el cine y la fotografía— no convenció a los zapatistas de que su líder realmente había muerto: era imposible reconocer su rostro después de la balacera. Esto marcó el nacimiento de una leyenda que, como veremos, tuvo su correspondencia cinematográfica.

## 2. ZAPATA DESPUÉS DE ZAPATA

Después de su muerte, Zapata renacería de nuevo en la pantalla. Primero, en los documentales de compilación histórica que apenas concluida la Revolución realizaron los empresarios cinematográficos para poder conseguir una segunda exhibición de sus materiales. A veces las compilaciones surgían de la oportunidad ofrecida por un evento específico, como en el caso de la muerte de Emiliano Zapata, y pocos años más tarde, en 1923, de Francisco Villa. Era la ocasión para que los productores desempolvaren las películas a fin de proyectarlas y poder obtener alguna ganancia. Otras veces, emprendieron compilaciones con el objetivo de proponer historias de la Revolución, sorprendentemente desde una

época muy temprana (1912). El género se mantuvo vigente hasta los años sesenta del siglo xx, en películas tan exitosas como *Memorias de un mexicano* (1950) de Carmen Toscano o *Epopeyas de la Revolución Mexicana* (1961) de Gustavo Carrero.<sup>10</sup> Ahí Zapata se iría recuperando con lentitud del descrédito que vivió en su época entre sus adversarios políticos, y comenzó paso a paso su trayectoria como un héroe más de una revolución que se convertía de modo paulatino en revolución institucionalizada, en la raíz lejana de un Estado que se clamaba heredero de una gesta que, a pesar de sus notables diferencias internas, tendía a unificar. Y justo esa búsqueda de la unidad procuraba borrar las peculiaridades del zapatismo.

Desde finales de la década de 1910 y a lo largo de los años veinte se desarrolló en México una cinematografía de películas de ficción. Llama la atención que el cine evitara la representación de la Revolución mexicana en un momento en que el muralismo y la literatura construían una épica sobre ese pasado reciente tan significativo. Quizá porque los productores cinematográficos estaban más interesados en encontrar fórmulas narrativas que agradaran a sus audiencias, y la Revolución no era precisamente un tema que el público quisiera recordar. Pero cuando en la década de los treinta se estableció en el país una industria para la producción de cine sonoro, el tema revolucionario apareció con fuerza. En películas como *Enemigos* (1933) de Chano Urueta o *El compadre Mendoza* (1933) de Fernando de Fuentes, el zapatismo vuelve a la pantalla, pero sin Zapata.<sup>11</sup> En *Enemigos*, Chano Urueta desarrolla una historia ubicada en los años revolucionarios sobre el amor entre la esposa de un hacendado —y a la vez oficial del ejército federal—

<sup>10</sup> El investigador Ángel Miquel ha estudiado este tipo de compilaciones en el artículo “Cine silente de la Revolución”, en *Cine y Revolución*, coordinación de Pablo Ortiz Monasterio (México, Imcine, 2010), 33-41.

<sup>11</sup> Sobre estas dos películas en relación con el zapatismo, véase el artículo de Hugo Lara Chávez, “Zapata, zapatistas y zapatismo: retratos en el cine mexicano de ficción”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 45-108.

con un general zapatista, que también ya había sido empleado de la hacienda. En varias secuencias influenciadas con seguridad por el cine de vanguardia soviético, el director subrayaba el dramatismo de una historia que concluía de manera fatídica con el fusilamiento del revolucionario. En la muy conocida película *El compadre Mendoza*, a partir de un relato del escritor Mauricio Magdaleno se representaba la historia de un hacendado que buscaba afanosamente cómo sobrevivir a los vaivenes de la lucha armada. A pesar de mantener una cordial amistad con un general zapatista al que ha convertido en su compadre y amigo de la familia, decide traicionarlo al entregarlo al ejército. La escena final: la emboscada tendida al zapatista en la hacienda, constituye una especie de paráfrasis de la traición de Guajardo a Zapata en Chinameca. Tanto Urueta como Magdaleno habían sido simpatizantes de la campaña vasconcelista en 1929, y no parece ser casual que sus relatos se articularan como una solución para recordar al gobierno posrevolucionario que su origen era la traición.

En años posteriores el zapatismo volvió a aparecer en algunas películas del cine industrial, como *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, *La Negra Angustias* (1949) de Matilde Landeta, *Un día de vida* (1950) de Emilio Fernández, o *La Escondida* (1955) de Roberto Gavaldón. Pero curiosamente en ellas tampoco apareció Zapata. Una vez más fue Pancho Villa quien gana la pantalla del cine de ficción,<sup>12</sup> en una carrera que había comenzado en el cine estadounidense. A Hollywood le había cautivado la figura compleja del Centauro del Norte desde los años de la lucha armada.<sup>13</sup> En 1934 se estrenó la película *Viva Villa!*, dirigida por Jack Conway, en donde el actor Wallace Beery protagonizaba una versión del héroe que transmitía una combinación extraña en-

<sup>12</sup> Eduardo Alfaro ya ha estudiado la presencia de Pancho Villa en el cine de la Revolución mexicana en “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”, en *Cine y Revolución*, Ortiz, 52-70.

<sup>13</sup> Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México: testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916* (México: UNAM, 2010).

tre ingenuidad infantil y barbarie, a pesar de que mostraba su gran capacidad de conducir a las masas campesinas. Pronto surgió una contraparte desde la industria cinematográfica nacional, que después de ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935) de Fernando de Fuentes comenzaría una larga serie de cintas a través de diversos intérpretes (Domingo Soler, Juan F. Triana o Pedro Armendáriz) que no variaron mucho la representación del caudillo como un personaje cargado de magnetismo, sensibilidad social, pero sobre todo brutalidad. Para entonces la imagen de Villa en México seguía impregnada de la desconfianza manifestada hacia él durante años por las elites sonorenses, lo que demuestra la tensión permanente que por entonces marcó la construcción de relatos sobre la historia reciente. En el caso de Emiliano Zapata, también sería una producción estadounidense la primera en convertirlo en personaje cinematográfico. Lo que sorprende es que haya sido hasta inicios de los años cincuenta del siglo xx.

En 1952 se estrenó *¡Viva Zapata!*, una superproducción hollywoodense dirigida por Elia Kazan y cuyo guion estuvo a cargo del escritor John Steinbeck, quien hizo una investigación original sobre el dirigente revolucionario para documentar su biografía. Steinbeck conocía México desde los años treinta y tenía una larga historia de trabajo en proyectos que tenían al país como referencia. Había realizado publicaciones como *Por el Mar de Cortés* (1941),<sup>14</sup> que le había servido como punto de partida para desarrollar la historia que serviría de base para la película *La perla* (1945) de Emilio Fernández. También había trabajado el guion de la película *The Forgotten Village/El pueblo olvidado* (1941) de Herbert Kline, un documental de carácter educativo sobre la implementación de la educación y la higiene en un poblado del altiplano central mexicano. Adela Pineda Franco ha subrayado recientemente cómo el

<sup>14</sup> John Steinbeck y Edward Ricketts, *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research, with a Scientific Appendix Comprising Materials for a Source Book on the Marine Animals of the Panamic Faunal Province* (Nueva York: Viking Press, 1941).

guionista había encontrado en el país una alternativa idílica al desarrollo moderno que vivía la sociedad estadounidense y que había entrado en crisis con el descalabro económico de 1929, cuyos efectos consignó en su célebre novela *The Grapes of Wrath/Las viñas de la ira* (1939).<sup>15</sup> Steinbeck y Kazan buscaron reproducir algo de ese mundo ideal campesino en su historia de Emiliano Zapata.

Pero por encima de todo *¡Viva Zapata!* estaba ubicada con mayor claridad como un posicionamiento anticomunista en el contexto del macartismo estadounidense. Kazan había sido interrogado por el Comité de la Cámara de Representantes sobre Actividades Antinorteamericanas (HUAC, sigla de House of Un-American Activities Committee), que durante aquellos años de inicio de la guerra fría persiguió a una gran cantidad de personalidades por sus conexiones con el comunismo. En ese entonces fue muy publicitada la sentencia contra diversas personalidades de la industria cinematográfica estadounidense.<sup>16</sup> *¡Viva Zapata!* se convirtió en una posibilidad para Kazan de mostrar que su vocación por los temas sociales no tenía que ser forzosamente asociada con el comunismo. Para ello adoptó el punto de vista de Steinbeck –inspirada en la política del buen vecino– para rescatar la figura de Emiliano Zapata como defensor de una vida comunitaria idílica.<sup>17</sup> Como veremos más adelante, esta visión sería desdeñada por algunos representantes del nacionalismo cultural mexicano, que entendía de manera distinta el hecho. Llamado a colaborar con el proyecto por su reconocida fama como fotógrafo, Gabriel Figueroa leyó el guion y les dijo a Steinbeck y Kazan que, en

<sup>15</sup> Adela Pineda Franco, *Steinbeck y México. Una mirada cinematográfica en la era de la hegemonía estadounidense* (México: Bonilla Artigas, 2018).

<sup>16</sup> Entre ellos los guionistas y directores Dalton Trumbo y Herbert Biberman así como otras personalidades que en los medios fueron conocidos como “los diez de Hollywood”.

<sup>17</sup> Adela Pineda Franco, “El retorno de Zapata en la Guerra Fría: ¡Viva Zapata! (1952)”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 109-136.

su opinión, “no sabían por qué luchaba Zapata y que el asesoramiento que habían recibido de un periodista norteamericano era falso”. Figueroa no pudo trabajar en la película porque no pudo conseguir la visa para entrar a los Estados Unidos, ya que la película fue filmada en el estado de Texas.<sup>18</sup>

Para interpretar a Emiliano Zapata, Kazan seleccionó a Marlon Brando, con quien ya había trabajado en *A Streetcar Named Desire/Un tranvía llamado deseo* (1951) y quien después tendría una notable carrera cinematográfica. El Zapata interpretado por Marlon Brando parece estar poseído por una infinita tristeza (muchas críticas lo caracterizaron como “taciturno”). Por ejemplo, en una de las escenas iniciales enfrenta a Porfirio Díaz con firmeza, pero sin exabruptos. Es curioso que Kazan y Steinbeck combinan la representación del caudillo unas veces vestido con calzón de manta, y otras veces con traje de charro, lo que establece una suerte de contradicción sobre su origen social. En alguna secuencia en la que habla con su novia, Josefa Espejo (Jean Peters) en la iglesia, el diálogo deja claro al espectador que Zapata viene de familia de principales. “Caciques”, dice el libreto, “pero arruinados”, refuta la mujer, que no tiene claro qué tipo de futuro puede tener al lado de Emiliano. Una vez casado con Josefa, el guion de Steinbeck subraya el complejo de Zapata por no saber leer. Esa pertenencia a dos órdenes sociales distintos juega un papel importante en la caracterización del caudillo.

La representación del pueblo y su relación con Zapata son cruciales en la película. En una secuencia al inicio del film encabeza a un grupo de campesinos que rompen una alambrada para verificar los mojones que delimitan el terreno que reclaman. Parece más una procesión religiosa: van acompañados de un sacerdote y llevan un pendón. Una vez traspasado el límite, aparecen los rurales, que los persiguen y ametrallan. En lo que parecería un homenaje a las películas mexicanas de los años treinta, la ame-

<sup>18</sup> Gabriel Figueroa, *Memorias* (México: Pértiga, 2005), 172.

tralladora es lazada por Zapata. Esa escena había aparecido por primera vez en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes —que seguramente Steinbeck había visto— y que después fue repetida en otras películas. No es el único préstamo con narraciones literarias y cinematográficas mexicanas previas. Pueden establecerse algunas afinidades con *Los de abajo* de Mariano Azuela y su correspondiente versión cinematográfica realizada por Chano Urueta en 1939. Por ejemplo, en *¡Viva Zapata!* Fernando Aguirre (Joseph Wiseman), el personaje letrado que se unirá al zapatismo, aparece de una manera muy semejante a como lo hace el Curro con Demetrio Macías: surge del fondo de una cañada, bajo la mira de francotiradores rebeldes. El préstamo y repetición de imágenes nos hace pensar en el concepto de *re-medialidad* planteado por Astid Erll: hay imágenes que son reactivadas en el discurso mediático en el proceso de construcción de una memoria colectiva.<sup>19</sup>

La historia de Kazan y de Steinbeck parece estar muy interesada en demostrar que Zapata es un hombre que entra en la rebelión orillado por las circunstancias, y no porque tenga una vocación natural por el pleito. Por eso hacen un recuento de la acumulación de injusticias ante las cuales intercede. Cuando ya no queda más remedio que la insurrección, cinematográficamente los seguidores de Zapata emergen de la tierra, del follaje del bosque, de los maizales, en una secuencia que subraya que el pueblo y la tierra están vinculados a profundidad. En la película, Zapata-Brando desprecia al poder y añora el regreso a la tierra. Eso se demuestra en la secuencia que recrea el momento en que Zapata y Villa están en Palacio Nacional, cuando el primero rehúsa a sentarse en la silla presidencial. Tanto en la película como en el imaginario de entonces, se construye un símbolo de humildad. La escena culmina en una discusión con Fernando Aguirre, el oportunista de la revolución que hasta ese momento los ha acom-

<sup>19</sup> Erll, “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory”, 389-398.

pañado. Cuando las tropas de la Convención ocupan la capital, Zapata decide regresar a su tierra. Aguirre trata de convencerlo de que se quede, porque después llegarán otros que se dedicarán a darle cacería. El caudillo lo reprende y desprecia porque no tiene tierras, mujer, familia, amor. Es decir, en la visión de Steinbeck, *vínculos*. Por eso se irá con Carranza u Obregón, con quien más le convenga. Así, los autores (el guionista y el director) construyen una idea del revolucionario contrario a la política, que prefiere volver a sus orígenes porque la política termina por corromper. Y en la narración, será Aguirre el que aparezca detrás del poder, simbolizado en la silla presidencial rehusada por Zapata, y urda la traición que conducirá a éste a la muerte.

La secuencia de la traición de Guajardo a Zapata en Chinameca es central. Guajardo (Frank DeKova) recibe a Zapata con un beso, como Judas a Jesús en el huerto de Getsemaní, imprimiendo en el héroe un tono crístico. Zapata/Brando reencuentra a su caballo blanco (que había regalado a un niño en el curso de la guerra). El caballo presiente la traición. Intercortes eisenstenianos muestran la expectación de hombres y mujeres del pueblo, que presencian impasibles el asesinato. Después echan el cadáver de Zapata en la plaza del pueblo (en realidad Roma, Texas, lugar donde fue filmada la escena, y donde la capilla del lugar parece cualquier cosa menos mexicana). Pero la gente no cree que él sea el líder. Creen que huyó a las montañas y volverá algún día. Miran esperanzados a la montaña, en donde aparece el caballo blanco. Según la película, lo que sobrevive de aquella traición es la esperanza.

A pesar de que Gabriel Figueroa no pudo ser el fotógrafo de la película y había mostrado su desacuerdo con su planteamiento general, a fin de cuentas tuvo una visión positiva de su conjunto y su elogio para el final fue significativo: “no fue mala ni ofensiva para México. El final tenía una concepción poética muy hermosa, con el caballo blanco de Zapata entre las nubes”.<sup>20</sup> Sin embargo

<sup>20</sup> Figueroa, *Memorias*, 173.



también hubo reacciones negativas. Un cartón de Abel Quezada se burlaba de la película, pero sobre todo criticaba que fuera una producción estadounidense la que se hiciera cargo de la representación del héroe revolucionario. En el cartón aparecía Kazan filmando a Marlon Brando mientras era asesorado por Steinbeck. El actor aparecía como una mezcla de charro con andaluz, tan característica del cine hollywoodense de los años treinta, mientras que Steinbeck dice al director: “creo que aún no luce lo suficientemente anticomunista”. Quezada aludía a la imagen de la Revolución mexicana bajo las tensiones de la guerra fría:

Este cartón —explicaba Quezada— es para agradecerle a Hollywood el empeño que ha puesto en que se filme la vida de *Zapata*. Nadie más autorizado que ellos para demostrar que *Zapata* no fue un pillo, como muchos creen, sino un acérrimo partidario de las democracias y gran enemigo del comunismo...

Claro que habrá que aumentarle algunos detallitos... un baile con castañuelas y una serenata, por ejemplo. Pero claro, eso es para darle “ambiente”. ¿No les parece magnífica la idea, señores *Emilio Fernández* y *Gabriel Figueroa*?<sup>21</sup>

Al parecer, lo que más molestaba a la opinión pública era que no fuera una producción mexicana la encargada de realizar la primera película de ficción sobre el caudillo suriano. Quizá para remediar eso Producciones Chapultepec, S. A. encargó, a finales de los años cincuenta, a José Revueltas la elaboración de un guion para una cinta que llevaría el título de *Zapata*.<sup>22</sup> La película nunca

<sup>21</sup> Abel Quezada, cartón publicado en *Ovaciones*, 29 de abril de 1951, en Héctor Orozco, “Zapata en el cine: imagen eterna de revolución”, *Nexos*, 9 de abril, 2019, <https://cultura.nexos.com.mx/zapata-en-el-cine-imagen-eterna-de-revolucion>. [Las cursivas son negritas en el original. N. del Ed.].

<sup>22</sup> José Revueltas, *Zapata. Guion cinematográfico* (México: Plaza y Valdés, Conaculta, 1995). En la introducción del libro Andrea Revueltas y Philippe Cheron aclaran que el guion no estaba fechado, pero que por su posición en el archivo del escritor era muy probable que fuera de octubre-noviembre de 1960.

llegaría a filmarse. Ya en la década de los sesenta comenzaban a realizarse películas como *La soldadera* (1966) de José Bolaños o *La generala* (1970) de Juan Ibáñez que comenzaban a dar una visión crítica hacia la Revolución que contrastaba con la mirada casi folclórica que había predominado durante la década anterior en cintas como *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez. El intento de hacer justicia cinematográfica a la figura del héroe vino hacia el final de la década desde un lugar inesperado.

A finales de los años sesenta el actor y cantante Tony Aguilar emprendió un proyecto ambicioso para llevar la vida de Zapata a la pantalla. Según la investigadora Elisa Lozano, Aguilar había leído el estudio publicado por John Womack pocos años antes y había decidido emprender una película que saliera un poco del estilo ranchero en el que antes había figurado. La cinta llevaría el título de *Emiliano Zapata* (1970), y el mismo Aguilar fungió como productor y guionista. Encargó la dirección a Felipe Cazals, recién llegado de estudiar cine en Francia y que hasta entonces no había dirigido ningún largometraje. Lozano ha demostrado que el encuentro entre productor y director fue conflictivo. La veneración de Aguilar por Zapata pronto chocó con la inexperiencia y las pretensiones artísticas de Cazals. El guion también contó con la colaboración del escritor Ricardo Garibay. Aguilar se sometió a una dieta estricta y a un maquillaje elaborado para interpretar él mismo al caudillo suriano. Por otra parte, se empeñó en filmar usando película en 70 milímetros, lo que implicaba un reto técnico para el fotógrafo Alex Philips Jr. y un mayor costo de producción.<sup>23</sup>

La película de Cazals y Aguilar estableció un diálogo muy cercano con la de Kazan y Steinbeck. Aunque la actuación de Antonio Aguilar tiene un carácter hierático en comparación con la melancolía impresa al personaje interpretado por Marlon Brando, muchas de sus secuencias parecen estar inspiradas en la produc-

<sup>23</sup> Elisa Lozano, “Zapata revisitado”, en *Zapata*, de la Vega y Lara, 231-260.

ción estadounidense. Hacia el principio de la película se muestra la visita de Zapata al ministerio de Agricultura y Fomento en 1906 para reclamar por el despojo de sus tierras comunales. Hay un paralelismo con la secuencia inicial de la cinta de Kazan, aunque en ella la reclamación se hacía ante el mismo Porfirio Díaz. En la versión de Cazals/Aguilar se intenta una mayor precisión histórica que muchas veces juega en contra del sentido dramático. Por ejemplo, el guion es mucho más explícito en mencionar qué hacienda les robó qué. Pero ambas películas son muy semejantes en la representación del burocratismo estatal con el que topan los reclamos de los campesinos. A veces se repiten las metáforas visuales planteadas por Kazan, como en aquella otra secuencia que muestra a los campesinos surgir de entre los surcos, para ejemplificar su identificación con la tierra.

En *Emiliano Zapata*, además de la narración atenta a la información histórica que explique las causas de la lucha zapatista las imágenes cinematográficas aspiran a crear un relato autónomo. Es el caso de una imagen extraña en donde dos enanos se disputan algo que parece ser una bandera, mientras que detrás de ellos emerge una columna de revolucionarios, quizá como una metáfora de la pequeñez de la lucha. Cazals parece haber disfrutado al describir minuciosamente el sufrimiento de los campesinos morelenses y de la población civil durante el periodo revolucionario. En el inicio de la cinta, un lento *travelling* de la cámara escenifica la crueldad porfiriana al mostrar a un soldado azotar a un grupo de campesinos que soportan con estoicismo el castigo. La crueldad en contra de los zapatistas es reiterada sin cesar. En otra secuencia se muestra cómo un adolescente es golpeado para que delate la ubicación de Zapata. Aunque el joven logra escapar, es capturado y más tarde estrellado contra una pared por un oficial federal. Todo ante la mirada impassible de Huerta, que disfruta su comida en un banquete.

Quizá las escenas más llamativas de *Emiliano Zapata* son aquellas que tienen que ver con la destrucción. A diferencia de Kazan,

que sólo mostró los combates contra los federales, la película de Cazals pone un énfasis especial en los efectos devastadores de la lucha armada. La película muestra minuciosamente la destrucción de una hacienda, como emblema del fin de un régimen. El banquete de los revolucionarios después de tomar la hacienda remite a todos los lugares comunes sobre cómo el cine mexicano escenificó de modo negativo a los rebeldes victoriosos. Y también de alguna manera lo hacen las producciones foráneas sobre la Revolución (como se ve en el caso de la destrucción de la hacienda de *Viva María* (1965) de Louis Malle, que demuestra una vez más la influencia del cine extranjero en las películas mexicanas. En el desmadre del festejo la violencia no tiene límite: un revolucionario con cara de malote empuja con violencia a la mujer con la que estaba; Eufemio Zapata (Mario Almada) se entretiene disparando sobre los cuerpos que están colgados frente al lugar... Sin embargo, a continuación, y sin dilación, se muestra a Zapata firmando el Plan de Ayala. Zapata/Aguilar les dice a sus tropas el contenido del Plan, explicando la expropiación y el reparto de tierras. Todo con una música épico-socialista que es rematada por una frase contundente del líder, que tiene una resonancia de la lucha guerrillera de los años sesenta: “Hasta vencer o morir”.

Para los realizadores era importante resaltar el sentido histórico de la Revolución. Quizá en este sentido la escena más representativa sea la de la toma de Cuautla. En una plaza reina el caos: caballos y hombres muertos entre el tiradero y la destrucción; colgados del quiosco... Una grúa lleva a la cámara hacia un balcón en el que Zapata y su gente contemplan el panorama sombrío. Al principio los acompañantes emiten grititos de alegría por el triunfo. Pero el líder los calla: “Ya saben, ni saqueos ni pleitos. Y ajusticien ahí mismo al que desobedezca”. Según el guion, la destrucción era necesaria para fundar un nuevo orden. Inmediatamente Zapata instruye: “Profesor Montaña: junte a toda la gente que tenga derecho a tierras”. La justicia justifica la violencia, parece decir el libreto. En la secuencia que muestra el famoso encuentro

entre Villa y Zapata en diciembre de 1914 una serie de escenas recrea aquella toma del banquete en Palacio Nacional con Eulalio Gutiérrez y José Vasconcelos. Mientras que los dos líderes hablan con sencillez sobre la justicia que vendrá cuando cada campesino tenga su tierra, un “politicucho” que ni siquiera aparece a cuadro toma la palabra para degradar a la revolución en palabrería. Una metáfora que proyecta el presente (de 1970) sobre el pasado.

Ni Cazals ni Aguilar quedaron contentos con el resultado de la película. Al director le parecía que había sido anclado por un guion convencional y al actor/guionista/productor le disgustaba el estilo lento de la cinta y en consecuencia se hizo cargo también de la edición. Además tuvo que enfrentar a la censura gubernamental y realizar varios cortes para poder exhibirla. Años después, en 1987, Aguilar produjo una segunda película sobre el tema, *Zapata en Chinameca*, pero esta vez dirigida por Mario Hernández y con un libreto de Xavier Robles y Guadalupe Ortega Vargas. El film contaba la historia de un general zapatista interpretado por José Carlos Ruiz que al final de su vida recordaba su lucha durante la Revolución y cómo fue que traicionó su ideal de reparto agrario para convertirse en un latifundista. Un poco siguiendo el enfoque de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), novela de Carlos Fuentes, se trata de una visión crítica sobre cómo los revolucionarios se corrompieron en los años posteriores a la lucha armada.<sup>24</sup> Pero lo interesante es que Aguilar encontró en esta película la posibilidad de dar una segunda vida a los materiales filmados años atrás con Cazals al insertar fragmentos de la película como parte de los recuerdos que aparecen a la manera de *flash back*.<sup>25</sup> Así, la figura del héroe fue utilizada para apuntalar una visión crítica hacia el régimen posrevolucionario que hacia finales de los años ochenta ya comenzaba a declinar al denunciar cómo se alejó de sus ideales.

<sup>24</sup> Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962).

<sup>25</sup> Lozano, “Zapata revisitado”, 231-260.

### 3. ZAPATA FANTASMAGÓRICO

En 1979 Alfredo Gurrola dirigió *Cosa fácil*, una película basada en la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II.<sup>26</sup> Al detective Héctor Belascoarán Shyne le encargan encontrar a Emiliano Zapata, quien supuestamente no habría muerto en Chinameca, sino que habría seguido una vida oculta en donde habría peleado al lado de César Augusto Sandino en Nicaragua y vivido una vida de incógnito, sobreviviendo a un régimen que había degradado sus propuestas de justicia social. En el contexto de las luchas por la independencia sindical de los años setenta, descritas en la película, el detective lo encuentra como un viejo casi agónico, tendido en una cama, confirmando la historia pero a la vez negando la posibilidad de regresar: “¿Para qué quiere que viva? ¿Para que lo maten otra vez? Ya lloró el pueblo entonces... ¿para qué llorar dos veces?”. El relato de Taibo II encuentra en el lecho de muerte a uno de los pocos héroes rescatables de la Revolución mexicana para una izquierda que estaba empeñada en la transformación de la sociedad contemporánea. Para eso recurre al mito de que Zapata no murió en 1919 y construye a partir de él una fantasmagoría, es decir, una ilusión de los sentidos que pueda actualizar su presencia en el presente. La lucha después de la muerte. Pocos años después de *Cosa fácil*, una costosa coproducción soviético-mexicana, *Campañas rojas* (1981) de Serguei Bondarchuk, crearía una imagen delirante en la que los zapatistas muertos se levantan en el campo de batalla para continuar con la lucha, justa y eterna.

Esa misma estrategia —la de la fantasmagoría y la de la vinculación con el presente— es la que anima la película *Los zapatos de Zapata* (1998) del argentino egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica, Luciano Larobina. El cortometraje rescata una película antigua del Archivo Toscano sobre la exhibición del cadáver de Zapata en Cuautla en 1919 y sus funerales; lo hace

<sup>26</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Cosa fácil* (México: Grijalbo, 1977).

para establecer un diálogo entre el pasado de la Revolución y el presente del México contemporáneo. En una serie de entrevistas a viejos zapatistas del estado de Morelos se plantea la consideración de que Zapata no murió en Chinameca, sino que primero se fue a Orizaba y después a Arabia. Varios viejos afirman haberlo visto como una aparición o disfrazado en los años posteriores. Quizá la parte más interesante del cortometraje sea la escena en donde un grupo de jóvenes raperos morelenses entran al patio de una hacienda en ruinas para cantar un rap sobre Zapata. Uno de ellos dice que “Zapata es chingón entre la banda. Zapata es vato loco”. A continuación un niño describe el carácter de Zapata: que le gustaban mucho las mujeres, como a su abuelito... Un grupo de niñas confirman el recuerdo, que se intercala con tomas documentales, para que los raperos rematen la escena interpretando su canción sobre el héroe a la manera de un corrido, pero en versión hip hop. Así, Larobina consolida la idea de que el recuerdo está vivo, que es precisamente el sentido de la memoria.

Y el presente de *Los zapatos de Zapata* está conformado por la rebelión zapatista en el estado de Chiapas. En el cortometraje se alternan las filas zapatistas de una toma de la Revolución con las del ejército zapatista en su territorio a finales de los años noventa. La combinación de tomas entre la Revolución y la rebelión zapatista genera una continuidad histórica de la lucha armada. El subcomandante Marcos habla sobre la leyenda de Zapata: que no ha muerto, que es continuada por los viejos zapatistas. Una anciana dice que el alma no muere, y que entonces la muerte no existe. El final: las escenas documentales del funeral aparecen en reversa: lo desentierran y los hombres salen del cementerio con el ataúd, caminando hacia atrás. Una animación muestra a Zapata a caballo, solarizado y a contraluz, con un efecto de nubes en movimiento detrás de su figura. Después de los créditos, una cámara subjetiva se mete a la estación del metro (Zapata, por supuesto), en la que aparece la calaverita de Zapata como un pasajero más. Presente en la cotidianidad de la misma Ciudad de México.

La fantasmagoría da paso a la creación de imágenes oníricas. Ya en el siglo XXI, en el año 2003, Alfonso Arau actualiza la narración cinematográfica de Zapata pero ya en una clave mitológica en *Zapata: el sueño del héroe*. Arau no se sintió obligado a narrar con precisión histórica la vida y obra de Zapata, que para ello ya estaban las películas precedentes. Por el contrario, filmó una serie de secuencias en donde afirmó el carácter mítico del caudillo con una gran cantidad de licencia poéticas. Por ejemplo, comenzó la película por el final, con la traición de Guajardo en Chinameca. Más que la precisión de Kazan y Cazals en películas previas, a Arau le interesaba generar un ambiente enrarecido que sirviera como punto de partida para la leyenda. La cinta narra cómo Emiliano es entrenado desde su nacimiento por un grupo de hechiceras indígenas, que reaparecen en momentos clave de su vida (le dicen que es la reencarnación del espíritu de Cuauhtémoc) y que lo preservan con vida para que pueda cumplir su misión final, que sería el sacrificio en Chinameca. Las licencias tomadas por Arau no parecen tener límites. Huerta aparece como epónimo y figura constante de la maldad antirrevolucionaria<sup>27</sup> y le quema los pies a Zapata para burlarse de su filiación con Cuauhtémoc. Pero las hechiceras (curiosamente desnudas) lo curan y le dicen que tiene que defender al maíz, que son ellos mismos. Así Zapata es convertido en un remedio contra la conquista.

En la película de Arau el cine se vuelve una fuente casi al nivel de la Historia. Más que basarse en libros e investigación de archivo (como habían hecho Steinbeck y Aguilar), *Zapata: el sueño del héroe* abrevia de las representaciones previas para aludir a un imaginario que ya para entonces parece estar consolidado: muestra a los campesinos indígenas surgiendo de un maizal y llevando pendones (deuda con Kazan); en la noche de bodas, Josefá abraza desnuda los alcatraces como en la imagen conocida de Diego Ri-

<sup>27</sup> Arau se toma la licencia de hacer que Huerta sobreviva el carrancismo para seguir persiguiendo a Zapata...



vera y recreado en *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc; los campesinos atacan Cuautla con antorchas, como si fuera el linchamiento de *María Candelaria*... Cuando muestra el fusilamiento de los hombres que no quieren denunciar el paradero de Zapata, cada uno está al borde de su propia tumba. La escena está mucho más inspirada en las de la Revolución según el espagueti western: metáforas que se nutren de películas previas. Una vez más, la *re-medialidad*.

La película se resuelve narrativamente con la muerte de Zapata, que era justo su inicio, en una larguísima y cinematográfica recreación de la traición de Chinameca, el cadáver queda tendido en una fuente para que lo recojan las hechiceras, proclamen que Zapata vive, que al matarlo se aseguraron que viviera para siempre. La última secuencia, inspirada en los murales de Diego Rivera en Chapingo: muerto envuelto en un petate, debajo de las raíces que se elevan hacia el firmamento. Pero luego reaparece en la fuente para levantarse en su caballo blanco y galopar por debajo del acueducto hacia el horizonte.

En síntesis, la figura cinematográfica de Emiliano Zapata sirve como fantasmagoría para legitimar las causas justas que sean necesarias: desde el sindicalismo independiente de los años setenta hasta las luchas por asumir la diversidad de la nación y la identidad indígena en México a partir los años noventa. Más cerca en el tiempo, muchas representaciones sobre el Caudillo del Sur han adquirido una resonancia de género. Siguiendo el camino trazado por Sabina Berman e Isabelle Tardan en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), la Revolución ha sido vista más como un referente arquetípico del machismo, que como un evento marcado por la lucha social. En ese sentido, no sorprende el cortometraje lúdico realizado por un grupo de estudiantes de la Universidad Veracruzana en *Alma de Zapata* (2009), que narra cómo el héroe reencarna en una sufrida ama de casa para iniciar una nueva lucha que ya no será por la tierra, sino de equidad de género. Sin duda el héroe es de quien lo trabaja.

## FINAL

Los diversos momentos de enunciación cinematográfica abordados en este trabajo dan cuenta de una diversidad de enfoques al construir la imagen e historia de Emiliano Zapata. El innegable legado social y político del zapatismo apareció y reapareció a través del tiempo en las pantallas, siempre de manera distinta. El historiador francés Marc Ferro escribió que el cine es un museo del imaginario histórico, en donde se muestra, pero también se omite. Como vimos en este caso, los relatos cinematográficos cambian en su énfasis sobre diversos aspectos narrativos. Se seleccionan escenas que aseguran la transmisión de una idea de justicia social, o bien enfatizan a la traición como elemento central de la historia. Como dice Ferro: “El cine esclarece la historia, es cierto; a condición de no hacerlo en la pantalla”.<sup>28</sup> Como hemos visto en este trabajo, más que contar fielmente la Historia, este conjunto de películas fueron un espejo de las discusiones de la sociedad mexicana no tanto con el pasado, sino con su presente. ☒

## FUENTES

### *Filmografía sobre Emiliano Zapata (en orden cronológico)*

Alva, Salvador, Guillermo Alva, Eduardo Alva y Carlos Alva. *Entrada de los generales Villa y Zapata a la Ciudad de México el domingo 6 de diciembre de 1914* (1914; Ciudad de México, México: [Independiente]), [35 mm].

Sin autor. *Revolución zapatista* (1914; Ciudad de México, México: productor desconocido), [35 mm].

Toscano, Salvador. *Funeral de Emiliano Zapata/Sepelio de Emiliano Zapata/Entierro de Emiliano Zapata* (1919; Ciudad de México, México: Salvador Toscano), [35 mm].

Rosas, Enrique. *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919; Ciudad de México, México: Rosas-Derba y Compañía, Azteca Films), [35 mm].

<sup>28</sup> Marc Ferro, *El cine, una visión de la historia* (Madrid: Akal, 2003), 162-163.

- Sin autor. *Hazañas de Emiliano Zapata o El Atila del sur* (1919, Ciudad de México, México: Independiente, [35 mm].
- Kazan, Elia. *¡Viva Zapata!*, interpretado por Marlon Brando (1952; New York, E. U.: Twentieth Century Fox, 1952), 35 mm .
- Cazals, Felipe. *Emiliano Zapata*, interpretado por Antonio Aguilar (1970; Ciudad de México, México: Producciones Águila, 1970), 70 mm .
- Ignacio Taibo II, Paco. *Cosa fácil*, dirigida por Alfredo Gurrola (1982; Ciudad de México, México: Conacite Dos, 1982), 35 mm .
- García Videla, Adolfo. *Historia, leyenda y mito de una utopía agrarista: Testimonios zapatistas* (1986; México: UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, video consejo, 1986), 35 mm .
- Hernández, Mario. *Zapata en Chinameca: La traición a Zapata* (1987; Ciudad de México, México: Producciones Águila, S. A., 1987), [35 mm].
- Larobina, Luciano. *Los zapatos de Zapata* (2000; Ciudad de México, México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Fundación Toscano, IAP, Instituto Mexicano de Cinematografía), 35 mm.
- Taboada Tabone, Francesco. *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (2002; Ciudad de México, México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, [2002]), DVD.
- Aupart Cisneros, Juan Ramón. *Zapata vive: La lucha sigue* (2002; Ciudad de México, México: Eslabón Púrpura Productora Cine-Video, 2007), DVD.
- Arau, Alfonso. *Zapata, el sueño del héroe* (2004; Ciudad de México, México: Videocine, Televisa Cine, Multimusic, 2004), DVD.
- Ortega, Rogelio. *Huellas de Zapata. Una posible biografía* (2006; México: Agave Producciones, 2018), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dP6E7ISVPZQ>
- Palomino, Santiago, Pedro Salvador. *Alma de Zapata* (2009; Xalapa, Ver.: Universidad de Xalapa), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0HsRhIGdVZI>

### *Bibliografía*

- Arnal, Ariel. *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*. México: INAH, 2010.
- Brunk, Samuel. *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1981.
- Erlil, Astrid. "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Hand-*

- book, eds. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlin, New York: Gruyter, 2008.
- Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2003.
- Figueroa, Gabriel. *Memorias*. México: Pértiga, 2005.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Jiménez, Blanca y Samuel Villela. *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*. México: INAH, 1998.
- Herrerías Guerra, María. *El Zapatismo visto desde la modernidad. Construcciones de género en la historiografía zapatista, 1911-1919*. México: Editorial Académica Española, 2011.
- Lara Chávez, Hugo. "Zapata, zapatistas y zapatismo: retratos en el cine mexicano de ficción". En *Zapata y el cine*, coords. Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, 45-108. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Lozano, Elisa. "Zapata revisitado". En Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, coords. *Zapata y el cine*, 231-260. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Magaña, Gildardo. *Emiliano Zapata y el agrarismo en México*. T.1. México: PNR, 1934.
- Miquel, Ángel. "Cine silente de la Revolución". En *Cine y Revolución*, coord. Pablo Ortiz Monasterio, 33-41. México, Imcine, 2010.
- Orozco, Héctor. "Zapata en el cine: imagen eterna de revolución". *Nexos*, 9 de abril, 2019. <https://cultura.nexos.com.mx/zapata-en-el-cine-imagen-eterna-de-revolucion>
- Ortiz Monasterio, Pablo, coord. *Cine y Revolución*. México: Imcine, 2010.
- Pineda Franco, Adela. *Steinbeck y México. Una mirada cinematográfica en la era de la hegemonía estadounidense*. México: Bonilla Artigas, 2018.
- Pineda Franco, Adela. "El retorno de Zapata en la Guerra Fría: ¡Viva Zapata! (1952)". En *Zapata y el cine*, coords. Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, 109-136. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Revueltas, José. *Zapata. Guión cinematográfico*. Intr. de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México: Plaza y Valdés, Conaculta, 1995.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*. V. 1. México: UNAM, 1983.
- . *Con Villa en México: testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*. México: UNAM, 2010.

- Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Steinbeck, John y Edward Ricketts. *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research, with a Scientific Appendix Comprising Materials for a Source Book on the Marine Animals of the Panamic Faunal Province*. Nueva York: Viking Press, 1941.
- Sotelo Inclán, Jesús. *Raíz y razón de Zapata: Anenecuilco*. México: Etnos, 1943.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Cosa fácil*. México: Grijalbo, 1977.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”. En *Cine y Revolución*, coord. Pablo Ortiz Monasterio, 52-70. México: Imcine, 2010.
- y Hugo Lara Chávez, coords. *Zapata y el cine*. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- y Rosario Vidal Bonifaz, “Zapata y el zapatismo en el cine documental mexicano (1911-2019)”. En *Zapata y el cine*, coords. Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez, 11-43. México: Cineteca Nacional, Paralelo 21, Corre Cámara, 2019.
- Villela, Samuel y Sara Castrejón Reza. *Sara Castrejón: fotógrafa de la Revolución*. México: INAH, 2010.
- Womack, John. *Zapata and the Mexican Revolution*. Nueva York: Random House, 1967.