DISEÑO Y SOCIEDAD
No. 5. 1995 / primavera
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco, México

LA IMAGEN HISTORICA EN EL CINE MEXICANO

*Andrés de Luna**

La historia es un asunto de relatividades. En ocasiones su discurso parece enigmático debido a que la simple indagación en el pasado trae una estela de posibles misterios.

Ruinas arqueológicas, archivos, documentos de toda índole y procedencia serán un feliz hallazgo para quien intente establecer aquella que se ha denominado la operación histórica. Sin embargo, hay que ser claros, cuando se trata de representar un acontecimiento; por lo general se exige el matrimonio del realismo y la verosimilitud. Esta pareja tiene la pretensión de engendrar lo que idealmente sería una imagen fiel. Por otro lado, sería absurdo imponerle a la pintura, la literatura, el teatro o el cine, un rigor que sólo puede tener la práctica científica.

Puede decirse que, para cualquiera de las artes, la historia es un inmenso laberinto que propone temas y sugiere recreaciones, pero cuyo énfasis está en su capacidad expresiva, en su voluntad por otorgar un punto de vista respecto de cualquier hecho trascendente en el destino de un país.

Al trabar contacto con una realidad histórica se establece un vínculo que resulta lógico, y es el que debe desprenderse del uso de signos consecuentes; sin que esto implique un sometimiento, o una tiranía inócua.

"Las relaciones entre el Cine y la Historia son tan apasionantes como amplias y complejas. Desde sus inicios, el Cine, como espectáculo de masas, recurrió a la Historia como fuente de inspiración temática. El propio Méliès llegó a rodar en sus 'actualidades filmadas' algunos episodios –como la boda del rey Eduardo VII– reconstruidos en su estudio incluso antes de que los hechos históricos se produjeran. Posteriormente, resulta obvio subrayar que *El nacimiento de una nación* (*Birth of a nation*, David Wark Griffith, 1915) y *El acorazado Potiomkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Seguei Mijailovich Eisenstein, 1925) se basaban en hechos históricos, y que no pocos momentos célebres de la Historia –el Imperio Romano, la Edad Media, la 'colonización' del Tercer Mundo, la Conquista del Oeste, etc.– han desempeñado papeles trascendentes en la génesis de algunos géneros cinematográficos".[1]

Es un hecho que los hermanos Lumière descubrieron algunos de los alcances propagandísticos del cinematógrafo, de la "curiosidad científica", como ellos definían al nuevo invento, entraron a los territorios de la política y la historia al captar las imágenes de algunos acontecimientos relevantes en la crónica finisecular. Los países europeos como Bélgica, Suiza, Gran Bretaña, España y Rusia son testigos de los primeros filmes documentales, para nombrar de algún modo a estos ejercicios que forman parte de la prehistoria del cine. Los inventores, pese a sus dudas sobre la aceptación y desarrollo de su innovación técnica, capacitaron a un grupo de operadores, quienes se dedicaron a captar todo tipo de sucesos: desde un incendio ocurrido en Francia hasta la coronación del zar Nicolás II. En el año de 1896, técnicos lumierianos como Promio, Mesguich, Doublier y algunos más recorrían diversas naciones en busca de un presente con posibilidades de incluirse en el registro fílmico de lo que más tarde sería historia. Fue por esas mismas fechas que los emisarios Bernard y Gabriel Veyre llegaron a un México atrapado por la dictadura del presidente Díaz. El país era un territorio vasto que contaba con un campo de concentración en el estado de Oaxaca, que albergaba unos 15 mil prisione-

*Profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Departamento de Teoría y Análisis, División de Ciencias y Artes para el Diseño.

ros. Don Porfirio, que era el nombre del otrora victorioso general, llegó al poder en 1876, sólo que su consolidación definitiva vendría el año siguiente. De 1877 a 1880 encauzó sus afanes reeleccionistas, por más que su compadre y amigo Manuel González ascendiera a la silla presidencial por un período que va de 1880 a 1884. Era por demás consabido que Díaz utilizaba a este hombre para apuntalar un gobierno que únicamente habría de derrumbarse con la llegada de la Revolución en 1911. Pero esos son relatos demasido largos para ser referidos en un espacio tan breve, lo importante es que la llamada Era Porfiriana marcó en el rupestre cine nacional un carácter propagandístico.

Las primeras exhibiciones fílmicas en la capital de la República se llevaron a cabo el 14 de agosto de 1896. Las reacciones fueron diversas y de inmediato se hizo partícipe al propio Díaz del invento de los Lumiére. El acontecimiento propició que se hicieran algunas tomas en donde podía verse un *Grupo en movimiento del general Díaz y de algunas personas de su familia* o bien *El general Díaz paseando por el Bosque de Chapultepec* (Bernard o Veyre, 1896).

La historia que registran esas "ingenuas" tomas documentales servirán para marcar uno de los aspectos que pueda obtener el cinematógrafo gracias a su calidad referencial, donde los personajes retratados de buenas a primeras son testimonio de una época. Lo intrascendente alcanza una nueva dimensión al forjar aquello que sintetiza Michel Foucault con estas palabras: "El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones... El documento no es el instrumento afortunado de una historia que fuese en sí misma y con pleno derecho Memoria."[2]

En el México que alborea el siglo XX los aconteceres históricos logran insertarse de manera natural, sin obstáculos, y todo esto debido a que las circunstancias obligaban a reconsiderar las novedosas formas de una propaganda, que se valía de la modernidad técnica. Esto condujo a una mejor difusión de aquella cotidianidad que se escapaba en medio de una multitud de hechos significativos.

Esta necesidad de registrar los pormenores del primer mandatario se hizo evidente a lo largo de las últimas relecciones de Díaz. Prueba de ello fue que el primer largometraje nacional, Fiestas presidenciales en Mérida (Enrique Rosas, 1906) fue un documental que se filmó en el sureste del país con motivo de la visita de Díaz a esa capital provinciana. El cine conseguirá establecer las huellas indispensables para darse cuenta cabal que los sucesos políticos son la clave para entender una historia perpleja que se manifiesta a través del tejido memorioso de las imágenes.

Así, los camarógrafos estarán atentos a la agenda del primer mandatario, pues esto constituye un noticiario de actualidades. El espectador hace suya una crónica que, por las alquimias de los tiempos, se convertirá casi de inmediato en

Emilio Pradilla Cobos / Bordeaux, Francia

historia. Los materiales donde está presente el mandatario Díaz son infinitos, pero son unos cuantos los que han logrado sobrevivir a los rudos colmillos de Cronos. Un par de largometrajes anuncian el fin de una época: *La entrevista de los presidentes Díaz-Taft en El Paso, Texas, el 16 de octubre de 1909* (Hermanos Alva, 1909) y El desfile histórico del Centenario (Hermanos Alva, 1910). Años más tarde, un camarógrafo va allende el océano en busca de las últimas imágenes fílmicas del viejo dictador instalado en París, ahí se le ve adusto en espera de una muerte que lo librará de los reclamos terrenales.

Los documentos cinematográficos están lejos de ser hue lla impoluta. Estudiosos del discurso han descubierto "que toda expresión verbal (y visual, evidentemente) estiliza y transforma, en cierto sentido, el acontecimiento que descri be".[3] El filósofo Ludwig Wittgenstein encontraba que "descubrir una intención significa descubrir lo que ocurrió desde un determinado punto de vista, y con un propósito específico. Pinto un retrato particular del acontecimiento".[4]

Esto implica que el discurso histórico desarrollado en e período de Díaz, lo mismo que durante las acciones bélicas de la Revolución Mexicana deberán de asumirse como una posibilidad de intervención dentro de las construcciones de lo real.

El cine es una caja de resonancias donde el presente suma elementos que agregará a la complejísima red del pasado

Por ejemplo, la cercanía de las celebraciones de la Independencia, hicieron que el cineasta Felipe de Jesús Haro dirigiera y actuara *El grito de Dolores* (1908). Cortometraje que evocaba el levantamiento del sacerdote Miguel Hidalgo y Costilla. Este héroe nacional volverá a aparecer en la pantalla en *1810 o ¡Los libertadores!* (Manuel Cirerol Sansores, 1916).

Algo que se concreta en la etapa muda del cine mexicano es la necesidad generalizadora de convertir a un selectísimo grupo de héroes y caudillos en la representación de toda la Historia Patria. La mirada sobre los acontecimientos es parcial y un tanto manipuladora. Tan es así, que debe considerarse como algo fundamental el carácter propagandístico de la mayor parte de los filmes documentales que se hacen durante la revuelta fratricida de 1910 a 1917, y todos los epígonos que seguirán hasta la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1928, que con modificaciones en su denominación continúa al mando de la nación.

La Revolución Mexicana es una nebulosa imposible de descifrar. El documental de la época muestra lo visible: los campos cubiertos de cadáveres, las batallas que apenas si distinguen las facciones en lucha y, sobre todo, la imagen de los caudillos. Pero, la retórica cinematográfica asombra por su vitalidad, por su capacidad de convencimiento y su indudable verosimilitud. Por ello, pocos lenguajes han logrado imponerse con tanta rapidez en el gusto de las masas.

El cortometraje reinó en los momentos de mayor actividad bélica. De esta forma, una quinteta de caudillos son los personajes que aparecen una y mil veces en los documentales de Enrique Rosas, los hermanos Alva, de Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Eustasio Montoya, Ezequiel Carrasco o de aquellos que quedaron en el anonimato y que expusieron sus vidas en el campo de batalla. Estos cinco personajes podrían sintetizarse de este modo: Francisco I. Madero, un liberal que llegó a gobernar la nación de 1911 a 1913; Emiliano Zapata, uno de los hombres más preocupados por el agro nacional; Francisco Villa, el mítico revolucionario que trató de limar injusticias para imponer un nuevo orden; Venustiano Carranza, el presidente que firmó la Constitución de 1917; Alvaro Obregón, un general invicto que se convirtió en mandatario caprichoso y autoritario. Todos ellos recibieron la bendición cinematográfica, Villa incluso firmó contrato con productoras como la Mutual estadunidense para que se filmaran sus combates. Esto ha sido relatado por cineastas como Raoul Walsh en su texto autobiográfico *Each man in his time*, o Kevin Bronlow en *The parade's gone by*, al referir que el fotógrafo Charles Rosher estuvo en los campamentos villistas por varias semanas. También, Luz

Emilio Pradilla Cobos / París, Francia.

Corral, una de las varias viudas del general, cuenta que el realizador español Francisco de Elías hizo un ofrecimiento para poder reproducir las principales secuencias de la vida de este hombre de peculiar reciedumbre.

El primer largometraje que vio la luz en plena contienda fue *Revolución orozquista o la revolución en Chihuahua* (Hermanos Alva, 1912); aquí se enfrentaban las fuerzas del rebelde Pascual Orozco a las del villano tradicional en la historia mexicana: Victoriano Huerta. Este último fue quien dio un golpe de Estado y asesinó al presidente Madero y al vicepresidente José María Pino Suárez. La asonada quedó enmarcada con el nombre de La Decena Trágica. Por cierto, el investigador Fernando del Moral González hizo un rescate importante al encontrar algunas secuencias de un autor anónimo, que se convierten en el testimonio más completo sobre ese momento de la historia nacional. El mismo investigador en 1988 se encargó de preservar un lote de rollos de películas que correspondían a *La batalla de Villaldama en Nuevo León* (Eustasio Montoya, 1915), así como de otros materiales del mismo camarógrafo.

Entre los documentales que hacen referencia a la lucha de los campesinos del sur de México están *Sangre hermana* (Anónimo, 1914), o los cortometrajes *Nueve hazañas de Emiliano Zapata* (Anónimo, 1918) y *Hazañas y muerte de Emiliano Zapata* (Anónimo, 1918), que el historiador Gabriel Ramírez supone es el mismo filme con dos nombres distintos.

El documental de la Revolución dejó de exhibirse paulatinamente, al grado que para 1916 se trató de organizar un concurso que promovía la compañía Queretana Cinema, S.A., con el claro propósito de convertir el movmiento armado en un tema para el cine argumental. Pese al aparente carácter civilista del certamen, era obvio que existían intereses gubernamentales. Ahora bien, la táctica del presidente Carranza fue un fracaso. Para 1917 hubo un marcado intento por recuperar las bondades que otorgaba el noticiero de actualidades, donde la imagen del primer mandatario se ostentaba como un privilegio del poder. Se proyectan por ese entonces *Las fiestas presidenciales* (Anónimo, 1917), *Patria nueva* (General Jesús M., Garza, 1917) y *Reconstrucción nacional* (Anónima, 1917). Lo que domina es la censura política y nadie se atreve a cuestionar la fiugra de Carranza. El documental se convierte en simple fragmento inútil que se encierra en un círculo vicioso. Por ejemplo, *La historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1917* (Hermanos Alva y Enrique Rosas, 1918) era un trabajo de neutralizaciones, que ocupó distintos materiales con el objeto de resumir en unos cuantos minutos lo que era una épica de muy difícil manejo.

La historia provoca dolores de cabeza a los hacedores de la cultura oficial. Tienen que remontar décadas hasta completar siglos y llegarán a los tiempos de la Conquista. Se filma Cuauhtémoc (Manuel de la Bandera, 1918), que refería de manera sucinta los pormenores biográficos del último de los emperadores aztecas. El año de 1919 es decisivo en las construcciones de un cine que haga referencia a los acontecimientos de la historia reciente. Se trata de establecer un paradigma, un modelo conceptual que sea la versión oficial de los hechos. Serán los propios militares quienes realicen las primeras cintas donde se confunda, según los principios de la época, *lo cívico con lo novelesco*. Lo ficticio procura crear las condiciones para que el espectador pierda distancia crítica y caiga en el artificio, que confunda lo real con lo propuesto como sucedáneo. En ese contexto aparecieron *El honor militar* y *El blockhouse de alta luz* y *El precio de la gloria*, todas dirigidas en 1919 por el teniente coronel Orozco y Berra, comisionado por el Estado Mayor de la Secretaría de Guerra. Con ese mismo esquema se produjo *Juan Soldado* (Enrique Castilla, 1919), inscritas dentro de la línea gubernamental anterior.

El crítico Jorge Ayala Blanco da una de las claves en el análisis de este tipo de filmes referidos a los acontecimientos bélicos de 1910 a 1917 y sus secuelas: "A falta de una escuela mexicana de cine revolucionario, que sirviese como vehículo de expresión a las necesidades de las masas trabajadoras, comenzará a medrar la salvación cultural promovida desde arriba, desde la clase dirigente: la redención por el folklore".[5]

El documental tendrá apariciones esporádicas en las pantallas nacionales: La rendición de Francisco Villa (Anónima, 1920); Cirerol Sansores y Santos Badía, cineastas afincados en el sureste mexicano, harán cortometrajes propagandísticos del general Obregón y de otros personajes de la política y las armas como Plutarco Elías Calles, fundador del Partido Nacional Revolucionario, y de la campaña presidencial de Ortiz Rubio, quien llegaría a ser mandatario en 1930.

También se proyectará *Vida, hechos y hazañas de Villa* (Hermanos Alba y probablemente material de Sotelo, 1923). La nostalgia revive con un brevísimo cortometraje: Vida del general Porfirio Díaz en París (Germán Camus, 1924). El homenaje luctuoso reivindica a los caídos en el ejericio abusivo del poder: Solemnes funerales de Obregón (Anónimo, 1927).

La llegada del cine sonoro ocurre en México en 1931. Para entonces la Historia es un territorio paradisiaco, una especie de Olimpo americano, que con mansedumbre acepta el discurso oficial. Censura y autocensura son las piedras angulares en las recreaciones que se hacen del pasado nacional. Por lo pronto, en las películas referidas a los acontecimientos revolucionarios tienen y tendrán un sello característico: la traslación sin traducción. Los hechos poseen la complejidad de un hilo demasiado enredado, sin fanal ni principio, un flujo continuo. Por ello, el cinematógrafo trata de evitar asperezas y juega con la ideas de una puesta en escena que apunta hacia la disimilitud de lo similar. Esto se refiere a que las situaciones representadas se desfasan. Los uniformes pueden ser parecidos, la violencia puede parecer verosímil, los muertos pueden guardar silencio, pero todo concluye en la encrucijada, en la representación del vacío. Lo histórico se cercena, lo que interesa es aprovechar las

situaciones, los personajes y los temas. En el fenómeno de la "traslación" hay un uso indebido de la memoria de un país. El contraejemplo es el de las "traducciones", que únicamente se da como algo excepcional, cuyo proceso consistirá en restituir una problemática, sin que esto implique un compromiso totalizante con respecto a la Historia.

Es probable que lo anterior se aclare al mencionar casos concretos. El primer largometraje sonoro de tema revolucionario fue *La sombra de Pancho Villa o Revolución* (1932) de Miguel Contreras Torres. El interés básico era hacer una "traducción". El argumento era sencillo, se trataba de escenificar la lucha de Villa contra la dictadura de Porfirio Díaz. Se representaron batallas importantes como su triunfo en la ciudad norteña de Zacatecas, que acabó con el poder del ejército gobiernista; o la de Celaya, aplastante derrota del villismo a cargo del general Obregón. Un detalle del pudor histórico del filme era que al general Villa sólo se le veía de espaldas y de manera semidocumental.

Una de las obras maestras del género llegará a las pantallas en 1933: *El compadre Mendoza* (De Fuentes), que narra los pormenores de la traición de un hacendado para con su amigo íntimo que pertenece a los correligionarios del zapatismo. De esta forma logra conservar sus riquezas y asimilarse al nuevo régimen de los constitucionalistas. En estos intentos por observar la revuelta hay rasgos de profundidad, de lectura que da sentido y establece una óptica.

Por desgracia, el folklore se colocará por encima del discurso histórico. *Enemigos* (Chano Urueta, 1933) fue una interminable fiesta de canciones vernáculas. La lucha de los campesinos surianos era una simple y llana "traslación", un pretexto que concluía en flagrante engaño.

El cineasta ruso, afincado en México, Arcady Boytler haría una receta imperecedera de la ficción cinematográfica que anula los referentes históricos con *El tesoro de Pancho Villa* (1935). La Revolución se hace pretexto para infinidad de aventuras todo consiste en encontrarse a un general a la medida de las circunstancias y el caudillo estará listo para las correrías que le impongan. Lo que hará el cine nacional con este personaje será un larguísimo catálogo de comedias, divertimentos y melodramas. Jean Baudrillard expresa que "lo real no ha interesado nunca a nadie. Es por excelencia el lugar del desencantamiento, el lugar de un simulacro..."[6].

Por otro lado, en "El coleccionador de ataudes", relato breve que forma parte del libro *A orillas del Hudson* (1920), Martín Luis Guzmán hace una reflexión que podría encuadrarse dentro del ámbito del cine histórico mexicano. El escritor retoma una anécdota que alguna vez escuchó de labios de Julio Torri, uno de los maestros del cuento breve, quien se convierte en guía obligado de la fabulilla. Aparecen entonces las amplísimas salas que dan cobijo a un repertorio completo de cajas mortuorias. Pues si unos colocan sus ocios del lado de la filatelia o la numismática, el hombre del relato persigue con ansia los féretros de muertos ilustres. Luego de unas cuantas acotaciones el personaje anónimo reflexiona acerca de sus aficiones y llega a preguntarse con certera malicia: "¿Cree usted que se ha escrito alguna vez curso más elocuente ni más íntimo de la historia de México que el que se contempla, rico y llano, con sólo volver los ojos hacia estas nobles reliquias? Sí, la historia de México –porque ése es uno de los muchos premios de mi obra–, es la historia de un país de muertos..."[7]

La operación histórica que inunda al cine mexicano tiene que ver con el universo cerrado del oficialismo. Trátese de películas inócuas como *Juárez y Maximiliano* (Contreras Torres, 1933), o su secuela *La paloma* (Contreras Torres, 1937); *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943) o la biografía *Porfirio Díaz* (Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, 1944). Las películas que aluden a personajes o situaciones históricas son incontables en el cine mexicano, mencionar todas y cada una de ellas exigiría un tratado sobre los usos de un discurso que borra obstáculos y deja que sea el simplismo quien ilustre estas cándidas o amañadas lecciones del pasado de una República en crisis. El concepto de héroe que manejan estas producciones que van de la era muda a los años treinta, es el recorrido por ese museo colmado de ataúdes. Los libertadores Hidalgo, Morelos, Mina, lo mismo que el presidente reformador Benito Juárez o las cintas sobre la revuelta de 1910 sirven para afirmar que lo híbrido y lo indeterminado son las características esenciales de este cine celebratorio.

Los héroes mexicanos, por lo general, están observados con el falso respeto que los convierte en estatuas pétreas y en figuras deshumanizadas. Esto sobre todo en casos como el de José María Morelos y Pavón (1765-1815), un religioso que entra a la lucha independentista y se convierte en excelente estratega. En *El padre Morelos* (Contreras Torres, 1942) y *El Rayo del Sur* (Contreras Torres, 1943), el personaje está disecado y carece de interés porque la semblanza biográfica debía ser un recuento de hechos insólitamente aburridos. Algo semejante ocurre con *Benito Juárez* (1806-1872), el hombre que restauró la República al derrotar a las fuerzas invasoras y fusilar al emperador europeo Maximiliano de Ausburgo. Político hábil y con rasgos de excepcional inteligencia, el Juárez cinematográfico es un ser que sólo conserva un aura anecdótica que va de su pobreza extrema durante su infancia al ascenso hasta convertirse en el primer mandatario del país. El llamado Benemérito de las Américas fue un hombre pleno de contradicciones, pero los filmes han evitado los contactos con la realidad y lo plantean sólo en su aspecto de mayor evidencia heroíca. En *El joven Juárez* (Emilio Gómez Muriel, 1954) la Historia era entendida como una sucesión de referencias a un pasado glorioso. Una escena que se volvió fundamental para entender los excesos del realizador fue la declaración amorosa del enjundioso abogado y de la más tarde ilustre doña Margarita Maza de Juárez: todo se desarrollaba con el testigo mudo de las ruinas prehispánicas de Mitla, ejemplo arquitectónico de la cultura zapoteca. Debe recordarse que Juárez era de procedencia oaxaqueña, por lo que sus raíces estaban emparentadas con esta civilización. Tiempo después escritores politizados

Emilio Pradilla Cobos / Paris, Francia

como Carlos Fuentes y José Iturriaga concretaron un libreto que conmemoraría el centenario luctuoso de Don Benito. La película se llamó Aquellos años (1972) y fue un auténtico desastre conceptual por sus inmensas pretensiones y su paupérrimo resultado, que jamás saltaba la frontera de las traslaciones a las traducciones.

En una entrevista reciente, el cineasta Nicolás Echeverría encontraba que "la historia de México es una veta cinematográfica absolutamente maravillosa que no se ha tocado por autocensura y censura real. Debemos aprender a no tenerle miedo a nuestro pasado, incluso a interpretarlo, o desenmascararlo de toda esa aura oficial. En el cine es difícil tocar la realidad, porque de entrada este medio comunicativo está muy cercano a la mentira, a la ilusión, y acercarse a la realidad a través de él es una contradicción".[8]

Esta idea se refuerza al hacer una mirada retrospectiva a los filmes que podrían considerarse transgresores del discurso oficialista: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (De Fuentes, 1935) y *La sombra del caudillo* (1960). En estas películas se han empleado tácticas censoras que difieren en su mecanismo, mas en su resultado son igualmente atrabiliarias. En el caso de *¡Vamonos con Pancho Villa!* se encuentra la ruptura de los mitos de una Revolución inmaculada y mesiánica. La contracara de la revuelta, cuyo tema es el desencanto de un grupo de hombres que aspiraron a convertirse en partícipes de un movimiento reivindicador. Al entrar en combate se darán cuenta de que la heroicidad es inútil en un tiempo de barbarie. Pues bien, la película de mayores alcances estéticos en la cronología del cine nacional, fue mutilada en una decena de minutos que desvirtuaban su carga subversora. Fue hasta 1982 que se pudieron ver las escenas finales: Villa reencuentra a uno de sus lugartenientes. El hombre vive tranquilo con su familia. El general Villa en su arranque de insensatez asesina a la esposa y a la hija de su otrora compañero de armas. Al intentar defenderse de la agresión el hombre caerá víctima de los disparos de un subalterno villista. El único sobreviviente es un niño al que Villa cargará con encontrado paternalismo, lo monta en su cabalgadura y se lo lleva para adiestrarlo en el combate.

La sombra del caudillo fue una cinta secuestrada por treinta años por la Secretaría de Gobernación. La película, pese a todas las críticas que puedan hacérsele, es insólita porque condensa algunos de los cabos sueltos que integran la maquinaria política de la que surgirá el partifo oficial.

EMILIO PRADILLA COBOS
Emilio Pradilla Cobos / Paris, Francia.

Dicho de otro modo, la realidad histórica desborda las precauciones y violenta las cerraduras que quieren arrumbar el filme de Julio Bracho en la trastienda del pasado. El filme describe paso a paso las traiciones y desmesuras que salpimentaron el periodo posrevolucionario mexicano. De ahí que la película de Bracho fuera estigmatizada por un Estado que se reconocía en la ilegitimidad. En 1990 se autorizó que se descongelara su prohibición y pudo exhibirse sin restricciones o cortes.

Dentro del rastreo de algunos acontecimientos históricos que escapan a la épica revolucionaria o al inflamado espíritu independentista, pueden mencionarse cintas como las referidas al movimiento estudiantil de 1968. El documental que recoge el mayor número de testimonios fue *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968). La atmósfera de intemperancia de ese momento creó conflictos que terminarían de manera trágica, uno de ellos fue el que está recreado en Canoa (Felipe Cazals, 1975). Un grupo de empleados son confundidos con agitadores políticos y son linchados la noche del 14 de septiembre de 1968, instigados por el párroco del pueblo que da nombre a la cinta. Un tercer ejemplo de este cine fue *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989). Crónica que alude a la masacre a la población civil ocurrida en la plaza capitalina llamada de Las Tres culturas. El filme es de una obviedad patética, además sigue el ejemplo de las cintas mexicanas de los años setenta, en las cuales todo el desarrollo estaba encaminado a la catártica matanza final.

El periodo prehispánico fue olvidado del cine nacional. Un recordatorio fue *Retorno a Aztlán* (Juan Mora, 1990) y *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990), que aluden a temas donde la Historia es un punto de traslación, una vía para el ejercicio imaginario donde lo legendario y lo real dependen de los buenos oficios de sus realizadores y guionistas.

La Historia en el cine mexicano es vía tortuosa que se nutre del oficialismo y la censura o que despliega sus alas y trata de volar por encima de las convenciones. En esa dualidad, en ese territorio tan poco sorpresivo, se producen un sinfín de películas que admiten los vasos comunicantes de la memoria y el olvido. El obstáculo estará en la repetición de los lugares comunes; el logro en la búsqueda de aquellos aspectos que aludan, indiquen o propongan un sentido, una perspectiva novedosa: ese es el reto.

Referncias bibliográficas

1 Esteve Raimbau y Joaquín Romaguera: **La historia y el cine**, Barcelona, Editorial Fontamara, p. 7.
2 Michel Foucault: **Arqueología del saber** (**L'Archeologie du savoir**, París, Editions Gallimard), México, Editorial Siglo XXI, pp. 10 y 11.
3 Roman Jakobson: **Questions de poetique**, Paris, editions Du Seuil, p. 120.
4 Ludwig Wittgenstein: Zettel, México, UAM, p. 7.
5 Jorge Ayala Blanco: "Permanencia voluntaria", en la revista **Siempre!**, 16 de abril de 1975.
6 Jean Baudrillard: **Olvidar a Foucault** (**Oublier Foucault**, París, Editions Galilée), Barcelona, Editorial Pre-Textos, p. 73.
7 Martín Luis Guzmán: **A orillas del Hudson**, México, Compañía General de Ediciones, p. 142.
8 Raquel Peguero: Entrevista a Nicolás Echeverría, Diario **La Jornada**, México, 7 de octubre de 1991, p.39.