

Un héroe del pasado para un presente de cambios: dos lecturas sobre la historia de México en el filme *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970)

A past's hero for a present of changes: two visions of Mexican history in the film *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970)

Iris Pascual Gutiérrez

Universidad Internacional de La Rioja, España

iris.pascual@unir.net

<https://orcid.org/0000-0003-1458-6447>

Recibido: 30/01/2024

Aceptado: 30/05/2024

Cómo citar este artículo: PASCUAL GUTIÉRREZ, Iris (2024). Un héroe del pasado para un presente de cambio: dos lecturas sobre la historia de Mexico en el filme *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970). *Pasado y Memoria* (29), pp. 329-349, <https://doi.org/10.14198/pasado.26816>

Resumen

Las películas son un recurso adecuado para el estudio del pasado ya que (con independencia de su calidad artística) ofrecen información abundante sobre las modas, corrientes ideológicas o escalas de valores imperantes en el momento en que se realizaron. Partiendo de esta base y con un diseño metodológico en consecuencia, el presente trabajo propone un análisis histórico del filme mexicano *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970). Esta biografía cinematográfica del caudillo revolucionario homónimo resulta especialmente interesante porque presenta dos visiones sobre la historia del país: aunque su discurso es en general claramente oficialista, incorpora también algunos elementos críticos. Lo cual nos permite profundizar no solo en la propia figura

El autor declara que no hay conflicto de intereses.

©2024 Iris Pascual Gutiérrez



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

de Zapata o los años revolucionarios (la película se ambienta entre 1909 y 1919) sino sobre todo en el contexto de México a finales de los sesenta: movilizaciones políticas y sociales de oposición al régimen autoritario encarnado por el PRI, intentos de rearme ideológico gubernamental como respuesta a los mismos, posicionamiento de las clases medias urbanas ante esta realidad, etc.

Palabras clave: México; Siglo XX; Revolución mexicana; Emiliano Zapata; Cine mexicano; Movimiento estudiantil de 1968; Partido Revolucionario Institucional; Relaciones Historia-Cine.

Abstract

Films are an appropriate source for studying the past because (no matter their artistic quality) they offer abundant information about tendencies, ideological currents or values prevailing in the moment in which they were filmed. According to this and with a consistent methodological design, this work proposes an historical analysis of the Mexican movie *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970). This biopic of the homonymous revolutionary leader is especially interesting because it shows two visions about country's history: even though it's speech is, in general terms, clearly official, it also includes some critic elements. Which allows us to deep not only onto Zapata's figure or the revolutionary years (the film is set between 1909 and 1919) but specially on the Mexican context in the late 1960's: political and social mobilizations against PRI's authoritarian regime, government's attempts for recover it's ideological primacy, position of urban middle classes in this context, etc.

Keywords: Mexico; XXth Century; Mexican revolution; Emiliano Zapata; Mexican cinema; 1968's students' movement; Institutional Revolutionary Party; History-Cinema relationship.

Introducción

A lo largo del periodo 1968-1976 es posible apreciar una sincronización entre los ámbitos sociopolítico y cinematográfico en México. Este fenómeno se caracterizó por una fuerte interrelación de ambas esferas, con tres ejes principales. Por un lado, el cine y todo lo que lo rodeaba (censura, modelos productivos, formas de exhibición, etc.) adquirió una centralidad en el debate público que hasta entonces no había tenido. Al mismo tiempo, las diversas sensibilidades ideológicas presentes en la sociedad mexicana de la época se reflejaron con gran fidelidad en las películas. Finalmente, un amplio abanico de agentes políticos utilizó la gran pantalla como herramienta preferente a la hora de expresar sus puntos de vista sobre la realidad nacional (Pascual, 2020: 26-27). El hilo conductor que explica este proceso es esencialmente uno: la inestabilidad que afectaba a ambos campos y el planteamiento de alternativas a la misma, tanto dentro como fuera del marco gubernamental. Por supuesto, en ningún caso hablamos de realidades de nuevo cuño, sino de procesos históricos de

larga duración: el deterioro artístico y económico que afectaba con intensidad creciente al cine mexicano desde que finalizó la Segunda Guerra Mundial se manifestó en toda su evidencia hacia 1960. Mientras que a partir de 1958 encontramos un incremento notable de las expresiones opositoras, aunque no pueda hablarse aún de un cuestionamiento general del modelo autoritario imperante en el país. Estas realidades (que originalmente siguieron ritmos independientes) convergieron paulatinamente durante los años sesenta hasta alcanzar un acoplamiento casi total en 1968-1976. Las películas «de aliento» que definiremos con más detalle en el apartado de exposición, la política cinematográfica aplicada por la administración del presidente Luis Echeverría (Costa, 1986; de la Vega, 2012: 228-247), el uso de la gran pantalla por parte de colectivos izquierdistas (Vázquez, 2012: 196-197) o los filmes que presentaron una imagen extremadamente negativa de la juventud en los años inmediatamente posteriores al movimiento estudiantil de 1968 serían manifestaciones de ello.

El presente trabajo parte de una hipótesis: la sincronización antes mencionada puede estudiarse a través de trabajos puramente bibliográficos o mediante compilaciones de *corpus* filmicos amplios (de Pablo, 2019: 24). Pero también analizando en profundidad películas concretas. Para validar este planteamiento hemos seleccionado un ejemplo a nuestro entender muy representativo: *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970). Se trata de un *biopic* del célebre caudillo revolucionario en el cual coexisten dos lecturas sobre el propio Zapata y la Revolución mexicana. Una apegada al relato gubernamental imperante en el momento de su rodaje y otra con elementos renovadores, semejante a la interpretación del pasado nacional mostrado por las movilizaciones opositoras. El resultado fue un «frágil equilibrio entre crítica social y reproducción de la mitología oficial» (Wood, 2011, 452) en el que la segunda tuvo sin duda un peso mucho mayor que la primera. A partir de esta hipótesis se derivan dos objetivos principales: identificar los diferentes enfoques sobre la historia de México presentes en esta cinta y sus rasgos narrativos más importantes; y asociarlos a los colectivos sociales o ideológicos que pudieron impulsar su emisión. La existencia de un nutrido *corpus* historiográfico bajo cuya perspectiva interpretaremos la narración cinematográfica –tanto en torno al zapatismo como por lo que se refiere al contexto sociopolítico azteca a finales de los sesenta– evitará que el trabajo con un único filme derive en generalizaciones inadecuadas. La estructura seguida para desarrollar estas ideas consta de cuatro puntos. En primer lugar, un apartado metodológico que presenta los fundamentos teóricos del trabajo expone el modelo de análisis filmico adoptado y justifica las fuentes empleadas. A continuación, una síntesis teórica sobre la

evolución de los ámbitos sociopolítico y cinematográfico en México durante los sesenta que nos permita situar *Emiliano Zapata* en su contexto de realización. Seguidamente, el estudio histórico en profundidad sobre cómo esta cinta representó la Revolución mexicana. Y, por último, las conclusiones alcanzadas.

Marco teórico y metodología

Desde un punto de vista teórico, el presente trabajo se fundamenta en los estudios sobre las relaciones entre cine e historia desarrollados a partir de los años setenta, especialmente en Francia y Estados Unidos. Los cuales han establecido un consenso amplio en la academia respecto a la triple función de la gran pantalla como fuente, agente y relato histórico. En cuanto a las dos primeras, Marc Ferro sostiene que –además de su labor como recurso para la aproximación al pasado– el audiovisual puede contribuir a crear acontecimientos y estados de opinión (1995: 17-18). Un punto de vista continuado en el contexto académico español por autores como Ángel Luis Hueso, para quien el cine (tanto «de autor» como «de consumo») refleja la sociedad que lo produce (1998: 37-38). O más recientemente por Santiago de Pablo, al apuntar la evolución en la representación fílmica del terrorismo etarra en consonancia con los cambios en la percepción social del mismo (2019: 34). Estas afirmaciones serían válidas para cualquier película. Pero debemos prestar una atención especial a las de tipo histórico, entendiendo así (en un sentido amplio) todas aquellas ambientadas en un tiempo pasado respecto a la mirada del espectador. Este énfasis es necesario porque la manera en que una cinta presenta el pasado dice mucho sobre las corrientes de pensamiento características del momento en que se rodó (es decir, como fuente) y constituye una palanca nuclear para ejercer su función como agente: tal y como subraya Pierre Sorlin, «las películas [...] por su fuerza de convicción, crean una idea fantástica pero a veces muy fuerte del pasado» (2005: 27). Lo cual nos interroga sobre hasta qué punto en nuestras sociedades el conocimiento histórico deriva de marcos académicos (sistema educativo, investigación universitaria, etc.) o de otros alternativos en los cuales el audiovisual jugaría un rol destacado, cuestión abordada por Robert Rosenstone (2014: 35) o Julio Montero, quien aplica a España la definición de «relatos populares históricos» (2001). En todo caso, para la adecuada consideración de los discursos sobre el pasado vehiculados por la gran pantalla, debemos tener en cuenta las especificidades del medio (Pelaz, 2021: 409). Aun cuando ocasionalmente el cine haya reflejado acontecimientos históricos bajo premisas semejantes a las de la historiografía tradicional (Montero y Ramírez, 2015: 88).

Este marco teórico se ha materializado en un análisis fílmico de *Emiliano Zapata* compuesto por cuatro elementos principales: sinopsis, ficha técnica, breve biografía del director y estudio histórico propiamente dicho. Pese a su carácter aparentemente complementario, los tres primeros permiten profundizar en ideas clave como la temática de la cinta, el contexto productivo e industrial del rodaje o el lugar que esta ocupa en la trayectoria de su director. Por su parte, el cuarto está formado a su vez por tres componentes que se ajustan *grosso modo* a las funciones históricas del cine previamente descritas. Primero, la ubicación de la película en la realidad sociopolítica y cinematográfica de su realización (que presentamos en un epígrafe aparte dado su alto valor contextual). Segundo, una valoración crítica construida sobre todo a partir de fuentes hemerográficas, que nos permitirá inferir, aunque sea aproximadamente, el impacto social que tuvo en su momento. Y tercero, el análisis de cómo la obra presentó el zapatismo y la Revolución tomando como referencia la bibliografía académica consolidada sobre el tema. Respecto a este último punto, es necesario señalar que el objetivo no es tanto identificar las omisiones del relato cinematográfico respecto al estado del arte historiográfico, sino sobre todo reflexionar en torno al porqué de una determinada forma de representar el pasado (Ferro, 1995: 192-193; Rosenstone, 2014: 20). Asimismo, es necesario indicar que se ha aplicado un análisis eminentemente narrativo: los elementos técnicos o estéticos –planificación, angulación, movimientos de cámara, iluminación, música, etc.– aun cuando puedan tener funciones narrativas de interés para el historiador (Hueso, 1998: 43-49) se han atendido de forma muy limitada en este caso.

Para terminar, en cuanto al aparato de fuentes, este trabajo se apoya esencialmente en dos: el propio texto fílmico analizado y la prensa mexicana del periodo 1968-1974. Se han rastreado las referencias a *Emiliano Zapata* en dos diarios (*Excélsior* y *El Nacional*) y un semanario (*Siempre!*), representativos del contexto mediático azteca de la época. Especialmente en sus suplementos culturales respectivos: *Diorama de la Cultura*, *Revista Mexicana de Cultura* y *La Cultura en México*. Con ello se ha obtenido una aproximación a la recepción que la película tuvo en su estreno, aun cuando no contemos con encuestas a espectadores u otros materiales semejantes. Estas fuentes se han combinado con una bibliografía que puede agruparse igualmente en dos bloques. Por un lado, estudios clásicos sobre la Revolución mexicana, la evolución sociopolítica del país durante los años sesenta y el contexto artístico e industrial de su cine. Por el otro, aportaciones recientes en torno a la representación audiovisual de la historia del país, con especial atención al zapatismo.

Emiliano Zapata en su contexto: política, sociedad y cine en México durante la década de 1960

A finales de los años cincuenta imperaba en México un sistema político autoritario caracterizado por dos elementos fundamentales. Por un lado, un presidente –como cabeza del poder Ejecutivo– dotado de amplias atribuciones, tanto constitucionales como paralegales (Castañeda, 1999; Mendoza, 1998; Rodríguez Kuri, 2004). Por otro, el monopolio *de facto* de la vida política por un partido –el Revolucionario Institucional– al cual pertenecía la inmensa mayoría de los cargos públicos y que (al incorporar en su seno a las grandes centrales sindicales) era el espacio a través del cual las autoridades gestionaban los acuerdos de naturaleza corporativa que encuadraban a gran parte de la sociedad (Hernández Rodríguez, 2016). Sin embargo, en estos momentos comienza a manifestarse un creciente descontento antiautoritario, tanto en relación con la simbiosis entre partido y Estado como hacia las medidas económicas adoptadas en las dos décadas anteriores, notablemente alejadas de los orígenes agraristas y populares de la Revolución de 1910. A este respecto encontramos tres ejes de contestación principales.

El más importante sin duda fue la acción de algunos sectores obreros en demanda de mejores condiciones laborales y un asociacionismo independiente: destacó la movilización de los trabajadores ferrocarrileros liderados por Demetrio Vallejo y Valentín Campa en 1958-1959 (Krauze, 1997: 219-224). En segundo lugar, la estructura territorial rígidamente centralizada del país (pese a su formulación teóricamente federal) y la existencia de numerosos caciques encastrados en los niveles inferiores y medios de la administración provocaron la aparición de grupos extrainstitucionales que reivindicaban la democracia electoral o la libre asociación. Encontramos por ejemplo la Unión Cívica Potosina en 1958 (Marqués, 1987: 131-137) o la Asociación Cívica Guerrerense en 1960 (Macías, 2008: 43). Por último, los sesenta asistieron a una intensa actividad contestataria en universidades y centros de educación secundaria. El episodio más conocido en este sentido es el movimiento estudiantil de 1968 en el Distrito Federal, ampliamente estudiado (Zermeño, 1978; Monsiváis, 2008; Rodríguez Kuri, 2003). Pero no el único: también pueden mencionarse las protestas acaecidas en universidades de Puebla (1962 y 1964), Morelia (1963 y 1966), Sinaloa (1966), Tabasco (1967) o Sonora (1967) (Rivas, 2007: 503-504). Todas estas expresiones de descontento fueron reprimidas con una dureza variable. Pese a que ninguna ponía en peligro de forma esencial el modelo autoritario imperante en el país, criticaban explícitamente la subordinación de las instituciones y sociedad civil al aparato estatal-partidista

o la legitimidad del grupo gobernante para detentar el poder *sine die* como encarnación de una Revolución permanentemente inconclusa.

En paralelo a este cuestionamiento del sistema político, a comienzos de la década de 1960 el cine mexicano se encontraba inmerso en una profunda crisis, tanto económica como creativa. Como punto de partida a este respecto es necesario subrayar la activa presencia estatal en la industria filmica desde que esta existe como tal en el país, a partir de los años treinta (Vidal, 2012: 31-72) o la regulación integral del sector por parte de las instancias gubernamentales a finales de los cuarenta (Anduiza, 1984: 20-65), incluyendo en este aspecto la censura. Todo lo cual era coherente con un amplio margen de actuación para la empresa privada. La situación de inestabilidad antes mencionada derivaba en gran medida de la respuesta que los empresarios del ramo y el propio Estado dieron al agotamiento de la «etapa de oro» del cine nacional tras el final de la Segunda Guerra Mundial (Peredo, 2012: 94). La promulgación de la Ley de Industria Cinematográfica de 1949 no erosionó significativamente el control cuasi monopólico que los propietarios de salas, agrupados en la Compañía Operadora de Teatros, ejercían sobre la exhibición de películas. Su búsqueda de una alta rentabilidad favoreció el establecimiento de un modelo basado en producciones de bajo presupuesto. Lo cual no tardó en alejar al espectador (especialmente a las clases medias urbanas) tanto en el propio México como en los mercados centro y suramericanos. En 1953 las autoridades impusieron un nuevo esquema de financiación por el cual el Banco Nacional Cinematográfico (entidad crediticia pública creada en 1947, cuando el Estado adquirió las acciones del preexistente Banco Cinematográfico en manos de Operadora) concedía a los productores préstamos en concepto de anticipos sobre los ingresos obtenidos una vez que los filmes hubieran sido distribuidos por las compañías oficiales establecidas al efecto. Una «comisión de anticipos» determinaba las cantidades a sufragar en función del guion, los actores involucrados, el presupuesto presentado, etc. Pero este planteamiento se reveló ineficaz ya que –al permitir que las productoras vinculadas al monopolio de la exhibición adquirieran acciones de las distribuidoras públicas, accediendo así a la «comisión de anticipos»– propiciaba que los productores se concedieran irregularmente créditos a sí mismos.

Durante la segunda mitad de los cincuenta la industria atravesó una fase de relativa estabilidad, con alrededor de noventa cintas realizadas cada año por profesionales afiliados a los dos grandes sindicatos del ramo (el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica). Sin embargo, la elaboración de películas de baja calidad continuó, estimulada por empresarios para quienes los anticipos

del BNC constituían una fuente de ingresos segura. Mientras tanto, las dificultades para el establecimiento de una red de distribución global y el limitado número de salas existentes en el país propiciaron que muchas películas tardaran años en ser estrenadas –fenómeno conocido como «enlatamiento»–. Los balances de las distribuidoras públicas comenzaron a resentirse, la pérdida de espectadores se agudizó y muchos productores (viendo crecer los intereses de los préstamos recibidos del BNC a medida que los plazos entre rodaje y exhibición se alargaban) optaron por alejarse de esta actividad para orientarse hacia sectores económicos más dinámicos (García Riera, 1998: 184-232; Garmendia, 2012).

A comienzos de los sesenta la suma de estos factores y la aparición de otros nuevos como la competencia de la televisión (Maciel, 2012: 169) hicieron inevitable la crisis. La búsqueda de alternativas durante la «década de la Gran Transición del cine mexicano» (Ayala, 7 de diciembre de 1969, 12) procedió de dos ámbitos bien diferenciados, pero que obedecieron a estímulos semejantes: el Estado y una incipiente sociedad civil cinematográfica. En cuanto al primero, la necesidad de un nuevo rumbo se hizo evidente en 1960 con la redacción de un proyecto legislativo (finalmente no aprobado) que alejaba el cine de las secretarías de Gobernación (donde residía la Dirección General de Cinematografía, entidad encargada de la censura previa) y Hacienda para aproximarlos a la de Educación Pública (Garmendia, 2012: 61); o la adquisición de una veintena de salas y el alquiler de otras 316 propiedad de COTSA (Maciel, 2012: 195). Con esta operación se inició una etapa de incremento progresivo en la presencia estatal en la industria, especialmente por parte del BNC. En 1968 esta entidad proveía el noventa por ciento de la financiación de películas producidas en el país (Maciel, 2012, 196). Dentro de esta acción de estímulo es necesario subrayar el «cine de aliento»: filmes con valores estéticos y narrativos inspirados en la «época de oro» que recibieron apoyos específicos para intentar devolver al cine mexicano su pasado prestigio internacional (Maciel, 2012: 191). La Revolución fue uno de los escenarios más cultivados, bien a través de guiones originales –*La soldadera* (José Bolaños, 1966) o la propia *Emiliano Zapata*– o mediante la adaptación de obras literarias ambientadas más o menos directamente en este periodo: *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966), *Los recuerdos del porvenir* (Arturo Ripstein, 1968), *La vida inútil de Pito Pérez* (Roberto Gavaldón, 1969), etc. Un rasgo recurrente a estas producciones fue una lectura de los años revolucionarios en clave oficialista, como estudios previos han identificado en *Los recuerdos del porvenir* (Pascual, 2018) y veremos en este trabajo para el caso de *Zapata*. Aunque tampoco faltaron visiones renovadoras (Murillo, 2021: 21). Toda esta actividad reformista se vio limitada, no obstante,

por la persistencia de la censura. La cual en la década de 1960 se relajó para la representación de contenidos violentos o sexuales, pero se mantuvo inamovible en lo que se refiere a la crítica política (Maciel, 2012: 197-198).

En paralelo a las iniciativas gubernamentales, desde ámbitos vinculados tangencialmente con la esfera oficial, o alejados completamente de ella, emergieron también propuestas de cambio. En abril de 1961 varios críticos (Emilio García Riera, José de la Colina, Carlos Monsiváis, etc.) y aspirantes a director (Manuel Michel, Salomón Laiter o Rafael Corkidi) fundaron el Grupo Nuevo Cine. Activo hasta mediados de 1962, propugnaba una revisión total del quehacer filmico en México inspirada en la «política de autor» por entonces sostenida por *Cahiers du Cinéma* (García Riera, 1994a: 11-12). Nuevo Cine, la proliferación de cineclubes o la creación en 1963 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en la UNAM contribuyeron a crear un clima cultural que influyó en las clases medias del país e incluso en las políticas públicas (García Riera, 1998: 235-237). Ahora asistimos igualmente a la eclosión de empresas productoras renovadoras y colectivos interesados por el cine independiente. Entre las primeras sobresalió Cinematográfica Marte, creada en 1966 con la intención expresa de elaborar películas bien trabajadas desde el punto de vista técnico-artístico y con temáticas que conectaran con las nuevas inquietudes sociales, especialmente entre los jóvenes urbanos (Ayala, 5 de agosto de 1970: II-IV). Por lo que respecta a los segundos, en 1969 Felipe Cazals y Arturo Ripstein (entre otros) formaron el Grupo Cine Independiente de México, activo hasta 1970 (García Riera, 1998: 256-257).

Exaltación y desencanto: dos miradas a la historia de México en *Emiliano Zapata*

A finales de 1969 el actor y productor Antonio Aguilar (un rostro popular en el cine mexicano del momento gracias a su participación en melodramas rurales, muchos ambientados en los años revolucionarios) propuso al Banco Nacional Cinematográfico el rodaje de una película «de aliento» centrada en la vida de Emiliano Zapata, icono revolucionario por antonomasia. Debía ser una producción orientada al público local, aunque al mismo tiempo apta para presentarse en festivales internacionales. El Banco aceptó respaldar un proyecto cuyo presupuesto inicial fue de cinco millones de pesos (del Castillo, 21 de diciembre de 1969: 33C), quintuplicando así la asignación por película que la institución solía conceder a los productores. Si bien el coste total alcanzó los trece millones de pesos, asumidos íntegramente por Aguilar (García Riera, 1994b: 24). Posiblemente siguiendo la recomendación de instancias gubernamentales (García Tsao, 1994: 67), Aguilar encargó la dirección a Felipe

Cazals (1937-2021), un joven director formado en el Institut des Hautes Études Cinematographiques de París que había dirigido su primer largometraje (*La manzana de la discordia*, 1968) como parte del Grupo Cine Independiente de México. Con *Emiliano Zapata* Cazals se incorporó a la estructura de producción industrial vinculada al BNC y durante la presidencia de Luis Echeverría fue un puntal destacado del cine patrocinado por el Estado, dirigiendo *Aquellos años* (1972), *Canoa* (1975), *El apando* (1975) o *Las Poquianchis* (1976). Un rasgo constante en su trayectoria ha sido el interés por la historia de México, lo que puede apreciarse no solo en su producción entre 1970 y 1976 sino también en sus películas más recientes, en las que trató la figura de Antonio López de Santa Anna (*Su alteza serenísima*, 2000), el régimen porfiriano (*Las vueltas del citrillo*, 2005) o de nuevo la Revolución (*Chicogrande*, 2010; *Ciudadano Buelna*, 2012).

Emiliano Zapata narra de forma cronológicamente lineal la vida de su protagonista homónimo y su liderazgo revolucionario en el periodo comprendido de 1909 a 1919. Exasperado por la pérdida de los campos comunales en beneficio de las grandes haciendas, Zapata asume una posición cada vez más combativa hacia las autoridades. La dura represión gubernamental y el ejemplo de amigos como Pablo Torres Burgos le conducen a tomar conciencia política y construir un ideario centrado en la defensa de los desfavorecidos. El seguimiento de estos principios le llevará a la toma de decisiones drásticas y finalmente a la muerte. Aunque, como recuerda una voz en *off* al inicio de la cinta, «la lucha de Emiliano Zapata no fue en vano. La Revolución mexicana ha entregado a los campesinos más de setenta millones de hectáreas y ha realizado una profunda reforma agraria».

Producción (1970)	Producciones Águila, Antonio Aguilar
Dirección	Felipe Cazals
Guion	Mario Hernández y Antonio Aguilar, con diálogos adicionales del historiador Ricardo Garibay
Fotografía	Alex Phillips hijo
Edición	Rafael Ceballos y Joaquín Ceballos
Intérpretes principales	Antonio Aguilar (Emiliano Zapata), Jaime Fernández (Otilio Montaña), Mario Almada (Eufemio Zapata), Patricia Aspillaga (Josefa Espejo), Carlos Fernández (profesor Torres Burgos), Aarón Hernán (Antonio Díez Soto y Gama), Jorge Arvizu (Francisco Madero), Fernando Mendoza (Victoriano Huerta)
Duración	120 minutos

Tabla 1. Ficha técnica de *Emiliano Zapata* (García Riera, 1994b: 23-24).

El 16 de febrero de 1970 comenzó el rodaje de *Emiliano Zapata* con Cazals al frente y Aguilar como protagonista. Pronto se hizo evidente que ambos concebían al Caudillo del Sur de forma diferente. El primero aspiraba a mantener vivo el ideario de Cine Independiente de México (del Castillo, 8 de enero de 1970: 4B) y entendía que este proyecto ofrecía una buena oportunidad para renovar su imagen: mostrando un ser humano vivo, alejado tanto de la lectura unidimensional heroica que la historiografía mexicana solía dar a los próceres patrióticos como de la «comedia ranchera con cananas» (entendiendo por esto el cine de temática revolucionaria posterior a 1940, apenas distinguible del melodrama de ambientación rural de la misma época) (Ayala, 1974: 83). Por su parte, Aguilar deseaba igualmente alejarse del «tono ranchero» (Vázquez, 2022: 74) imperante en muchas de sus películas anteriores, pero concebía a Zapata desde una perspectiva ideológica afín al PRI (García Tsao, 1994, 79). La propuesta desmitificadora de Cazals era viable ya que Zapata era un personaje recurrente en el cine de temática revolucionaria pero cuya imagen no estaba tan sobreexplotada (y por consiguiente tan cosificada para el espectador) como la de otros caudillos, caso de Villa (Vázquez, 2022: 58-59). Sin embargo, pese a algunas reminiscencias que señalaremos, en su tratamiento predominó el punto de vista de Aguilar.

La cinta fue estrenada oportunamente el 20 de noviembre de 1970, en el sesenta aniversario del estallido de la Revolución. La acogida del público fue discreta (Rojas, 22 de noviembre de 1970: 4C) mientras que la crítica especializada emitió opiniones encontradas. Entre las elogiosas, Luis Terán destacó la adecuada captación del hombre y su contexto histórico (7 de febrero de 1971: 6) mientras que Francisco Sánchez subrayó su objetividad (Terán, 28 de febrero de 1971: 2). Por el contrario, Jorge Ayala Blanco denunció un «no guion» lastrado por la autocensura y la exaltación patriótica, lo que habría derivado en una película incoherente y estéticamente nula. Lamentó además la exhibición de unos personajes asépticos que nunca cuestionarían la versión gubernamental de la historia nacional (9 de diciembre de 1970: XV-XVI). El mismo autor definió posteriormente *Emiliano Zapata* como una «composición patriótica de tercero de primaria» (31 de enero de 1971: 15) y ejemplo de un tipo de cine político cuya finalidad no sería criticar al sistema sino reforzar la ideología dominante bajo la apariencia de la denuncia (12 de noviembre de 1972: 14). En la misma línea, para David Ramón se trató de un proyecto fallido, desfigurado por completo por la censura y los productores (9 de abril de 1972: 14).

La identificación de *Emiliano Zapata* con el oficialismo es evidente. Las peripecias por la gran pantalla de las tropas zapatistas y su líder ofrecen una

mirada a la Revolución mexicana muy cercana al discurso gubernamental imperante en estos momentos: un fenómeno unitario en el que todas las facciones en lucha perseguían esencialmente los mismos fines (lo que oportunamente permite minimizar sus profundas diferencias y enfrentamientos) (Barrón, 2004: 110), beneficioso para el conjunto de la sociedad (Escalante, 2004: 162) y cuya obra continuaría hasta el presente gracias a los sucesivos gobiernos del país (Cansino, 2005: 66). Pero, como apuntábamos en la introducción, la cinta sugiere también discrepancias con el Zapata oficial que es necesario señalar, ya que probablemente derivan de la concepción que Cazals tenía del mismo y no pudo concretar. Por lo tanto, tenemos dos formas de entender la Revolución mexicana y (por extensión) el contexto sociopolítico del país a finales de los años sesenta. Dado que las referencias históricas son constantes, el estudio que proponemos se centra en cuatro puntos del filme más o menos acotados: la sobreabundancia de personalidades reales, la representación de la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910), los desencuentros entre Zapata y Francisco Madero (primer presidente revolucionario entre mediados de 1911 y febrero de 1913) y la caracterización que Aguilar hizo del Caudillo del Sur. Con estos ítems como objeto de atención principal, identificaremos elementos en esta película que podremos encuadrar en un discurso tradicional de la historia mexicana junto con otros de perfil renovador y/o alternativo.

Por lo que respecta a la primera de estas cuestiones, un pilar central del proyecto según Aguilar debía ser la exactitud histórica del guion (del Castillo, 7 de enero de 1970, 4B). Así, *Emiliano Zapata* incluyó un amplio elenco de personajes reales, muchos asociados prácticamente en exclusiva con el zapatismo: Pablo Torres Burgos, Otilio Montaña, Antonio Díaz Soto y Gama, etc. Para hacerles reconocibles al espectador se les presentó de forma artificiosa (haciendo que otros se dirigieran a ellos por sus nombres y apellidos) y sobre todo aderezando sus diálogos con abundantes frases célebres que se les atribuyen. Estaríamos así ante un ejemplo manifiesto de «films históricos típicos [...] que, con su obsesión por el realismo, asumen los valores estéticos de la novela del siglo XIX» (Rosenstone, 1997: 20). Quizá los guionistas entendieron que de esta forma apuntalaban la veracidad de una película que (como es habitual en el género) incluía tramas y personajes ficticios entreverados con otros reales. Pero, en la práctica, esta sucesión de próceres entorpeció el desarrollo del relato y le restó agilidad. Por otro lado, si con esta apelación a la voz de la historia se pretendía difundir con más eficacia la retórica oficial, es dudoso que el objetivo fuera alcanzado. Al menos entre los públicos urbanos de clase media, a los que probablemente disgustó su excesivo didactismo. De igual manera,

el aburrimiento convertiría *Emiliano Zapata* en un vehículo de propaganda política poco útil ante el espectador popular al que en teoría estaba dirigida.

Atendiendo a nuestro segundo punto de interés, la imagen que esa película transmitió sobre el régimen porfiriano (el general Porfirio Díaz gobernó dictatorialmente México entre 1876 y 1910, salvo por un breve intervalo de 1880 a 1884) es acorde al relato del mismo instaurado tras la Revolución. Tanto la secuencia inicial –en la que el héroe está siendo azotado por un militar por no querer sumarse a una leva– como el viaje a la capital de la delegación campesina morelense, presentan un régimen despótico, aristocrático y anti-popular. Sus características esenciales serían la represión y la manipulación electoral en favor de los grupos cercanos al poder. Ya en este punto la cinta comienza a suprimir episodios en la trayectoria del protagonista, no tanto para dar claridad a la narración, sino por su contradicción con la imagen de héroe popular construida durante décadas. Por ejemplo, se reflejaron las primeras ocupaciones de tierras que lideró, pero no se menciona que a finales de 1910 Zapata y sus partidarios apelaron a las autoridades porfirianas para que las haciendas reintegraran campos de cultivo a los ayuntamientos, ofreciendo en contrapartida combatir a las bandas maderistas que pudieran presentarse en la zona (Womack, 1969: 63-65). Del mismo modo, se pasó por alto el trabajo del protagonista como caballerizo para Ignacio de la Torre y Mier, importante hacendado y yerno del presidente Díaz (Womack, 1969: 59).

Pese a estos vínculos con la administración y las élites porfirianas, Zapata se adhirió a la lucha revolucionaria a comienzos de 1911. Sin embargo, su relación con Francisco Madero fue problemática, hasta el punto de situarse muy pronto (mediante la promulgación del *Plan de Ayala* en noviembre de ese año) en franca rebeldía contra el gobierno que este encabezaba: entendía que el nuevo presidente no había atendido sus propuestas para la devolución de las tierras municipales usurpadas por los latifundios durante la dictadura de Díaz. Este conflicto fue eliminado de la película, lo cual es una omisión intencionada. Aun cuando la historiografía mexicana más cercana al oficialismo y algunos autores norteamericanos clásicos (Cumberland, 1977: 211-212) incidían en la coincidencia de criterios en lo esencial, los estudios sobre las fases iniciales de la Revolución tienden a subrayar desde hace tiempo la disparidad entre los proyectos políticos, sociales y económicos de ambos, como producto de dos formas de entender el mundo radicalmente distintas (Blanquel, 1994: 140). El zapatismo puede caracterizarse como un movimiento popular y tradicional que aspiraba al mantenimiento de las formas ancestrales de tenencia de la tierra. Y, por extensión, de los usos y costumbres aparejados a ella en las comunidades minifundistas de Morelos. Era, por lo tanto, un fenómeno de raíz conservadora

(Paz, 1978: 25-27). En la cosmovisión de Zapata la principal reivindicación –prácticamente la única– era la devolución a los municipios de los terrenos fagocitados por las haciendas. Carecía casi por completo de un programa político de alcance nacional o de propuestas más allá de la cuestión agraria. Por su parte, Madero (un rico hacendado del norteno estado de Coahuila) consideraba que el principal problema nacional era de naturaleza política. No hacía oídos sordos a la pobreza y atraso en que vivían muchos mexicanos, pero desconocía en gran medida la diversidad socioeconómica del país. Y (como heredero de las tradiciones liberales decimonónicas que afirmaba seguir) aspiraba a la homogeneización de este sin consideración a localismos ni tradiciones. Valoraba positivamente la estabilidad impuesta por Díaz, pero rechazaba el monopolio del poder ejercido por una pequeña élite que caracterizó su régimen. Para Madero, su transmisión mediante cauces legales y justos era la piedra angular sobre la cual construir el desarrollo de México, por encima de la resolución de las graves desigualdades socioeconómicas, que debía ser consecuencia lógica de lo primero (Córdova, 21 de enero de 1973: III). Tal vez por ello no supo calibrar la forma en que el viejo dictador (por el temor que inspiraba y las lealtades que aglutinaba) impedía el desbordamiento de las reivindicaciones de una gran mayoría marginada en el proceso de acoplamiento de México a la economía mundial.

La película obvia por completo el desencuentro entre ambos. Y para justificar la continuidad de la lucha zapatista con posterioridad a la caída de Díaz (un hecho sobradamente documentado pero conflictivo para el discurso gubernamental que presentaba la Revolución como reunión de fuerzas progresistas en comunión esencial de ideales e intereses) sostiene que la fractura fue resultado en exclusiva de la acción de fuerzas oscuras, personificadas en el general Victoriano Huerta, villano recurrente para el cine de ambientación revolucionaria (García Riera, 1995: 242). Así, la pantalla se recrea en la redacción y firma del *Plan de Ayala*, pero sin definirlo como acto de rebeldía frente a la autoridad presidencial, detentada ya por Madero. Sí hizo hincapié, en cambio, en su carácter popular. En una secuencia concebida como uno de los hitos clave del filme, Otilio Montaña lee los puntos clave del *Plan*, que son acogidos con fervor por las tropas zapatistas. Todo ello acompañado por una música de resonancias épicas que subraya la apoteosis de Zapata, su movimiento y el nacionalismo mexicano. Las siguientes secuencias relacionan directamente la mano de Huerta con la represión de las fuerzas populares y presentan con dramatismo el momento en que el protagonista es informado de la «Decena Trágica» en febrero de 1913 (durante la cual Madero fue asesinado y se constituyó un nuevo gobierno conservador encabezado por Huerta). Todo

lo cual consolida la identificación de la película con el relato oficial sobre la Revolución: aun con intereses aparentemente contrapuestos, todos sus líderes formaron parte de un esfuerzo común cuyo objetivo era la democracia y la justicia social. Por esta misma razón la cinta abundó en la denominada «revolución constitucionalista» hasta julio de 1914. El tramo final de la película, no obstante, vuelve a exhibir inconcreciones narrativas. Al presentar la continuidad del zapatismo entre 1915 y 1919 no se indica claramente contra qué o quién tiene lugar esta lucha. Pese a incluir referencias explícitas a la Convención de Aguascalientes o al celeberrimo encuentro con Villa junto a la silla presidencial, el relato pasó por alto la fractura de la gran alianza que derrotó al huertismo y la guerra civil abierta a partir de 1915 entre los antiguos aliados.

Por último, encontramos una caracterización del personaje protagonista mayormente tradicional. Pese al intento de Cazals por humanizarlo, su representación acabó siendo muy semejante al icono nacionalista cultivado durante décadas por las autoridades. La búsqueda de un Zapata reconocible para el gran público en todos sus atributos condujo no solo a forzar una pretendida semejanza física. También llevó a Aguilar a comportarse como habitualmente se creía que Zapata lo hacía y a incorporar a sus diálogos las frases célebres que se le atribuyen. Su proverbial estoicismo (rasgo tanto del relato oficial sobre este personaje como de la manera en que ha trascendido en la cultura popular) fue llevado hasta niveles inusitados, dando como resultado una máscara hierática. Con ello, aunque involuntariamente, Aguilar hizo una caricatura de Zapata (algo a lo que sin duda sus limitaciones como intérprete contribuyeron). Su vida cotidiana, por otro lado, se mostró extrapolable a cualquier melodrama mexicano tradicional, con una esposa amantísima que soporta abnegada el destino fatal que espera al héroe. Asimismo, el guion no dudó en incidir constantemente en aspectos que la mitología popular ha asociado al carácter de Zapata: su magnanimidad (la única recompensa que pide por sus servicios revolucionarios es una cantidad de dinero que inmediatamente reparte entre las viudas de sus soldados muertos), su idealismo (que le lleva a fusilar a su buen amigo Montaña cuando este intenta negociar con sus enemigos) o su identificación con las esencias nacionales (constantemente asociado a la bandera mexicana). Todo ello, estéticamente hablando, con un predominio del plano medio y el primer plano. Estas dos formas de aproximación a los personajes protagonistas fueron profusamente utilizadas, haciendo de *Emiliano Zapata* un ejemplo claro de biografía histórica «modélica» en cine (Hueso, 2009: 86-89).

Con todo, esta película incluyó también varios elementos alternativos o abiertamente contradictorios con la narrativa histórica oficial del momento. Ya

hemos señalado cómo la ruptura entre Zapata y Madero fue omitida. La represión del zapatismo se achaca única y exclusivamente a las fuerzas involucionistas asentadas en la cúspide del estado, que el primer presidente revolucionario no pudo o no supo contener. Ahora bien, la cinta no abordó directamente, pero sí sugirió, que ambos pertenecían a entornos sociales e ideológicos diferentes, entre los cuales la posibilidad de entendimiento era compleja. Una serie de encuentros entre Zapata y Madero mantenidos en los meses centrales de 1911 fueron sintetizados en la película en una única reunión breve en Morelos. Como en todo el filme, se presenta a Madero como un hombre bienintencionado pero débil, un lugar común poco fundamentado pero arraigado en la cultura popular. Ahora, sin embargo, se incluye un matiz novedoso: no es solamente un buen hombre superado por las circunstancias, sino también un urbanita desubicado en un ambiente popular como el que encuentra en su visita al Caudillo del Sur.

En la misma línea, también es interesante la visión desencantada de la Revolución que en ocasiones plantea *Emiliano Zapata*. Esta mirada crítica aparece desde el principio del filme, con los primeros pasos del movimiento zapatista: tras ocupar un poblado, la tropa se entrega al saqueo ante la desesperación de Torres Burgos, quien trata de evitarlo. Esta secuencia mostró en su simplicidad una forma ambivalente de abordar la Revolución desde el punto de vista cinematográfico: no solo como un hecho heroico sino también profundamente destructivo. Y en el cual el idealismo que algunos de sus participantes pudieran haber eventualmente albergado quedaría pronto anulado por una lucha despiadada por el poder. Un planteamiento central en la brillante novela de temática revolucionaria de las primeras décadas del siglo XX (para muestra baste mencionar dos de sus cumbres, *Los de abajo* de Mariano Azuela y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán) pero que se desechó pronto en la gran pantalla en favor de banalizaciones folclóricas (Monsiváis, 27 de febrero de 1974: II-III). Ahora esta película lo recupera parcialmente, representando la violencia y la destrucción como parte consustancial de estos años (Vázquez, 2022: 75-77).

Conclusiones

Emiliano Zapata ofrece al espectador dos interpretaciones sobre la Revolución mexicana. Con carácter predominante, una afín al discurso gubernamental sobre este periodo: unidad básica de las diferentes facciones armadas, lucha inequívocamente progresista, continuidad de sus metas hasta el momento presente, etc. Mientras que la segunda, cuyo peso es mucho menor, sugiere desencanto con algunos aspectos de su desarrollo o consecuencias. La presencia

de ambas hace de esta película un objeto de análisis histórico de gran interés. Permite profundizar tanto en la pluralidad ideológica de la sociedad azteca a finales de los sesenta (evidenciada en este caso en las diversas posturas sobre el pasado nacional) como en los mecanismos por los cuales la creatividad cinematográfica se vio permeada por el debate político, social y cultural con una intensidad mayor que en décadas anteriores.

Un elemento recurrente a las diferentes expresiones opositoras que tuvieron lugar en México durante los años sesenta fue la apelación a los grandes iconos revolucionarios. Encontramos referencias a su imagen, discurso y valores en la movilización agraria encabezada por Rubén Jaramillo en Morelos desde finales de los años cuarenta hasta su asesinato en 1962. También en las guerrillas surgidas en el estado de Guerrero durante la segunda mitad de la década. O incluso (aunque de una manera no tan espontánea y en coexistencia con nuevas referencias como Ernesto «Che» Guevara) en el movimiento estudiantil de 1968 (Poniatowska, 2000: 54-55). Entre ellos Zapata ocupaba un lugar central, ya que no se trataba únicamente de una personalidad intensamente mitificada por el poder, sino que desde su muerte se había convertido igualmente en un mito popular (Charlois, 2022: 140). Con esta apelación se expresaba (en última instancia) un rechazo frontal hacia la apropiación ejercida por el priismo sobre estas figuras y se reivindicaba la Revolución como un patrimonio común para el conjunto de la nación, más allá de la esfera gubernamental o de los espacios mediatizados por ella.

En este contexto, un *biopic* de *Emiliano Zapata* alineado con el oficialismo se enmarcaría en el esfuerzo de las instituciones (apoyado desde otras instancias de la sociedad mexicana, especialmente sus sectores más conservadores) por fortalecer los vínculos entre gobierno e historia nacional. Con ello se ejercería una función pretendidamente constructiva, al identificar al Caudillo del Sur con el grupo dirigente; pero también represiva: desautorizando a quienes enarbolaran su figura con una finalidad contestataria. Ahora bien, la propia emisión de este mensaje evidenciaba que no todos los mexicanos comulgaban con el discurso oficial. Desde finales de los años cincuenta emergieron voces que rechazaban la forma en que las autoridades ejercían el poder, incluyendo la autoproclamada genealogía que las presentaba como descendientes directos de los próceres liberales del siglo XIX y de los caudillos revolucionarios. El paralelismo entre los elementos discordantes con la retórica gubernamental identificados en *Emiliano Zapata* y los grupos que contemporáneamente a su rodaje los emitían –o podían sentirse identificados con ellos– no es fácil de establecer. No tanto al menos como para los contenidos cercanos a la visión institucional de la Revolución. Sin embargo, el rol jugado en este proyecto por

Felipe Cazals permite establecer un nexo con las clases medias urbanas más contestatarias con el estado de cosas imperante en el país.

Bibliografía

- Anduiza, Virgilio. (1984). *Legislación cinematográfica mexicana*. UNAM.
- Ayala Blanco, Jorge. (1969, 7 de diciembre). El cine mexicano. *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 12-13 y 15.
- Ayala Blanco, Jorge. (1970, 5 de agosto). ¿Tiene alguna esperanza el cine nacional? *La Cultura en México, Siempre!*, I-IX.
- Ayala Blanco, Jorge. (1970, 9 de diciembre). Un Zapata de utilería oficial. *La Cultura en México, Siempre!*, XV-XVI.
- Ayala Blanco, Jorge. (1971, 31 de enero). ¿Un nuevo punto de partida? La restructuración del cine nacional. *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 15-16.
- Ayala Blanco, Jorge. (1972, 12 de noviembre). Cine mexicano e ideología. *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 16.
- Ayala Blanco, Jorge. (1974). *La búsqueda del cine mexicano*. UNAM.
- Barrón de Benito, Luis. (2004). José Vasconcelos, Luis Cabrera y la Revolución Mexicana. *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 107-130. <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/historia-y-politica/numero-11-enerojunio-2004/jose-vasconcelos-luis-cabrera-y-la-revolucion-mexicana-1>
- Blanquel, Eduardo. (1994). La Revolución Mexicana. En Daniel Cosío Villegas (ed.). *Historia mínima de México* (pp. 133-154). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3f8njr.8>
- Cansino, César. (2005). Usos, abusos y desusos del nacionalismo en el México contemporáneo. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 8:13, 65-76. <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1092>
- Castañeda, Jorge. (1999). *La herencia. Arqueología de la sucesión presidencial en México*. Alfaguara.
- Charlois Allende, Adrien. (2022). Dos Zapatas televisivos. La reiteración de unos símbolos heredados. *Historia y grafía*, 29:58, 133-159. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi58.393>
- Córdova, Arnaldo. (1973, 21 de enero). De la ideología de la revolución mexicana. Sobre las diferencias y semejanzas entre porfirismo y revolución. *La Cultura en México, Siempre!*, I-VII.
- Costa, Paola. (1986). *La apertura cinematográfica. México 1970-1976*. BUAP.
- Cumberland, Charles. (1977). *Madero y la revolución mexicana*. Siglo XXI Editores.
- Del Castillo, Manuel. (1969, 21 de diciembre). Zapata con Antonio Aguilar se filmará en enero del 70. *Excélsior*, 33C.

- Del Castillo, Manuel. (1970, 7 de enero). Filmarán Zapata basado en un guion históricamente exacto. *Excélsior*, 4B.
- Del Castillo, Manuel. (1970, 8 de enero). Zapata, un trampolín para hacer otras cintas que lleguen al público. *Excélsior*, 4B.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. (2012). Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el «Nuevo Cine Mexicano» durante el periodo 1971-1982. En Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez (coords.). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (pp. 227-269). CONACULTA/IMCINE.
- De Pablo Contreras, Santiago. (2019). Del olvido al protagonismo. La representación de las víctimas de ETA en el cine español. *Historia del presente*, 34, 23-38. <https://doi.org/10.5944/hdp.34.2019.40377>
- Escalante Gonzalbo, Fernando. (2004). Los años amargos. Las ideas políticas en México a finales del siglo XX. *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 11, 153-174. <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/historia-y-politica/numero-11-enerojunio-2004/los-anos-amargos-las-ideas-politicas-en-mexico-fines-del-siglo-xx-1>
- Ferro, Marc. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- García Riera, Emilio. (1994a). *Historia documental del cine mexicano*. 11, 1961-1963. Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio. (1994b). *Historia documental del cine mexicano*. 15, 1970-1971. Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio. (1995). *Historia documental del cine mexicano*. 17, 1974-1976. Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio. (1998). *Breve historia del cine mexicano*. Primer siglo, 1897-1997. IMCINE.
- García Tsao, Leonardo. (1994). *Felipe Cazals habla de su cine*. Universidad de Guadalajara.
- Garmendia, Arturo. (2012). Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964). En Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez (coords.). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (pp. 135-163). CONACULTA/IMCINE.
- Hernández Rodríguez, Rogelio. (2016). *Historia mínima del Partido Revolucionario Institucional*. El Colegio de México.
- Hueso Montón, Ángel Luis. (1998). *El cine y el siglo XX*. Ariel, 1998.
- Hueso Montón, Ángel Luis. (2009). Reflexiones sobre la biografía cinematográfica. En Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, (eds.). *Filmando la historia. Representaciones del pasado en el cine* (pp. 83-95). Ediciones J. C.
- Krauze, Enrique. (1997). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*. Tusquets.

- Macías Cervantes, César F. (2008). *Genaro Vázquez, Lucio Cabañas y las guerrillas en México entre 1960 y 1974*. Universidad de Guanajuato.
- Maciel, David R. (2012). La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta. En Cuauhtémoc Carmona Álvarez, y Carlos Sánchez Sánchez (coords.). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (pp. 165-225). CONACULTA/IMCINE.
- Marqués Jaramillo, Enrique. (1987). El movimiento navista y los procesos políticos en San Luis Potosí 1958-1985. En Soledad Loaeza y Rafael Segovia (eds.). *La vida política mexicana en la crisis* (pp. 131-147). El Colegio de México.
- Mendoza Berrueto, Eliseo. (1998). *El presidencialismo mexicano. Una tradición ante la reforma del Estado*. Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, Carlos. (1974, 27 de febrero). Del peñón de las ánimas al jagüey de las ruinas. *La Cultura en México, Siempre!*, I-VIII.
- Monsiváis, Carlos. (2008). *El 68. La tradición de la resistencia*. México, Editores Independientes.
- Montero, Julio. (2001). Fotogramas de papel y libros de celuloide: el cine y los historiadores. Algunas consideraciones. *Historia Contemporánea*, 22, 29-66. <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/15814/13728>
- Montero, Julio y Ramírez, Laura. (2015). La experiencia de la guerra en la pantalla: el desembarco en la playa de Omaha de *Saving Private Ryan*. *Palabra Clave*, 18(1), 83-110. <https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.1.4>
- Murillo Tenorio, Ilse Mayté. (2021). Posibilidades narrativas e historiográfica de la Revolución Mexicana desde la pantalla filmica en *La soldadera* (José Bolaños, 1966) y *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1972). *Revista Ecumene de Ciencias Sociales*, 2:2, 19-42. <https://revistas.uaq.mx/index.php/ecumene/article/view/476>
- Pascual Gutiérrez, Iris. (2018). Memorias y olvidos en torno a la historia de México: la Revolución en la novela *Los recuerdos del porvenir* (Elena Garro, 1963) y su adaptación cinematográfica (Arturo Ripstein, 1968). *Acta Iassyensia Comparationis*, 123-132. https://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=932&lang=en
- Pascual Gutiérrez, Iris. (2020). *Invocando el pasado: cine histórico y Estado en México (1971-1976)*. UNIR Editorial.
- Paz, Octavio. (1978). *El ogro filantrópico*. Joaquín Mortiz.
- Pelaz López, José-Vidal. (2021). Entre la biografía y el mito: la representación audiovisual de Winston Churchill. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 23, 407-431. <https://doi.org/10.14198/PASADO2021.23.17>
- Peredo Castro, Francisco. (2012). Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra (1940-1952). En Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez (coords.). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las*

- políticas públicas y el cine mexicano, México* (pp. 75-108). CONACULTA/IMCINE.
- Poniatowska, Elena. (2000). *La noche de Tlatelolco*. Ediciones Era.
- Ramón, David. (1972, 9 de abril). Cine mexicano de hoy ¿nuevo? ¿independiente?. *Diorama de la Cultura, Excelsior*, 14.
- Rivas Ontiveros, José René. (2007). *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)*. UNAM.
- Rodríguez Kuri, Ariel. (2003). Los primeros días: una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968. *Historia mexicana*, 53(1), 179-228.
- Rodríguez Kuri, Ariel. (2004). El presidencialismo en México. Las posibilidades de una historia. *Historia y políticas: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 11, 131-152. <https://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/historia-y-politica/numero-11-enerojunio-2004/el-presidencialismo-en-mexico-las-posibilidades-de-una-historia-1>
- Rojas Zea, Rodolfo. (1970, 22 de noviembre). *Zapata: silencio del público. Excelsior*, 4C.
- Rosenstone, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel.
- Rosenstone, Robert A. (2014). *La Historia en el Cine. El Cine en la Historia*. Rialp.
- Sorlin, Pierre. (2005). El cine, reto para el historiador. *Istor: revista de historia internacional*, V:20, 11-35. http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf
- Terán, Luis. (1971, 7 de febrero). Oh, balance, balance. *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, 6.
- Terán, Luis. (1971, 28 de febrero). Lo mejor y lo peor en el cine mexicano durante 1970. *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, 1-2.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. (2012). *El cine súper 8 en México, 1970-1989*. UNAM.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. (2022). Zapata cinematográfico (o el héroe es de quien lo trabaja). *Historia y grafía*, 29:58, 57-85. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi58.399>
- Vidal Bonifaz, Rosario. (2012). Entre el populismo y la promoción de la iniciativa privada. La política cinematográfica del sexenio de Lázaro Cárdenas del Río. En Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez (coords.). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano, México* (pp. 31-72). CONACULTA/IMCINE.
- Womack, John. (1969). *Zapata y la revolución mexicana*– Siglo XXI Editores.
- Wood, David. (2011). Mexico: the celluloid revolution. *Journal of Latin American Cultural Studies: travesía*, 20:4, 449-461. <https://doi.org/10.1080/13569325.2011.640316>
- Zermeño, Sergio. (1978) *México, una democracia utópica: El movimiento estudiantil de 1968*. Siglo XXI Editores.