



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y
CIENCIAS SOCIALES

**El cine histórico como género de representación
de la Revolución mexicana: *Viva Zapata!***

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA
MILTON VILLEGAS CORTÉS

DIRECTOR DE TESIS
DR. LUIS GERARDO MORALES MORENO

CUERNAVACA, MORELOS, SEPTIEMBRE 2023

ÍNDICE

Capítulo 1. Relación entre el cine y la Historia.....	6
1.1 Historia del cine.....	17
1.2 El argumento cinematográfico de <i>Viva Zapata!</i>	25
Capítulo 2. Revisión Historiográfica sobre el Zapatismo y Emiliano Zapata.....	41
2.1 Relación y Comparación Historiográfica con <i>Viva Zapata!</i>	61
Conclusiones	77
Capítulo 3. Análisis del film <i>Viva Zapata!</i> del director Elia Kazan.....	79
3.1 Representación de Zapata en el cine	79
3.2 Relevancia de la visión de Elia Kazan en la representación de la Revolución mexicana	88
3.3 La Crítica política de Elia Kazan a la Revolución mexicana por medio del cine en <i>Viva Zapata!</i>	110
3.4 Recepción en México de la película <i>Viva Zapata!</i> por medio de la prensa: Revisión Hemerográfica	125
3.5 Relación México- Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría: Las Denuncias de Elia Kazan a comunistas por medio de <i>Viva Zapata!</i>	140
Conclusiones	149
Conclusión finales	150

Introducción

Esta investigación tiene como un propósito fundamental mostrar cómo el cine de género histórico es un vehículo persuasivo para divulgar la historia, lo que se logra a través de una valoración de aspectos que lo convierten en una fuente en sí misma. Desde esta perspectiva, se explica la forma en que la imagen cinematográfica puede incorporarse a una historiografía de las “representaciones culturales”. Al mismo tiempo, se busca reflexionar en lo que se ha denominado “cine de autor”, como es el caso del cineasta Elia Kazan y su película *Viva Zapata!*¹, de 1952.

Para ello, este trabajo se ha dividido en tres grandes apartados. En el primer capítulo se aborda la relación entre el cine y la historia. En él, se explica la idea de que las expresiones cinematográficas detonan historia. Así, se muestra como la película de ficción funciona como un recurso documental apropiado, porque permite acceder a aspectos que contribuyan al conocimiento histórico, expresados mediante determinadas representaciones. La vinculación del séptimo arte y la historia permite observar como el quehacer de ambos se complementa.

Asimismo, en este capítulo se muestra la historia del cine por medio de sus técnicas, debido a que éstas influyeron en el contexto en el que se desarrolla la película analizada. Además, se esboza la forma en la que, por medio de la historia del propio cine y su relación con la historia, se explica el momento en el que se consolidó el interés hacia el movimiento zapatista en el guion de *Viva Zapata!* De igual forma, se exponen los rasgos que evidencian el intereses de su escritor John Steinbeck y de su director Elia Kazan, desde su postura ideológica estadounidense atravesada por el periodo conocido como la Guerra Fría. Por ello, se muestra, cómo ya se ha mencionado, da crítica y la visión de Elia Kazan. Esto permitirá cumplir con uno de los objetivos del trabajo, el cual es observar la representación que hace el *film* y conocer la forma en la que su director lo dota de sentido.

Por otro lado, en el capítulo dos la investigación se centra en la primera mitad del siglo XX mexicano. Se realiza una revisión de la historiografía Zapatista, con la intención de

¹ Aunque en la gramática del español se utilizan tanto un signo de apertura (¡) como uno de cierre (!), es importante destacar que la película es estadounidense y en su nombre se utilizó solo el signo de cierre, por lo tanto, solo se usará ese signo al final del título.

comprender este movimiento, a la vez que se identifica la relación de lo que sea ha escrito sobre Zapata y los zapatistas, con el largometraje de Elia Kazan. En este sentido, el contexto historiográfico da sentido a la fuente, debido a que un hecho histórico se convierte en un lugar simbólico. De esta manera, es pertinente apuntar que el cine histórico es un instrumento válido para representar el pasado, pues la historia cultural permite a la historiografía relacionarse con disciplinas ajenas a la historia, lo que ofrece la posibilidad de realizar estudios de aspectos que anteriormente no se tocaban, así como abordarlos desde otro enfoque, mismo que muestran el interés de la historia por una cultura moderna y modifican las formas de analizar las fuentes y brindan nuevas formas de reflexión.

Finalmente, en el tercer capítulo se presenta el análisis de la película *Viva Zapata!* En primer lugar, se observa cómo el ideario mexicano influyó en la construcción de la imagen de Zapata en la cinta que aquí se trata. Posteriormente, se valora como el film adquiere relevancia gracias a la visión de su director, el cual representó la Revolución mexicana a través del movimiento zapatista y de la figura de Emiliano Zapata, líder del movimiento. Asimismo, es importante apuntar que la visión de Elia Kazan obliga a analizar la crítica política que presenta desde el lenguaje cinematográfico. Para lograr esto, se seleccionaron escenas, planos y técnicas que se consideran claves para entender lo que se ha mencionado de la obra de Kazan.

El análisis que se presenta de la película *Viva Zapata!* muestra como el director utiliza esa obra con el objetivo resaltar la idea de libertad a través de los valores que representan a la Revolución mexicana de 1910. Esta cinta plasma el movimiento revolucionario; presenta al protagonista como un personaje con ideas políticas radicales y sostiene que la revolución corrompe a sus jefes con el triunfo. De esta forma, el cine, a través del discurso político, sirve como un medio para transmitir la ideología del director y del guionista, los cuales apuntan que el poder corrompe.

Así, en este apartado se evidencia que, en la gran pantalla, Kazan critica el proceso revolucionario mexicano y a sus principales líderes. Por lo tanto, se puede concluir que esta crítica cumple la función de denuncia a comunistas en el contexto anticomunista, desde la industria cinematográfica estadounidense de los años cincuenta. Este aspecto proporciona una perspectiva sobre aspectos de la relación México-Estados Unidos, a través de la postura

anti-comunista de Elia Kazan, en el periodo conocido como la “caza de brujas”, que tuvo lugar entre 1950 y 1956, y que también se conoce como el periodo del macartismo.

Este término es ejemplo del control y censura política, debido a la paranoia que se generó en Estados Unidos por el anticomunismo, que predominó y abanderó sus acciones durante la Guerra Fría. La “caza de brujas” es el término utilizado para describir el periodo en el que el senador Joseph McCarthy lideró un programa radical de persecución en las esferas públicas estadounidenses contra ciudadanos vinculados o simpatizantes del comunismo. En este contexto, estar implicado era tomado como traición a la patria. Por esta razón, Hollywood se vio envuelto en las llamadas “listas negras”, que eran las acusaciones que surgieron dentro de la industria hacia todo aquel que tuviera vínculos con los soviéticos. Este episodio tuvo repercusiones en México, debido a su estrecha relación con Estados Unidos.

Para concluir lo planteado, es necesario que el texto aborde la relación entre *Viva Zapata!* y el espectador, prestando atención a la recepción en México, debido a que este es el país del que se habla en el film. Este aspecto se aborda en el tercer y último capítulo, mediante el análisis de la prensa mexicana durante el año de 1952, cuando se estrenó la película de Elia Kazan. Para mostrar esto, se han seleccionado algunas noticias y artículos que se encuentran en los periódicos *El Excelsior* y *El Universal* de ese mismo año.

Asimismo, en este capítulo, el texto evalúa cómo la película se presenta ante la mirada de los espectadores y la función que su director busca cumplir con ella. De esta manera, es posible conocer más a fondo del momento de su recepción, en un momento de creciente tensión de la Guerra Fría que también impactó a la esfera comunicativa de la próspera industria cinematográfica de Hollywood.

Así pues, esta investigación sobre la película *Viva Zapata!* tiene como objetivo contribuir a la comprensión del “cine histórico” como un género de representación que desempeña un papel significativo en la concepción de Revolución mexicana de 1910.

Capítulo 1. Relación entre el cine y la Historia

En la presente investigación, se analiza la película *Viva Zapata!* (1952), dirigida por el estadounidense Elia Kazan. La investigación se basa en la historia cultural entorno al cine como fuente para la historia. La película utiliza la imagen como forma de narrar la historia y sus pretensiones se centran en la crítica del proceso revolucionario mexicano del siglo XX. Esto se logra a través de la representación de una sociedad desfavorecida en busca de justicia social.

Esta sociedad, como se evidencia en esta investigación, es representada en el cine, lo que subraya la importancia del concepto de representación según la historia cultural. Roger Chartier expone que el mundo se percibe como una representación, por lo tanto, es necesario partir del lenguaje como un sistema de signos que produce múltiples significaciones, dando forma a la realidad mediante su construcción simbólica. Así, los intereses sociales son el resultado de una construcción simbólica.

De esta manera, aquí se plantea que es necesario examinar la historiografía zapatista para comprender lo que la película representa en pantalla. Esto nos lleva a explorar la relación entre el cine con la historia, como se muestra más adelante en el capítulo dos. Es en esta relación, se sostiene que el cine es un género de investigación histórica.

A lo largo de este capítulo, se explora la historia del cine y su relación con la historia para definir el momento en el que surgió el interés por el movimiento zapatista en el guion de la película de Kazan. Este guion refleja el interés personal del escritor John Steinbeck, que están centrados en cuestiones sociales y en la búsqueda de la justicia. Asimismo, se argumenta que las inclinaciones sociales del guionista se entrelazan con las necesidades sociopolíticas de la época en la que Hollywood tenía un dominio internacional, transformando así los intereses del guionista y del director de *Viva Zapata!* en servicio de la causa estadounidense sobre las libertades, la democracia y la lucha anticomunista, especialmente durante el inicio de la Guerra Fría.

El resultado de esta interacción se refleja en la pantalla grande, evidenciando cómo el cine se convierte en una vía a la crítica y visión del director, logrando cumplir con el objetivo de la representación, el cual es conocer la manera en que diferentes actores sociales dan sentido

a sus prácticas, palabras y mensajes. Por lo tanto, y como se ha mencionado anteriormente, esta investigación se enmarca en la historia cultural, ya que utiliza al cine como principal fuente para el desarrollo.

Roger Chartier apunta que para la historia cultural el concepto de representación es una pieza clave. Este autor destaca que la noción de representación está estrechamente vinculada a las posiciones y las relaciones sociales, así como con la manera en que los individuos y los grupos se perciben a sí mismos y a otros, lo que desempeña un papel importante en la exhibición de la identidad social o del poder político, como lo hacen ver los signos, las conductas, los lenguajes y las prácticas, lo que garantiza su continuidad.² De este modo, las representaciones, además de ser imágenes que remiten al mundo abstracto de las ideas o de las concepciones, también son una fuerza intrínseca para definir fronteras entre los grupos, comunidades e individuos y una fuerza productiva para el mundo social.

Asimismo, se considera que lo que propone la historia cultural son las diversas maneras en que la historia se comunica y se comprende. En esta investigación, se muestra que, al utilizar el arte cinematográfico, se logra identificar lo que los seres humanos representan y reflexionan. En el caso del cine histórico, el director expresa su reflexión en torno al pasado, narra desde su punto de vista lo que sucedió e interpreta los hechos históricos que presenta en pantalla. Esto se realiza teniendo en cuenta los intereses del contexto en el que se creó la película y lo que se pretende transmitir en ella. Es así como se establece la relación de la historia como materia, conocimiento y difusión.

La representación del evento histórico y cómo éste se lleva a la pantalla es el enfoque central de esta investigación, ya que el cine se convierte en el medio para generar una consciencia social y cultural. Es importante señalar las películas documentales o de ficción (en el que se encuentra el cine histórico), ya que funcionan como indicadores de representación histórica. Se debe puntualizar que la realización de una película está influenciada por el contexto y la sociedad que la recibirá, debido a que una película dado que una película puede promover diversas posiciones ideológicas.

² Roger Chartier, *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, Universidad Iberoamericana, México, 2006, 35.

La película de Elia Kazan muestra una lucha de influencias entre el director, el público receptor (el momento en que se observa la película), el guionista e, incluso, los productores y los distribuidores. En *Viva Zapata!*, el director adopta una postura en apoyo de la causa estadounidense en favor de la libertad y la democracia, especialmente al comienzo de la Guerra Fría. Los intereses que refleja en su obra están alineados con la posición ideológica anticomunista que prevalece en Hollywood en la década de 1950. Esto convierte a la película en una forma de propaganda que promueve estos ideales, y, por lo tanto, ejerce una acción política.

Así, la película se convierte en un producto cultural y una manifestación de acciones políticas que contribuyen a la reconstrucción del pasado. Además, demuestra que la sociedad interpreta las imágenes cinematográficas a través de su propia cultura y contexto.

La definición de historia cultural que propone Roger Chartier enfatiza que las múltiples interpretaciones del término “cultura” se pueden distribuir de manera esquemática en dos categorías familia principales: aquellas que se refieren a las obras y los gestos que, en una sociedad dada, se apartan de las preocupaciones cotidianas y están sujetos a un juicio estético o intelectual, y aquellas que consideran las prácticas comunes a través de las cuales una comunidad, independientemente de cuál sea, vive y refleja su relación con el mundo, con los demás y consigo misma.³

El argumento de Chartier establece una conexión entre la representación y las prácticas, las cuales son entendidas como apropiaciones. Esto permite situar la cuestión cultural como el fundamento de la comunicación social. Chartier enfatiza una transición que tiene como objetivo registrar la historia de las prácticas o las producciones culturales utilizando datos que posibilitan establecer series o relaciones estadísticas entre los medios sociales y los objetos culturales. Esto se relaciona con el trabajo de Michael de Certeau, quien argumenta que cualquier apropiación de una producción simbólica implica siempre una producción, una invención y una creación. Como consecuencia de lo anterior, se entiende que la práctica, en

³ Roger Chartier, “Nuevos Combates por la historia” en *Escrituras de la historia: experiencias y conceptos*, coords. Luis Gerardo Morales Moreno y Laurence Coudart, Primera edición, Editorial Itaca/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Ciudad de México: Cuernavaca, Morelos: 2016, 22.

términos de la manera en que se otorga significado a algo, se realiza a través de los usos y las prácticas.⁴

Existe un estudio reciente entorno a Roger Chartier, coordinado por Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov. En dicho estudio, se realiza un análisis histórico de las mediaciones culturales en el México posrevolucionario, las cuales son denominadas como "fragmentos de una Edad de Oro". Este término se utiliza para describir el periodo mexicano marcado por la autodeterminación alcanzada por el país durante el "milagro mexicano", en el contexto del inicio de la Guerra Fría y la producción cinematográfica emblemática de esa época, como se refleja en la película *Viva Zapata!*

Uno de los aspectos destacados en este estudio es el análisis del cine de oro mexicano, que se considera un elemento importante en la comprensión de este periodo. El estudio también enfatiza la importancia de tener en cuenta la complejidad de las prácticas culturales que abarcan valores, ideas y actitudes, lo que significa que las manifestaciones de la cultura mexicana posterior a 1940 son diversas y están cargadas de intencionalidad en su construcción histórica.⁵

Los estudios culturales realizados en *Fragmentos de una edad de oro* nos dejan ver que la comprensión de la historia se reconfigura constantemente y la escritura de la historia cultural involucra a una variedad de actores con múltiples identidades.

Por lo tanto, la historia cultural efectúa análisis nuevos y originales de acontecimientos y procesos históricos, así como del estudio de prácticas culturales y estructuras sociales, de los textos o lo que expresa la imagen, como en el caso de esta investigación que utiliza la cámara para abordar nuestra fuente que es el cine.

Como sostiene el historiador de cine Marc Ferro, una película, ya sea una representación de la realidad o una obra de ficción, se analice en forma documental o de ficción, represente

⁴ *Ibidem*, 28.

⁵ "Los historiadores culturales que contribuyen en *Fragmentos de una Edad de Oro*", algunos entienden el término "cultura", siguiendo a E.P. Thompson, como un proceso social; otros prefieren una explicación más explícita, definiendo "cultura" como entendimientos, símbolos y significados compartidos, integrados en las prácticas diarias de los grupos populares". Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, "Assembling the Fragments: Writing a Cultural History of Mexico Since 1940", en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, eds. Anne Rubenstein, Gilbert M. Joseph y Eric Zolov, Duke University Press, Estados Unidos de América, 2001,16.

una intriga auténtica o una mera invención, finalmente contribuye a la construcción de la historia.

Al notar la transición del texto a la imagen y considerar la atención que crea el cine por medio de sus influencias y el poder que ejerce en el espectador, una película, como dice Ferro, ya sea un testimonio de la actualidad o una creación ficticia, ofrece una representación completamente auténtica de la realidad a través de la imagen.⁶

En *Viva Zapata!*, la imagen que muestra los planos cobra gran importancia, ya que la escena se acerca al objetivo de Kazan, es cual es la representación de los zapatistas y su movimiento. El descifrar la razón por la cual las prácticas fueron escritas o diseñadas, permitirá al historiador acercarse a ellas.

El poder proyectar una imagen y con esto dejar ver una idea que explica al público un proceso o una acción, hace que el cine se convierta en un medio de difusión y de enseñanza. Como lo explica el historiador cultural Ricardo Pérez Montfort, la historia cultural sirve a dimensiones lúdicas, a dimensiones de transformación, a la tarea de repensar las cosas y propone el uso de las fuentes de una manera lo más creativa posible, que se entienda, el porqué, el tipo de lenguaje que maneja y por qué, el tipo de recurso o por qué fue expresado de tal manera. Al explorar el propio discurso, se busca establecer un vínculo con los acontecimientos históricos.⁷

El análisis de la relación entre el cine y la historia plantea al historiador el desafío de interpretar el pasado. El cineasta historiador, a través de la tradición oral y la memoria popular, presenta una representación histórica al receptor, ya sea con elementos ficticios o no. En cuanto a la lectura de la película, ésta permite explorar aspectos menos conocidos del pasado de las sociedades. Es fundamental observar cómo el cine exhibe y logra expresar una idea, convirtiéndose así en un vehículo que transmite y recrea ideas, lo cual proporciona la posibilidad de interpretar eventos históricos. Por esta razón, en la presente investigación, se utiliza el cine como una fuente de información.

⁶ Marc Ferro, *Cine e historia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 25.

⁷ Ricardo Pérez Montfort, "La mirada y el oído", en *Escrituras de la historia: experiencias y conceptos*, coords. Luis Gerardo Morales Moreno y Laurence Coudart, Primera edición, Editorial Itaca/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Ciudad de México: Cuernavaca, Morelos: 2016, 175.

El concepto de representación es fundamental para abordar la fuente. Roger Chartier señala que, para el historiador, la única forma de acceder a las prácticas documentales, aparte de la historia oral o de la capacidad de grabar y reproducir mecánicamente las palabras o los gestos, es a través de las representaciones de estas prácticas. Para comprender las prácticas representadas, es necesario investigar las propias prácticas de representación.⁸

Las películas de ficción, en este caso el cine imaginario, no representan la realidad tal como es, sino más bien su interpretación de la misma. La relación de la película con la sociedad se establece a través de un análisis crítico y del interés del público que asiste, así como mediante información sobre su producción. Marc Ferro plantea que cada película tiene un valor como documento, independientemente de su apariencia superficial.⁹ En la revista *Cinelandia* publicada en Hollywood en 1938, se afirma que el cine es ficción, en el escrito titulado *Guerras sin Muertos*, Joaquín de la Horia sostiene que, en realidad todo es ficción, pero lo que en la pantalla se presenta tiene una absoluta realidad.¹⁰

La manera en que Elia Kazan, el director de *Viva Zapata!*, influye en el ámbito de lo imaginario al abordar el estudio social y cultural de los zapatistas de Morelos durante la época de la Revolución mexicana plantea una relación entre el autor, el contenido y el espectador de la película. Al respecto de la representación del pasado, tanto en el cine, como en la producción escrita, dice Marc Ferro argumenta que existen diferentes géneros, como documentales, reportajes, musicales o películas de montaje, y que todos proceden una labor cinematográfica distinta. Sin embargo, desde una perspectiva de análisis social y cultural, todos estos objetos son considerados documentos valiosos. Por ejemplo, Ferro menciona las obras cinematográficas de Elia Kazan y destaca que proporcionan una rica información y enseñanzas sobre América.¹¹

Todo esto, ayuda a entender la narrativa cinematográfica y cómo ésta logra su efecto a través de los recursos de la imagen en movimiento. La forma en que se presenta un hecho histórico se reflexiona sobre él y se comunica lo que ocurrió. La interpretación del documento

⁸ Roger Chartier, *Nuevos combates...*, *op. cit.*, 31.

⁹ Marc Ferro, *Cine e historia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 67.

¹⁰ Joaquín de la Horia, "Guerra sin Muertos", en Revista *Cinelandia*, Tomo XII, No.6, Los Ángeles California, junio, 1938, 16.

¹¹ Marc Ferro, *op. cit.*, 68.

cinematográfico a través del lente de la cámara y las técnicas del cine deja claro que la representación trasciende más que el hecho y establece, como se mencionó anteriormente, la distinción de la historia mediante su relación como creadora de conocimiento, materia y forma de difusión.

La historia cultural busca mostrar la transformación en el pensamiento, no sólo en el nivel de la representación sino, además, en el nivel de las prácticas sociales, de los hábitos y las costumbres. Esta historia abarca el uso de las palabras y los conceptos, los cuales son moldeados por los medios de comunicación y otras mediaciones socialmente establecidas, permitiéndonos comprender la influencia de estas representaciones en la sociedad. Un ejemplo de esto se encuentra en la representación en el cine mexicano durante la Edad de Oro, que analiza Seth Fein, en relación a la dinámica entre México y Estados Unidos, durante el período en que se desarrolla *Viva Zapata!* En este momento, se buscaba promover la idea de que el hemisferio compartía una identidad en defensa de la libertad, una causa promovida por Norteamérica.

En dicho análisis, la mediación cultural y el espectador son claves. Fein ve en las representaciones que hace el cine de oro mexicano, los orígenes transnacionales de las imágenes que proyectaban lo mexicano, por medio de figuras como María Félix, Pedro Infante y Mario Moreno “Cantinflas”. El espectador, dice Seth Fein, contribuye a construir significado. Por lo tanto, en su estudio deja en claro que el cine mexicano de la edad de oro desarrolló una audiencia transnacional. Esto se relaciona con lo que ha señalado Roger Chartier, quien argumenta que el acto de leer, mirar y escuchar son actitudes que, además de exponer al consumidor al mensaje desde una perspectiva estética, permiten la apropiación cultural.¹²

Las obras de la historiografía del cine mexicano, realizadas por los historiadores de cine Emilio García Riera en la obra *Historia documental del cine mexicano*, y más tarde en la obra *Breve historia del cine mexicano*, así como las obras de Jorge Ayala Blanco, como *es La aventura del cine mexicano*, son un referente para abordar el tema de la relación cine e

¹² Seth Fein, “*Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema*”, en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, eds. Anne Rubenstein, Gilbert M. Joseph y Eric Zolov, Duke University Press, Estados Unidos de América, 2001,187.

historia, porque son muestra de cómo el análisis cinematográfico que proporcionan dichas obras, permite una reinterpretación, teórica y literaria del cine, rescatando, lo que las películas muestran. La importancia de sus obras radica en que ilustran lo que el cine representa para ellos como género de investigación histórica.

Para Jorge Ayala Blanco, este enfoque implica un acercamiento a un *corpus* creativo, que es la película, por medio de una aproximación analítica e interpretación, sociológica, política y estética, en la que cada película, muestra, el rescate de una mínima, pero significativa porción de nuestra historia cultural.¹³

En relación con lo dicho, Emilio García Riera enfatiza que es importante analizar el cine desde la perspectiva de su función, ya que es en ésta donde recae la relevancia de analizarlo, ya sea por medio del cine documental o como el ejemplo que muestra Riera en la *Breve historia del cine mexicano*, desde el análisis del cine de ficción, del cual apunta que es el que emplea actores para contar un argumento al modo de teatro.¹⁴

El cine de ficción incluye el cine histórico. García Riera hace referencia a varias películas relacionadas con la historia mexicana que se sitúan en la época de la Revolución, destacando la importancia del director de cine Fernando De Fuentes en el análisis de la Revolución mexicana en el cine histórico mexicano. Mientras que el cine bajo la dirección de Emilio Fernández tendía a ver la Revolución como un tema dramático y estético, las películas de Fernando De Fuentes desafiaban esta representación previa del cine al ofrecer una perspectiva crítica de la Revolución.¹⁵ Este ejemplo ilustra cómo el cine puede servir para la investigación histórica y, según Riera, representa una forma de abordar la historia desde una perspectiva documental.

En cuanto al análisis de una película como documento, es necesario considerar su objetivo, el cual es observar la fuente emisora, entender la función del documento y comprender la recepción por los espectadores. Marc Ferro sostiene que una toma, al igual que un texto o un discurso, sigue una orientación determinada. La diferencia, no obstante, es que en la película

¹³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/ UNAM, México, 2017, 13.

¹⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897-1997*, Ediciones MAPA/ Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998, 26.

¹⁵ Emilio García Riera, *op. cit.*, 131.

entran factores no deliberados. Esto remite a una ilusión de la realidad, presentada por las imágenes, que a su vez descubren así una realidad muy distinta de la que surge de las fuentes tradicionales.

Respecto a la forma en la que el cine histórico construye un referente de la época que representa en pantalla, es importante tener en cuenta lo que dicen los historiadores culturales Laurence Coudart y Luis Gerardo Morales, los cuales mencionan que “una escena cinematográfica apenas capta un momento, solo constituye fragmentos, huellas de un detonante para la investigación de la mirada y el oído del historiador”.¹⁶

Por lo tanto, la escritura cinematográfica proporciona una visión de la mentalidad de la época, como evidencia en el caso de la Revolución mexicana está la película *Viva Zapata!*, que se apoya en una amplia documentación para abordar el estudio que respalda el guion y la representación del movimiento zapatista. A través de la interpretación de este documento fílmico, se puede identificar que lo que se representa en pantalla es el periodo revolucionario del siglo XX en México. Para el análisis cinematográfico, como sugiere Jorge Ayala Blanco, en cuanto a la metodología de investigación para comprender el cine, es fundamental mirar, observar y analizar el objeto cinematográfico en sí mismo. Lo que realmente importa, según Blanco, es desmontar una película para comprender su mecanismo, de qué está compuesta y cuál es su función. Por lo tanto, la lectura cinematográfica implica explorar tanto el contenido como las formas que conforman la película.¹⁷

En relación a lo mencionado, es necesario tener en cuenta los puntos de comparación entre la película y la obra escrita, como menciona Marc Ferro, un libro, al igual que una película, es un montaje, un conglomerado de documentos seleccionados, cortados, citados en su integridad o descomposición.¹⁸

El análisis del discurso y las diversas formas de transmisión revelan una disciplina histórica abierta a la interlocución. La forma en que se manejan las imágenes en *Viva Zapata!* delimita y deja en claro cómo estas superan al texto, ya que la ideología de Steinbeck y Kazan

¹⁶ Luis Gerardo Morales Moreno y Laurence Coudart, *Escrituras de la historia: experiencias y conceptos*, Primera edición, Editorial Itaca/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Ciudad de México: Cuernavaca, Morelos: 2016, 170.

¹⁷ Sergio Raúl López, “A mí lo que me interesa es el objeto cinematográfico en sí”, en *Salida de Emergencia*, México, enero, 2022.

¹⁸ Marc Ferro, *op. cit.*, 126.

se transparenta de manera más evidente a través de un discurso político que pretende comunicar que el poder corrompe. En el caso de esta película mencionada, la cinematografía crea una estructura histórica, y será a través del elemento del discurso político que podremos analizar esta película histórica. película histórica.

Entonces, a través de imágenes de ficción, como las que nos presenta el cine histórico, es posible transmitir un discurso. Sobre lo dicho, Marc Ferro apunta que el discurso sobre la historia puede lograr mediante representaciones, sea cual sea su orientación ideológica y opera a partir únicamente de imágenes e incluso de otros productos fílmicos, banda sonora, entre otros.¹⁹

Como ya se ha visto, esta investigación utiliza el cine como fuente, el cual es un medio de comunicación que representa el hecho histórico. En el caso de *Viva Zapata!*, la narrativa se construye a partir de la visión de Elia Kazan. Un fenómeno previamente interpretado por el director hace que, al observar la película, se refleje una crítica. Por esta razón, esta mediación cultural permite utilizar las técnicas cinematográficas influenciadas por el contexto de la época para comprender la idea y entender la interpretación del hecho histórico. Por lo tanto, es de suma importancia considerar lo que dice Ricardo Pérez Montfort cuando menciona que la mediación está claramente implicada en el discurso histórico, y concretamente cuando uno de nuestros objetos de estudio forma parte de las expresiones culturales. En este contexto, aparece claramente el creador, quien proporciona su versión, el cronista, el fotógrafo, el cineasta, el cantante, los intérpretes, los estilos y las técnicas²⁰

Con los recursos de los que utiliza el cine, las películas deben analizar el mundo visible en su totalidad. Al registrar el mundo, trátese de realidad cotidiana o de universos imaginarios, las películas proporcionan claves de los procesos. Hacer el análisis de lo que dice el director del acontecimiento y la historia narrada por el cine.

Ricardo Pérez Montfort invita a conocer a los medios en su contexto específico. Él apunta que, en el lenguaje cinematográfico, no se trata únicamente de que aparezca una escena, sino de adquirir un elemento de interpretación al considerar que el individuo detrás de la cámara es un especialista en cine, de esta forma, lo que muestra el director se realiza de acuerdo con

¹⁹ *Ibidem*, 140.

²⁰ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 183.

sus necesidades específicas. Por ejemplo, la disposición de la iluminación puede ser determinada por la necesidad de un plano más amplio para representar una idea o resaltar algún aspecto o gesto particular del actor.²¹

La relación entre el cine y la historia muestra que el primero al ser generador de ideas, plantea la posibilidad de cómo será aceptada la narración histórica utilizando los recursos de la imagen. Ricardo Pérez Montfort propone un “convenio de principios tácitos” con el espectador, como en el caso de la película de Kazan que se analiza en este trabajo. En esta película, el director presenta su visión de los zapatistas y establece la verosimilitud en lo que representa en su película. Por lo tanto, el discurso depende de cómo la mediación recrea la historia. En el caso de la película, Pérez Montfort señala que se enfrenta a un producto que ingresa a un mercado de consumo del que se tiene poco conocimiento. La película reproduce un discurso hegemónico, pero al llegar a un mercado popular o de clase media, adquiere otras funciones y dinámicas.²²

De esta manera, Pérez Montfort afirma que, en los medios de comunicación, se habla de discursos de poder, pero también de diseminaciones que no tienen un control muy puntual ni muy claro, y esto se puede observar no solamente en el cine, sino también en el género fotográfico.²³

Cabe señalar que, en el contexto de la investigación sobre la relación entre el cine y la historia, existe una tesis muy detallada. Se trata de la investigación desarrollada por el historiador Gerardo Gutiérrez Osorio. El trabajo se titula *Emiliano Zapata en la literatura: tres novelas sobre el caudillo del sur*, en donde la temática que aborda busca la representación en términos estéticos.

A través del análisis literario que hace Gutiérrez, se observa cómo la novela histórica representa a Zapata. Él comprende la relación entre la literatura y la historia desde la perspectiva y los objetivos del autor de la novela como contribución al conocimiento de la figura de Emiliano Zapata.²⁴ El trabajo de Gutiérrez en su análisis de la novela histórica

²¹ *Ibidem*, 184.

²² *Ibidem*, 185.

²³ *Idem*.

²⁴ Gerardo Gutiérrez Osorio, *Emiliano Zapata en la literatura: tres novelas sobre el caudillo del sur*, dir. Beatriz Alcubierre Moya, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2018, 51.

apunta que el autor presenta su propia interpretación acerca de Zapata y que esta puede influir en el guion cinematográfico.²⁵ Por lo tanto, Gutiérrez Osorio sostiene que la relación entre la literatura y el cine se observa a través de las adaptaciones literarias realizadas por el cine, destacando su origen literario.²⁶

En el siguiente apartado se abordará la historia del cine, sus técnicas y cómo influyeron en el contexto en el que John Steinbeck y Elia Kazan desarrollaron *Viva Zapata!* Asimismo, se examinará la forma en que se trata e interpreta el cine en función de su contenido y su reflejo en la sociedad.

1.1 Historia del cine

La aparición de la gran pantalla, impulsada por los hermanos Auguste y Louis Lumière, y el éxito del Cinematógrafo Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café Boulevard des Capucines en París, Francia, fueron tomados por la audiencia como un instrumento del progreso científico.²⁷ Para 1896, dice Georges Sadoul, los cinematógrafos ya habían sentado las bases de la industria cinematográfica y miles de personas se concentraban en salas oscuras.²⁸

Lo que se consideró una novedad científica pronto se convertiría en arte, generando, como menciona Ian Haydn, una industria enorme. De esta manera, el cine se convirtió en la forma de entretenimiento por excelencia del siglo XX y en la expresión artística más definitoria de dicho siglo, la cual sigue presente en la actualidad.²⁹ El cine, como manifestación de vanguardia, revolucionó la cultura mediante la tecnología, transformando el arte a través de las tecnologías de reproducción y comunicación.

²⁵ *Ibidem*, 69.

²⁶ *Ibidem*, 70.

²⁷ “El primer film de los hermanos Lumière “*La storie des usines*”, fue publicado en una conferencia sobre el desarrollo de la industria fotográfica en Francia”. Georges Sadoul, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, Siglo Veintiuno Editores, Francia, 1989, 9.

²⁸ Georges Sadoul, *op. cit.*, 12.

²⁹ Ian Haydn Smith, *Breve Historia Del Cine*, Primera edición, Editorial Blume, España, 2020, 6.

Según el historiador Eric Hobsbawm, el cine proviene del mundo vanguardista al dejar claro el término vanguardia con la siguiente idea: "el arte y la sociedad se pueden crear partiendo de cero. El sueño de la vida y el arte, del creador y el público, ya no son elementos separados, sino unificados por la revolución de ambos".³⁰ Este término muestra cómo el rechazo al arte con características formales se expresó a través de las innovaciones establecidas a principios del siglo XX. Su rasgo característico en todas sus manifestaciones era la provocación y una inclinación hacia la revolución social.³¹

Un ejemplo de esto es el surrealismo, que busca incentivar la imaginación con énfasis en lo mágico, los símbolos y los sueños. Según Eric Hobsbawm, lo importante es reconocer la capacidad de la imaginación espontánea, sin mediación de sistemas de control racionales, para producir coherencia a partir de lo incoherente y una lógica aparentemente necesaria a partir de lo ilógico o lo imposible.³²

El cine debe mucho al surrealismo, ya que hizo importantes contribuciones a los estilos artísticos vanguardistas, incluyendo el arte cinematográfico. Solo dos de las manifestaciones artísticas de vanguardia, el cine y el jazz, lograron suscitar la admiración de los abanderados de las novedades artísticas en todo el mundo.³³ La vanguardia se convirtió en parte de la vida cotidiana, como prueba de un interés completamente serio por las cuestiones culturales. El legado de las concepciones radicales sobre la vanguardia sigue siendo fundamental para cualquier persona relacionada con la edición cinematográfica, la composición y la fotografía, según Eric Hobsbawm.³⁴

El cine es un ejemplo de cómo la revolución cultural de las vanguardias adquirió un valor importante en la expresión tecnológica. Lo que le dio sentido fue la creación de una sociedad de consumo mediada por los medios de comunicación de masas, donde se aprendió a ver la realidad a través de la cámara, consolidando el predominio universal del cine y dando lugar a una "edad de oro del cine" en diferentes países. Sus técnicas, basadas en las formas de expresión propias del cine, alcanzaron su esplendor gracias a la incorporación de la

³⁰ Eric Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX*, Crítica, México, 2013, 217.

³¹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Crítica, México, 2014, 183.

³² *Ibidem*, 184.

³³ *Ibidem*, 186.

³⁴ Eric Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas: op. cit.*, 217.

tecnología, como el sonido y el color. Ian Haydn menciona que la rapidez con la que se desarrolló el cine fue extraordinaria tanto desde la perspectiva creativa como desde el punto de vista tecnológico.³⁵

En Francia, el cinematógrafo Georges Méliès creó lo que se conoce como el montaje cinematográfico, es decir, la unión de dos tomas separadas, lo que hizo posible que el medio cinematográfico desarrollara rápidamente un lenguaje específico y universal.³⁶ Con la introducción del sonido, según Eric Hobsbawm, el cine fue el medio que mejor supo conjugar las aspiraciones culturales de los intelectuales con el deseo de entretenimiento del público en general.³⁷ Ian Haydn afirma que cuando el modernismo dominó sobre otras disciplinas, el cine surgió como el séptimo arte, un medio que podía ser transformador y trascendental.³⁸

La historia del cine enfatiza la evolución de este arte, incluyendo las diferentes formas de hacer cine. Por lo tanto, existen cineastas clave que postularon métodos para llevar a cabo el arte cinematográfico, los cuales fueron utilizados en la época en la que el director Elia Kazan realizó la obra que esta investigación estudia. Estos directores son David Wark Griffith y Alfred Hitchcock, quienes propusieron maneras de captar las emociones en la pantalla. Sergei Mijailovich Eisenstein también es relevante debido a su experiencia filmando en México, la cual sirvió como fuente de inspiración para otros cineastas interesados en reflejar el tema de lo mexicano. Estos directores dejaron una influencia duradera en la creación del estilo que caracterizó a las películas hollywoodenses y anticiparon el trabajo de Elia Kazan en la industria cinematográfica. Esto es importante para comprender el argumento cinematográfico que subyace en la creación de *Viva Zapata!*

El director de cine estadounidense, David Wark Griffith, conocido como maestro de las construcciones en el montaje cinematográfico, desarrolló enfoques innovadores sobre el plano filmico.³⁹ Gracias a este director, surgieron tomas estéticas en el cine estadounidense, y su método, según Eisenstein, consistía en revelar el mundo interior de personajes

³⁵ Ian Haydn Smith, *op. cit.*, 6.

³⁶ *Idem*

³⁷ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Crítica, México, 2014, 197.

³⁸ Ian Haydn Smith, *op. cit.*, 6.

³⁹ “El director estadounidense David Wark Griffith empleo las bases del montaje en uno de los filmes más complejos de la etapa muda, *Intolerancia* (Estados Unidos, 1916)”. Mark Cousins, *Historia del Cine*, Editorial Blume, Barcelona, 2015, 30.

convincientes y figuras impactantes.⁴⁰ Griffith promovía la emotividad en las historias que contaba, dándole prioridad a la actuación humana.⁴¹ Las ideas de este director dejaron un legado perdurable en la historia del cine. Durante la época en que el melodrama alcanzó su máximo apogeo en Norteamérica, sus influencias se reflejaban en el trabajo de cineastas como Elia Kazan. Este último se centró en las emociones de sus personajes, lo que lo llevó a dirigir al actor Marlon Brando de una manera que permitió que Zapata se mostrara repleto de emociones en pantalla. Esta influencia se justifica por el hecho de que el guion de John Steinbeck, quien participó en la creación de *Viva Zapata!*, estaba centrado en el drama.

George Sadoul destacó la importancia de las películas del actor Charles Chaplin, ya que estas representaban la imagen, las expresiones y exponían la desigualdad de la sociedad.⁴² La relación entre las películas de Chaplin y el contexto en el que Elia Kazan realizó *Viva Zapata!* radica en que las obras de este actor reflejaban la transición desde la consolidación de la industria cinematográfica hacia el objetivo que tendrían las películas producidas en Hollywood durante la primera mitad del siglo XX, que era utilizar el cine como medio de propaganda. La Segunda Guerra Mundial y el temor a las catástrofes contribuyeron a que el cine estadounidense se involucrara en la política mundial.

En este sentido, a finales de la Segunda Guerra Mundial, en la revista *Cinelandia* se publicó una referencia a Chaplin por Alberto Rondon, quien explicó a los lectores lo que estaba sucediendo en esa época al escribir que "la pantalla adquiere un gran significado como medio de propaganda y el cine influyó en la actitud de las democracias antifascistas, de esta manera, el choque de ideologías llegó al mundo de la ficción".⁴³

Ante los ataques en diarios y revistas italianas que prohibían la comercialización de películas producidas en Estados Unidos, Alberto Rondón expresó cuál fue la posición del cine estadounidense al afirmar que "Hollywood va a producir películas polémicas y va a ir

⁴⁰ Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 2013, 184.

⁴¹ *Ibidem*, 189.

⁴² "El joven inglés nació en un barrio pobre de Londres, a sus veinte años entró en la compañía *Karno* que cultivaba las mejores tradiciones de la pantomima, donde adquirió una gracia perfecta en todos sus movimientos". Georges Sadoul "Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días", Francia, siglo Veintiuno Editores, 1989, 100.

⁴³ Alberto Rondon, "*Hollywood, Chaplin y los Dictadores*" en Revista *Cinelandia* Tomo XIII, No. 6, Los Ángeles California, junio, 1939, 13.

más allá que nunca en la forma de expresar sus opiniones abiertamente opuestas a cualquier sistema totalitario de organización social".⁴⁴

A partir de este momento, el cine estadounidense, que antes se centraba más en el entretenimiento, comenzó a experimentar una regulación que lo llevó hacia un cine comprometido con la idea de dejar una huella trascendental y promover el nacionalismo en sus producciones. Este período en la historia del cine explica por qué Elia Kazan sentía un fuerte compromiso con su nación al crear *Viva Zapata!* En la revista *Cinelandia*, Alberto Rondón confirmó que "Hollywood se convirtió en un medio de expresión de la opinión política del pueblo". Por lo tanto, Rondón atribuyó que el cine había alcanzado su madurez y no podía evitar abordar las preocupaciones de su época.⁴⁵

Con la influencia del expresionismo alemán, los directores cinematográficos de todo el mundo se dieron cuenta de las posibilidades que ofrecían los medios para abordar aspectos más complejos. Aprovecharon el uso de diversas técnicas y llevaron su creatividad al límite.⁴⁶ Por esta razón, uno de los métodos importantes para la creación cinematográfica fue propuesto por el cineasta Sergei Eisenstein, quien afirmaba que el montaje cinematográfico era la clave para contar una historia y que su objetivo principal era lograr una estética cinematográfica.⁴⁷

Las películas de Eisenstein reflejaban la experiencia de la realidad revolucionaria socialista. Su perspectiva sostenía que cada sociedad interpreta las imágenes en función de su propia cultura. Según Mark Cousins, las ideas creativas de Eisenstein lo llevaron a Estados Unidos, donde se sintió limitado, y luego viajó a México para dirigir *¡Que Viva México!*⁴⁸

El historiador de cine Ángel Miquel relata que a principios de los años treinta, cuando comenzaron a realizarse películas sonoras en México, surgió una corriente que incorporaba

⁴⁴ *Ibidem*, 40.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ "La formación de técnicas como es en Hollywood con argumentos cinematográficos anticipados por el expresionismo alemán, véase la película *El Gabinete del Doctor Caligari*, por ser el exponente más preciso, mostraba como se inunda el escenario con la luz para pintar sombras directamente sobre las paredes y el suelo". Mark Cousins, *Historia del Cine*, Editorial Blume, Barcelona, 2015, 96.

⁴⁷ Sergei Eisenstein, *op. cit.*, 55.

⁴⁸ "Gracias a sus técnicas Sergei Eisenstein pudo dirigir películas con una gran originalidad, para ver un ejemplo de la relación del cine-historia véase *Alexander Nevsky*" del año, 1938". Mark Cousins, *Historia del cine*, Editorial Blume, Barcelona, 2015, 159.

historias ambientadas en la Revolución mexicana. Hasta ese momento, en el país solo se habían filmado obras con temas relacionados en formato documental. Miquel menciona que el director Sergei Eisenstein, quien estuvo en México entre 1930 y 1932, fue fundamental para abrir los ojos de los cineastas a esta posibilidad.⁴⁹

La influencia de Eisenstein en el cine mexicano se reflejó en que las películas que abordaban el tema revolucionario comenzaron a prestar más atención a los aspectos estéticos de la narrativa cinematográfica. En ese contexto, Elia Kazan se interesó por la Revolución mexicana, la cual, en el cine mexicano, a menudo se abordaba desde una perspectiva centrada en el consumo estético, sin profundizar en las causas del marginalismo social que afectaba a los indígenas en México. El historiador de cine Jorge Ayala Blanco, a través de películas que tenían personajes indígenas como argumento, ilustra cómo el cine mexicano se enfocaba principalmente en lo estético, sin analizar adecuadamente las razones detrás del marginalismo social experimentado por los indígenas en el país.⁵⁰

Esto explica por qué en la década de los cuarenta, la obra de Emilio Fernández, específicamente *María Candelaria*, alcanzó reconocimiento a nivel internacional. Según Ayala Blanco, esta película se centraba más en la estética visual que en la representación del contexto histórico y social.⁵¹ Por lo tanto, la influencia de Eisenstein en el trabajo de Elia Kazan al realizar *Viva Zapata!* se refleja en la búsqueda de elementos estéticos relacionados con la Revolución mexicana que pudieran incorporarse en su obra y en la representación visual de los eventos en la pantalla a través de las actitudes de los personajes.⁵²

Un elemento fundamental para la industria cinematográfica de la primera mitad del siglo XX, debido al impacto que generó, fue la importancia de los personajes en la pantalla, impulsado por el fenómeno conocido como el "Star System". Además, Hollywood basó muchas de sus películas en este fenómeno.⁵³ El "Star System" logró posicionar el aspecto

⁴⁹ Ángel Miquel, *Entrecruzamientos: cine, historia y literatura en México, 1910-1960*, Primera edición, Biblioteca de ensayo contemporáneo/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2015, 27.

⁵⁰ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/ UNAM, México, 2017, 286.

⁵¹ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, 290.

⁵² Sergei Eisenstein, *op. cit.*, 143.

⁵³ "El Star System surgió porque los productores de la industria norteamericana decidieron que la imagen de las películas que realizaban, fuera la de los actores que trabajaban en ellas", Mark Cousins, *Historia del cine*, Editorial Blume, Barcelona, 2015, 42.

psicológico como la fuerza motriz del cine estadounidense. El cine tenía el poder de influir en los gustos de las masas y se convirtió en una influencia en la moda y el estilo de vida de aquellos que asistían a las salas de cine, quienes admiraban a las estrellas producidas por Hollywood.⁵⁴

Dicho fenómeno llevó a los cineastas a considerar elevar su arte, haciendo sus películas más íntimas al dar voz a los pensamientos y representaciones de los personajes. Gracias a esto, se introdujo uno de los elementos más importantes para el desarrollo y consolidación del cine: el sonido. Esto permitió que Hollywood, en los años cuarenta, estableciera su dominio internacional sobre el resto del mercado.

En cuanto al momento de la introducción del sonido en el cine, el cineasta Alfred Hitchcock, un gran exponente de la perfección en la imagen, expresó su opinión cuando dijo que "las películas mudas son la forma más pura del cine, el sonido trajo consigo un cambio importante".⁵⁵ Por eso, como menciona el historiador Eric Hobsbawm, "la revolución de las vanguardias modernistas y el sonido en el cine fueron resultado de la combinación de la tecnología con el mercado de masas, lo que llevó al consumo estético, que fue una creación del cine, hijo del arte y la fotografía del siglo XX".⁵⁶ Así, la estética del cine creó un mundo emocional y visual propio e impactante para la época, lo que finalmente condujo a la introducción del elemento del color. Todo esto formó parte de la lógica de producción en la sociedad industrial, con una necesidad de innovación técnica y estética que era requerida tanto en la producción como en la propaganda del mercado.

El director Alfred Hitchcock logra establecer una conexión entre la audiencia y la psicología de los personajes en sus películas. En relación a esto, Hitchcock menciona que siempre se esfuerza por encontrar la manera cinematográfica de contar una historia a través de la sucesión de planos y fragmentos de películas entre sí.⁵⁷ Las bases de Hitchcock para

⁵⁴ "El Star System permitió que el público se insertara en la trama de la película, mediante la comprensión de lo que los actores sentían y usaban en pantalla, para que se identificaran con ellos por medio de los sentimientos", Mark Cousins, 43.

⁵⁵ Alfred Hitchcock y François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2017, 65.

⁵⁶ Eric Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX*, Crítica, México 2013, 241.

⁵⁷ "Hitchcock crear la expresión de una manera psicológica en la imagen y centra su arte en la perfección de los planos, es por eso que se vuelve un gran referente para la técnica y las forma de hacer cine". Alfred Hitchcock y François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2017, 65.

componer sus planos tienen como objetivo principal conectar al público con la imagen. Sin embargo, Hitchcock también observa que, con la llegada del sonido, el cine experimentó una brusca transición hacia una forma más teatral.⁵⁸

Es importante destacar que la historia del cine hasta este punto en el apartado subraya que en las décadas de los 40 y 50, el cine se centró en argumentos dramáticos y en formas teatrales que guiaron la producción cinematográfica de la época en la que se realizó la película *Viva Zapata!* El guionista John Steinbeck, cuyo enfoque estaba en el drama en sus escenas, se ajustó a esta tendencia, al igual que Elia Kazan, quien dirigió las actuaciones con un interés particular en la expresión de los personajes, influenciado en parte por su experiencia previa como director de teatro. Esto refleja cómo la tendencia predominante en ese período favorecía la orientación hacia lo dramático en el cine.

Para la historia del cine, la técnica de interpretación postulada por Elia Kazan resulta fundamental debido a que rompió con la idealización previa sobre la personalidad y la vida de las estrellas de Hollywood. Como menciona Mark Cousins, Elia Kazan fue uno de los cofundadores del Actor's Studio de Nueva York, donde se promovieron ideas basadas en el psicoanálisis y teorías sobre la interpretación para que los actores pudieran acceder a sus emociones de manera más profunda. La consolidación de esta nueva técnica de interpretación tuvo como resultado que los actores dejaran de expresar su propia personalidad en los roles que interpretaban, tratando en su lugar de ocultarla por completo. Marlon Brando, quien interpretó a Zapata, utilizó esta técnica de interpretación que iba en contra de la tradición de Hollywood.⁵⁹

El director Elia Kazan reflejó en sus trabajos cinematográficos los postulados de directores como David Wark Griffith, Sergei Eisenstein y Alfred Hitchcock, desarrollando su propia forma única de dirigir que se centraba en las emociones de los actores y en cómo estos interpretarían la visión que el director quería plasmar en la pantalla. También influyó en la forma en que manejaba las tomas durante la filmación. El legado de Elia Kazan se evidencia en muchos de los directores contemporáneos, como Martin Scorsese, quien fue un gran discípulo de Kazan. Este apartado sobre la historia del cine ayuda a comprender la evolución

⁵⁸ *Ibidem*, 66.

⁵⁹ Mark Cousins, *Historia del cine*, Editorial Blume, Barcelona, 2015, 227.

histórica del séptimo arte, como lo menciona Ian Haydn, y cómo el cine ha entretenido, provocado, desafiado e involucrado al espectador a lo largo de su historia.⁶⁰

1.2 El argumento cinematográfico de *Viva Zapata!*

El melodrama caracterizó las producciones cinematográficas de las décadas de los cuarenta y cincuenta, y estuvo basado en formas teatrales. Este género ganó fuerza primero en la literatura, a través de novelas que posteriormente influyeron en el cine mediante la adaptación de guiones. Este aspecto se observa claramente en figuras como John Steinbeck, guionista de la película *Viva Zapata!* Steinbeck, en colaboración con la dirección de la película, empleó el género melodramático para desarrollar su visión en la película sobre los zapatistas, creando un argumento cinematográfico basado en el drama.

Como ejemplo de esta influencia melodramática, el director de cine Eisenstein encontró rasgos de este género teatral en la obra *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, tanto en su versión literaria como en la cinematográfica. Eisenstein destacó que esta obra estaba dedicada al campo norteamericano.⁶¹ La importancia de las denuncias presentadas por John Steinbeck en sus obras radica en la relación establecida entre sus escritos y su experiencia personal al vivir y enfrentar las tensiones sociales y económicas en Estados Unidos durante la época en que escribió sus obras.

Los archivos de John Steinbeck confirman que nació en Salinas, California, el 27 de febrero de 1902. Provenía de una familia de clase trabajadora y experimentó necesidades económicas desde temprana edad. Su experiencia de trabajar desde una edad temprana lo llevó a desarrollar un profundo sentido de dignidad y conciencia social. Estas experiencias moldearon su identidad y lo inspiraron a abogar por aquellos que estaban siendo oprimidos

⁶⁰ “Actualmente como dice Ian Haydn se puede mirar, desde los innovadores largometrajes de Griffith, hasta la brillante narración de la vida en las calles de la Ciudad de México de Alfonso Cuarón”, Ian Haydn Smith, *Breve Historia Del Cine*, Primera edición, Editorial Blume, España, 2020, 6.

⁶¹ Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, Siglo Veintiuno, México, 2013, 209.

por personas más poderosas, convirtiéndolo en un novelista que representaba a las clases marginadas.⁶²

Por eso, Robert E. Morsberger afirma que, durante su investigación para *Viva Zapata!*, Steinbeck pudo presenciar directamente las dificultades que enfrentaban los campesinos y los sin tierra en México, cuyos problemas eran notablemente similares a los que él había descrito en su obra *Las uvas de la ira* en relación con Estados Unidos.⁶³ Esta experiencia marcó la pauta para las denuncias presentes en las obras de John Steinbeck y en el guion de la película sobre Zapata. Los archivos del novelista confirman que su estudio y comprensión de las luchas de las clases trabajadoras influyeron en sus obras, convirtiéndolas en una expresión de sus simpatías sociales y en su creencia personal en el potencial del progreso social.⁶⁴

El análisis de la obra de John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, de 1939, realizado por Adela Pineda Franco en 1939, es significativo ya que, según Pineda Franco, esta narración aborda la destrucción de las comunidades agrícolas en las llanuras del centro-sur de Estados Unidos. A través de una crítica apasionada, Steinbeck logra exponer la indiferencia de las clases privilegiadas hacia el bienestar público y cómo la economía de élite provoca una fractura en la sociedad.⁶⁵

Estas líneas son fundamentales en las obras de Steinbeck y se reflejan en el guion que el novelista escribió para *Viva Zapata!* Adela Pineda Franco identifica la base argumentativa de las obras de Steinbeck en la cual él adopta las quejas de una clase y una región como propias. Pineda Franco aclara que la argumentación en las obras de Steinbeck siempre busca enfatizar dos aspectos: en primer lugar, las virtudes de la bondad y, en segundo lugar, la idea

⁶² “Los archivos de John Steinbeck dicen que el novelista entró en la milicia y llevó a cabo trabajos de medio tiempo. De California se mudó a Nueva York, donde continuó viviendo a base trabajos ocasionales, era periodista, peón de albañil en construcciones de edificios neoyorquinos, boticario y jornalero de día”. John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, Promexa, México, 1979, 9.

⁶³ Robert E. Morsberger, “*El Hombre, El Mito y La Revolución mexicana*”, en *!Zapata!*, John Steinbeck, sexto piso, México, 2010, 19.

⁶⁴ “En la obra de John Steinbeck “*Tortilla Flat*” de 1933, intereses y emociones, se encuentran envueltas en una huelga de los recolectores de frutas en California”. John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, Promexa, México, 1979, 10.

⁶⁵ Adela Pineda Franco, *Las travesías de John Steinbeck por México, el cine y las vicisitudes del progreso*, Fondo Editorial del Estado de Morelos, México, 2017, 9.

de que la generosidad solo se encuentra en los estratos más bajos de la sociedad.⁶⁶ Este enfoque guía sus obras de denuncia, incluido el guion de *Viva Zapata!*

El período en el que se enfoca esta investigación es el inicio de la Guerra Fría, que Vanni Pettinà define como una confrontación ideológica entre dos visiones de la modernidad en competencia: el socialismo y el capitalismo.⁶⁷ En relación con esta bipolaridad y la tensión resultante debido a la competencia de estas dos visiones modernas, Eric Hobsbawm señala la preocupación de Estados Unidos por el potencial peligro que representaría en el futuro una hipotética supremacía mundial de la URSS, y a su vez, la preocupación de la URSS por la hegemonía de los Estados Unidos. Hobsbawm también destaca que, a diferencia de la URSS, los Estados Unidos eran una democracia.⁶⁸

La Guerra Fría, según la definición de Vanni Pettinà, dio lugar a un nuevo sistema internacional después de 1945. Este sistema se caracterizó por un antagonismo bipolar que abarcó aspectos militares, económicos y jurisdiccionales, y no solo se centró en el aspecto ideológico.⁶⁹ Esta definición es importante porque destaca la complejidad del sistema internacional que surgió durante la Guerra Fría y cómo estaba regulado por reglas de funcionamiento que proporcionaban recursos, incentivos y castigos.⁷⁰

El impacto del nuevo sistema internacional creado por la Guerra Fría después de 1945 en la evolución histórica de las sociedades mundiales fue significativo. Según Vanni Pettinà, este sistema condicionó y limitó la capacidad de diversos actores a nivel nacional, subnacional o transnacional.⁷¹

En los primeros momentos del conflicto bipolar, John Steinbeck desarrolló un interés en México debido a una movilización agraria que le permitió conocer el modelo revolucionario mexicano. Este movimiento revolucionario en el centro-sur de México inspiró a Steinbeck a

⁶⁶ *Ibidem*, 10.

⁶⁷ “Fue hasta la conclusión de la segunda Guerra Mundial cuando ambas visiones, dice Vanni Pettinà, contaron con las bases materiales adecuadas para adquirir atractivo y capacidades operativas globales”, Vanni Pettinà, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, El Colegio de México, México, 2018, 34.

⁶⁸ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica, México, 2014, 238.

⁶⁹ Vanni Pettinà, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*, El Colegio de México, México, 2018, 35.

⁷⁰ *Ibidem*, 25.

⁷¹ *Ibidem*, 35.

llevar a cabo un estudio que reflejara su visión desde la perspectiva de un estadounidense de la época, centrándose en cuestiones relacionadas con las libertades.

La visión de John Steinbeck se convierte en un referente para entender el contexto de las relaciones entre México y Estados Unidos durante la Guerra Fría. Steinbeck abordó estas relaciones a través de denuncias sociales y analizando la industrialización en contraste con las sociedades agrarias. Sus archivos personales muestran cómo la creciente mecanización en la cultura estadounidense, impulsada por la industrialización y la empresa privada, impactó en su perspectiva. Steinbeck defendía la dignidad humana al romantizar la dignidad de los pobres y marginados, atribuyendo estos valores a las libertades.⁷²

En relación a esto, Adela Pineda Franco argumenta que la prolífica producción literaria de John Steinbeck alcanzó su apogeo durante el período de la Guerra Fría. Durante esta etapa, Steinbeck también mostró un interés significativo en México y se convirtió en una figura destacada en el cine. Según Pineda Franco, la visión de Steinbeck sobre los efectos de la modernización en las comunidades campesinas, incluyendo las de México, es contradictoria debido a que su propia trayectoria estuvo influenciada por las transformaciones tecnológicas, incluyendo el uso de la cámara cinematográfica.⁷³

El enfoque principal de la obra de Steinbeck es la denuncia social, que se centra en explicar las causas de la lucha de los desposeídos y cómo lograr la justicia social. Este aspecto se refleja en un pasaje de su obra *Las uvas de la ira*, cuando los propietarios de tierras en California están a punto de perder sus propiedades y llegan tractores para desalojarlos. En estas líneas se destaca: "La represión no hace más que fortalecer y unir a los perseguidos".⁷⁴

La relación de John Steinbeck con Elia Kazan, director de *Viva Zapata!*, se manifiesta en sus objetivos contrastantes al crear sus obras. Al igual que el novelista, el director cinematográfico representó a las minorías y abordó la lucha por sus derechos en el cine. Estas aspiraciones políticas y sociales se reflejaron en sus películas a través de situaciones que destacaron la expresión y los sentimientos de sus personajes. Según lo mencionado por Jeff

⁷² John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, Promexa, México, 1979, 10.

⁷³ Adela Pineda Franco, *op. cit.*, 11.

⁷⁴ John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, Promexa, México, 1979, 265.

Young en una entrevista con el director, para Kazan el cine era un medio para expresar su propia visión y perspectiva.⁷⁵

Jeff Young relata que Elia Kazan era migrante. Nació el 7 de septiembre de 1909 en Estambul y era hijo de padres griegos. Él y su familia emigraron a la ciudad de Nueva York, donde llevaron una vida de arduo trabajo. Esta experiencia lo hizo sentirse parte de un grupo que debía luchar por sus derechos. Al igual que John Steinbeck, Kazan fue testigo de los abusos sufridos por las clases menos privilegiadas y, por lo tanto, ambos sintieron la necesidad de abogar por las minorías y los grupos afectados por el racismo y el abuso de poder.⁷⁶

Según Patricia Bosworth, a través de sus escritos para el teatro estadounidense, Elia Kazan comenzó a influir en la opinión pública. En el Grupo Theatre, un centro de alto nivel intelectual, desplegó una extensa labor para dar forma a un teatro comprometido políticamente.⁷⁷ Su formación teatral le permitió desarrollar su propio método de interpretación para dirigir, que se centraba en el desarrollo de las capacidades internas y emocionales de sus personajes, lo que revolucionó el teatro estadounidense.⁷⁸

Durante el tiempo en el que Kazan adquiría influencia en la opinión pública, Estados Unidos, según Román Gubern, estaba experimentando un periodo de histeria antisoviética y un orgullo nacional exacerbado como resultado de la Guerra Fría. En la producción cinematográfica estadounidense, estos factores contribuyeron a una sensibilización progresista en los sectores más dinámicos de Hollywood. Según Gubern, muchas películas mostraron una aguda sensibilidad hacia problemas sociales y políticos como la crisis agraria y la corrupción. Este fenómeno, afirma Román Gubern, representó un cambio hacia la

⁷⁵ Elia Kazan y Jeff Young, *Elia Kazan: mis películas*, Paidós, Barcelona, 2000, 13.

⁷⁶ “Jeff Young relata que Yiorgos Kazanjioglou, padre de Elia Kazan, había huido de Kayseri, un pueblecito de Anatolia en el que los turcos llevaban años oprimiendo y maltratando a las minorías armenias y griegas. Antes de que Kazan cumpliera los cinco años la familia se trasladó a Berlín, regresó a Estambul y emigraron a Nueva York”, Elia Kazan y Jeff Young, *Elia Kazan: mis películas*, Paidós, Barcelona, 2000, 13.

⁷⁷ “El *Group Theatre*, fue una compañía experimental fundada en la época de la depresión por Harold Clurman, Lee Strasberg y Cheryl Crawford. Fue un momento crucial en la evolución del teatro norteamericano, en el que coincidieron dramaturgos como Clifford Odets, directores de la talla de Elia Kazan y actores como John Garfield y Franchot Tone”, Patricia Bosworth, Marlon Brando, Mondadori, Barcelona, 2003, 29.

⁷⁸ Patricia Bosworth, *op. cit.*, 29.

izquierda en Hollywood, aunque enfrentó presiones por parte de sectores reaccionarios para frenarlo.⁷⁹

En 1934, Elia Kazan se unió al Partido Comunista, pero dejó el partido dos años después. Para la década de 1950, reconoció haber sido miembro del partido durante diecinueve meses. Román Gubern analiza la comparecencia de Kazan ante la Comisión de Actividades Antiamericanas, donde el director mostró una postura de rechazo hacia el control y negó rotundamente haber trabajado para personas que promovieran un mensaje dictatorial. Después de su experiencia en el partido comunista, Elia Kazan reconoció haber experimentado de primera mano la dictadura y el control del pensamiento, lo que lo llevó a odiarlos para siempre.⁸⁰

Román Gubern, especialista en la época de las investigaciones sobre comunistas en Hollywood, encuentra contradicciones en las declaraciones de Elia Kazan con respecto al estado policiaco y al control del pensamiento. Según el autor, Kazan hizo estas declaraciones ante una comisión destinada a investigar las creencias e ideologías de los ciudadanos. La astucia de Kazan le ayudó en su declaración, que fue considerada favorable por la Comisión y representó una importante victoria política y publicitaria.⁸¹

Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg consideran que la política de cooperación internacional para asegurar la paz, establecida por Franklin D. Roosevelt, sirvió como base para la política exterior estadounidense hasta el comienzo de la Guerra Fría. Tras la muerte de Roosevelt el 12 de abril de 1945, el vicepresidente Harry S. Truman prestó juramento como presidente.⁸²

El nuevo sistema internacional antagonista, conocido como la Guerra Fría según la terminología de Vanni Pettinà, se fundamentó en la radical contraposición ideológica entre el socialismo y el capitalismo. Este sistema prevaleció y afectó los procesos de desarrollo en diversas regiones del mundo. América Latina, en particular, adquirió un papel importante en

⁷⁹ “Uno de los más altos ejemplos ofrecidos por el cine social norteamericano es *Las Uvas de la Ira* del año, 1940 de John Ford, basada en la novela de John Steinbeck”, Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 1987, 9.

⁸⁰ *Ibidem*, 78.

⁸¹ *Ibidem*, 78.

⁸² Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, 735.

el hemisferio norte, ya que se convirtió en una zona de influencia clave en dicho conflicto. Según Pettinà, este conflicto superó los procesos internos de América Latina y interfirió constantemente en ellos, lo que complicó los cambios políticos y sociales en la región. Como resultado, las sociedades latinoamericanas se volvieron más polarizadas y propensas a la inestabilidad.⁸³

En relación a lo anterior, Vanni Pettinà hace referencia a Tulio Halperín Donghi para describir la situación en América Latina, donde la región se embarcó en un proceso de expansión de los límites políticos y sociales nacionales. Donghi presenta el panorama político-económico latinoamericano, caracterizado por una preferencia por el constitucionalismo democrático y un reformismo social que se basaba en una estrategia de expansión del sector industrial a través de políticas activas de sustitución de importaciones.⁸⁴ Esto es relevante porque este modelo socioeconómico fue adoptado por México al comienzo de la Guerra Fría y desempeñó un papel importante en su relación con Estados Unidos.

Todas estas consideraciones permiten a Vanni Pettinà argumentar que Washington planteó su enfrentamiento con la URSS como un conflicto global. A partir de 1946, la política exterior de Estados Unidos hacia América Latina le permitió recuperar una posición de antagonismo frente a las dinámicas de transformación que estaban teniendo lugar en las sociedades latinoamericanas.⁸⁵ Esto llevó a la potencia global, como la describe Pettinà, a ejercer presión sobre la región a través de su política exterior.⁸⁶

Lo explicado es importante para la investigación, ya que, en el contexto de la Guerra Fría, el análisis de *Viva Zapata!* se enmarca en el desarrollo de la relación bilateral entre México y Estados Unidos durante ese período. Especificando aún más, es necesario definir el fenómeno identificado por Vanni Pettinà como la Guerra Fría latinoamericana. Pettinà identifica dos dinámicas principales en este fenómeno: primero, el proceso de transformación socioeconómica de la región, y segundo, la dinámica del conflicto bipolar expresada a través de la política exterior estadounidense hacia América Latina. Estas dos dinámicas se

⁸³ Vanni Pettinà, *op. cit.*, 37.

⁸⁴ *Ibidem*, 36.

⁸⁵ “La política exterior con Roosevelt asumió un papel tolerante hacia los procesos de cambio social en América Latina, las relaciones interamericanas que se articularon durante las políticas del buen vecino tuvieron una ruptura radical al inicio de la Guerra Fría”, Vanni Pettinà, 37.

⁸⁶ *Ibidem*, 46.

entrelazaron a partir de 1946-1947 y continuaron hasta la década de los ochenta. El cruce y la interacción de estos dos procesos en el subcontinente dieron lugar a un período histórico autónomo con una cronología específica, al que Pettinà se refiere como la Guerra Fría Latinoamericana.⁸⁷

En Estados Unidos, durante la época de Truman, la persecución de comunistas se intensificó. Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg explican que, para evitar ser percibido como un gobierno indulgente frente al comunismo, Truman realizó redadas que generaron documentos clasificados para el Departamento de Estado. Además, se intensificaron las acusaciones de comunismo en virtud de la Ley Smith, promulgada en 1940, que declaraba como delito conspirar para promover y enseñar el derrocamiento del gobierno por la fuerza. Todo esto dio lugar a la aparición de la primera ola de listas negras que se llevó a cabo entre 1945 y 1947.⁸⁸

Para 1946, Patricia Bosworth menciona que Elia Kazan era considerado el director más polémico y reaccionario en Estados Unidos. Sus películas eran elogiadas principalmente por los mensajes de denuncia que transmitían.⁸⁹ Por lo tanto, su trabajo cinematográfico en ese momento influyó en la definición del argumento de su película *Viva Zapata!* Según Jeff Young, Kazan fue uno de los directores más influyentes de su época y se destacó por tratar la vida íntima de sus personajes de una manera que abordaba conflictos y luchas. Estos conflictos se reflejaban en las actuaciones de los actores y se desarrollaban en contextos intensamente sociales y dramáticos.⁹⁰ Las interpretaciones logradas por Kazan en sus películas se convirtieron en su distintiva marca como director y demostraron su comprensión de la narración visual.⁹¹

Durante la campaña anticomunista, el 12 de marzo de 1947, se proclamó la llamada Doctrina Truman, que tenía como objetivo proporcionar ayuda económica y militar a los países amenazados por el comunismo. Esta doctrina, como menciona Román Gubern, fue

⁸⁷ *Ibidem*, 56.

⁸⁸ Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, 758.

⁸⁹ Patricia Bosworth, *op. cit.*, 42.

⁹⁰ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 19.

⁹¹ *Ibidem*, 20.

una verdadera declaración de la Guerra Fría contra el movimiento comunista mundial, que había consolidado posiciones políticas sólidas en varios países europeos.⁹²

Como resultado de lo mencionado, Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg explican que el presidente Truman dio la orden de investigar la lealtad de los servidores civiles y autorizó la elaboración de listas de organizaciones subversivas, dándoles un carácter jurídico.⁹³ El contexto, según los autores, generó un clima de histeria debido a las acusaciones y un ambiente de pánico que condujo a la promulgación de la Ley McCarran-Nixon de Seguridad Interna. Esta ley requería la exclusión de todos los comunistas de los empleos y declaraba ilegal conspirar para promover cualquier acto que contribuyera al establecimiento de una dictadura.⁹⁴ El mensaje de Truman refleja el aumento de la obsesión por la lealtad y el americanismo durante el período de la Guerra Fría.

Mediante un programa de lealtad, como menciona Román Gubern, el presidente Truman identificó a muchas personas sospechosas para someterlas a investigaciones, simplemente por ser miembros, simpatizantes o tener conexiones con movimientos comunistas, lo que se consideraba una actitud desleal.⁹⁵ Para 1951, este programa fue objeto de críticas por parte de medios liberales, sindicatos y empleados públicos de Estados Unidos, quienes lo denunciaron como una "caza de brujas".⁹⁶ En el contexto de esta caza de brujas, la labor de Elia Kazan, según Gubern, encarnó la imagen del intelectual responsable y honesto con su nación ante el público y la crítica.⁹⁷

Es importante destacar el estudio realizado por Soledad Loaeza sobre el presidencialismo en México como parte del proceso de institucionalización del país, que se inició en medio de la tensión internacional generada por la Guerra Fría en América Latina y el mundo. Este análisis tiene como objetivo examinar la historia de México durante el período mencionado,

⁹² Román Gubern, *op. cit.*, 15.

⁹³ Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013,757.

⁹⁴ *Ibidem*, 759.

⁹⁵ "El programa estaba relacionado con las convicciones políticas de Truman de quitar el tinte izquierdista de su partido con la frase: "esto limpiara la mancha comunista del partido demócrata", Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 1987, 16.

⁹⁶ Román Gubern, *op. cit.*, 16.

⁹⁷ "Elia Kazan alcanzó su consolidación y reputación como vigoroso director cinematográfico a través de *Pinky*, y *Un tranvía llamado Deseo*", Román Gubern, 75.

considerando el contexto internacional. Loaeza identifica a Estados Unidos como un factor externo que influyó en el desarrollo de México entre 1945 y 1958. Su estudio muestra cómo, siguiendo los objetivos de la política latinoamericana de Washington, se ejercieron presiones sobre el estado posrevolucionario mexicano para asegurar la seguridad estadounidense. A Estados Unidos le preocupaba que en el continente aparecieran "ideologías extranjeras" y acuerdos comerciales que indicaran una creciente influencia no hemisférica. Estas condiciones llevaron a Soledad Loaeza a afirmar que el margen de autonomía de los países de la región con respecto a Estados Unidos era muy limitado.⁹⁸

La política latinoamericana de Estados Unidos durante la Guerra Fría, según lo expuesto por Loaeza, se basaba en tres objetivos. En primer lugar, buscaban mantener la estabilidad del orden hemisférico, es decir, asegurar la continuidad de la hegemonía estadounidense. En segundo lugar, buscaban contener el comunismo, y, en tercer lugar, buscaban preservar el *statu quo* local, es decir, el orden interno de los países y su relación con el orden hemisférico estaban estrechamente vinculados.⁹⁹ Entonces, el departamento de Estado, dice Loaeza, estaba convencido de que cambios en la política interna tendría repercusiones en el orden del hemisferio, a lo largo de la Guerra Fría, esta premisa, dice Soledad Loaeza, fue la base de una creciente intolerancia a cualquier intento de reforma en América Latina.¹⁰⁰

Respecto al clima de histeria e intolerancia durante la confrontación soviético-americana, Román Gubern relata que el 14 de abril de 1949, Estados Unidos, Canadá y dieciséis países europeos firmaron el Pacto del Atlántico Norte (OTAN), una alianza militar liderada por el general Eisenhower y cuyo objetivo era oponer una organización armada a las fuerzas del bloque soviético. Cuando Truman anunció el estallido de la primera bomba atómica por parte de la Unión Soviética, el período se vio sumido en la incertidumbre y el temor de que se detonara una bomba en territorio estadounidense.¹⁰¹

Al respecto, la historiadora Erika Pani explica que para 1952 se perfeccionó la bomba termonuclear, que era aún más destructiva, lo que dejaba la posibilidad de un estallido nuclear

⁹⁸ Soledad Loaeza, *A la sombra de la superpotencia: tres presidentes mexicanos en la Guerra Fría, 1945-1958*, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, México, 2022, 50.

⁹⁹ *Ibidem*, 51.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 51.

¹⁰¹ Román *op. cit.*, 18.

como una sombra siniestra sobre el mundo.¹⁰² La Guerra de Corea, que duró desde junio de 1950 hasta julio de 1953, según Román Gubern, contribuyó al aumento de la tensión y la cruzada anticomunista. Su portavoz más ruidoso fue Joseph McCarthy, presidente y organizador de la Comisión de Actividades Antiamericanas.¹⁰³

La Guerra Fría deformó percepciones y moldeó la visión de los estadounidenses. Las cruzadas por el capitalismo y las libertades, como las define Erika Pani, alteraron los sistemas de contrapeso que tenía el gobierno estadounidense. El "terror rojo", como lo llama Erika Pani, que implicaba la demonización del comunismo, el socialismo y la intervención del Estado en la sociedad, continuó siendo un elemento ineludible de la cultura política estadounidense.¹⁰⁴

Lo anterior permitió la consolidación de las fuerzas más conservadoras de Estados Unidos en áreas del poder político. Esto se ejemplifica perfectamente en la figura de Joseph McCarthy, quien simbolizó el temor de la Guerra Fría y cuyas acciones radicales llegaron a poner en peligro el desarrollo del país. Este fenómeno también tuvo repercusiones en América Latina.

Dice Román Gubern que la postura de exclusión del americanismo propiciada por la Comisión, que Joseph McCarthy representó, no estaba alineada con la visión liberal de la nación.¹⁰⁵ Según Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg, McCarthy era descrito como un demagogo, inescrupuloso y astuto. Sus métodos incluían acusaciones fantásticas, pruebas falsas y apelaciones a la ignorancia.¹⁰⁶

En 1952 se produjo un cambio de gobierno en Estados Unidos con la llegada de Dwight D. Eisenhower a la presidencia. Es importante destacar el señalamiento de Soledad Loaeza sobre este evento, ya que marcó una coyuntura significativa en la política exterior estadounidense. Loaeza sostiene que esto marcó el fin de la doctrina de contención del

¹⁰² Erika Pani, *Historia mínima de Estados Unidos de América*, El Colegio de México, México, 2016, 230.

¹⁰³ Román Gubern, *op. cit.*, 19.

¹⁰⁴ Erika Pani, *op. cit.*, 227.

¹⁰⁵ Román *op. cit.*, 20.

¹⁰⁶ “El macartismo fue, dicen los autores, una de las muchas variantes que puede revestir la ideología y la acción fascista en una sociedad de capitalismo avanzado, dotada de unos mecanismos excesivamente vulnerables y manipuladores por parte de los poderosos grupos de presión financieros, militares y ultraconservadores que existen en su núcleo”, Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, 759.

expansionismo soviético que había guiado la política exterior durante el período de Truman, y el inicio de lo que definiría la doctrina de Eisenhower, conocida como la doctrina de Roll Back o repliegue gradual.¹⁰⁷

El presidente republicano Eisenhower en 1952, según explican Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg, favoreció al ala derecha del partido Demócrata de Truman, aceptó el apoyo de demagogos como McCarthy e incluso acusó al régimen de Truman de albergar a subversivos.¹⁰⁸ La cacería de brujas que tuvo lugar en Hollywood durante este período es un ejemplo del control ejercido por los republicanos en los medios de comunicación de masas, lo que llevó al cine estadounidense a un período de censura. Erika Pani señala que las investigaciones antiamericanas se intensificaron en la industria cinematográfica debido al fortalecimiento de la derecha estadounidense, mientras que los liberales y progresistas del país estaban bajo presión. Esta caza de brujas resultó en la pérdida de empleo para funcionarios, intelectuales, actores y educadores estadounidenses.¹⁰⁹

Lo mencionado es significativo, ya que, en enero de 1952, el director Elia Kazan dio testimonio de su afiliación pasada al Partido Comunista ante la Comisión de Actividades Antiamericanas, el mismo año en que lanzó su película *Viva Zapata!* En relación a este tema, Erika Pani menciona que simpatizar con el comunismo se consideraba una traición a la patria y ser anticomunista era un requisito indispensable para ser considerado un buen ciudadano. Por lo tanto, Pani señala que las posturas intransigentes y las acusaciones de ser "rojos" o "rosas" resultaron políticamente beneficiosas.¹¹⁰ La declaración de Elia Kazan lo colocó en una posición vulnerable, ya que dentro de la industria cinematográfica se ejerció una fuerte presión sobre él. Dado que era un director con una carrera prometedor y sus películas estaban en pleno auge, los productores de Hollywood no estaban dispuestos a prescindir de su talento.

¹⁰⁷ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 339.

¹⁰⁸ Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, 760.

¹⁰⁹ Erika Pani, *op. cit.*, 227.

¹¹⁰ *Idem.*

En este contexto se creó *Viva Zapata!*, donde el control republicano de los medios y la censura en Hollywood, a menudo referida como "la caza de brujas", son ejemplos de cómo la Guerra Fría transformó la visión de los ciudadanos y la política de Estados Unidos. La misión común era promover un mundo libre en el que se valoraba la responsabilidad del ciudadano, como se refleja en las palabras de Erika Pani, quien menciona que el estadounidense promedio, así como sus representantes en el Congreso y el Senado, estaban convencidos de que era la misión de su patria asegurar "la supervivencia de la libertad".¹¹¹ Esto explica por qué John Steinbeck y Elia Kazan sentían el compromiso de promover la libertad al crear *Viva Zapata!* y su interés en denunciar a los comunistas a través de la representación del movimiento revolucionario mexicano. Así, el argumento de la película cumplía con la necesidad de abordar esta cuestión.

Dicha cuestión refiere a la circunstancia que atravesaba la relación entre México y Estados Unidos, la cual estaba relacionada con el contexto del mundo bipolar generado por la Guerra Fría. Como menciona Soledad Loaeza, la política de cooperación planteaba desafíos a la soberanía mexicana y al Estado posrevolucionario. México tuvo que adaptarse a las condiciones de la alianza política e ideológica con Estados Unidos, lo que implicaba formar parte del mundo libre. De acuerdo con Loaeza, esto llevó a que los gobiernos mexicanos se adhirieran al anticomunismo y desconfiaran de las demandas de participación independiente, tanto de los campesinos como de la oposición de izquierda, con el fin de cumplir con la exigencia de lealtad impuesta por la superpotencia.¹¹²

La relación, según Soledad Loaeza, propició una centralización del poder. Indica que la debilidad de la institucionalización en México fue característica del autoritarismo, lo que frenó el desarrollo de organismos de representación independiente como sindicatos, partidos o la prensa. Loaeza sostiene que estos organismos se volvían obstáculos para la estabilidad requerida por la alianza entre el gobierno mexicano y el estadounidense.¹¹³

Un factor que Soledad Loaeza considera importante es que, en Estados Unidos, muchos creían que los países latinoamericanos eran desordenados e inestables, y que solo podían ser

¹¹¹ *Ibidem*, 228.

¹¹² Soledad Loaeza, *op. cit.*, 60-61.

¹¹³ *Ibidem*, 61.

gobernados por hombres fuertes.¹¹⁴ Esto, según Vanni Pettinà, se encontraba en contextos políticos formalmente democráticos con gobiernos represivos que fueron influenciados por la ola de democratización en el hemisferio promovida por Estados Unidos. De esta manera, México estaba en proceso de consolidación democrática.¹¹⁵

Soledad Loaeza afirma que uno de los principales compromisos de los gobiernos posrevolucionarios en México era la construcción de la democracia, y este compromiso no fue impuesto por Estados Unidos. Sin embargo, señala Loaeza que, a pesar de esta promesa, la violencia de la Revolución mexicana y las demandas de los trabajadores y campesinos relegaron la democracia electoral a un segundo plano. Esto evidencia que el énfasis revolucionario prevaleció sobre el ideal democrático, y la fuente de legitimidad de los presidentes posrevolucionarios no radicaba en el voto, sino en su compromiso con las causas populares.¹¹⁶

Sobre este planteamiento, el interés compartido de Elia Kazan y John Steinbeck en la figura de Emiliano Zapata se debió a la admiración que tenían por este revolucionario y a la riqueza de su historia, que ofrecía un material atractivo para ser llevado a la pantalla grande con el propósito de explorar las tentaciones del poder. Robert E. Morsberger señala que *Viva Zapata!* fue la primera película en la que Elia Kazan no colaboró con un guionista profesional y que fue su idea llevar la historia de Emiliano Zapata a la pantalla, expresando: "Empecé a recurrir a autores como Steinbeck, que no eran guionistas... necesitaba sobre todo a alguien que viera en Zapata lo que yo veía en él".¹¹⁷

Robert E. Morsberger relata que tanto el novelista John Steinbeck como el director Elia Kazan coincidieron en su admiración por la figura de Emiliano Zapata. Steinbeck comenzó a interesarse por Zapata y la Revolución mexicana desde 1930.¹¹⁸ Estas afinidades con la

¹¹⁴ *Ibidem*, 58.

¹¹⁵ "La consolidación democrática de México se explicó por la reforma electoral de 1946, la creación del PRI y la separación de los militares de la participación política", Vanni Pettinà, *op. cit.*, 64.

¹¹⁶ Soledad Loaeza, *A la sombra de la superpotencia: tres presidentes mexicanos en la Guerra Fría, 1945-1958*, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, México, 2022, 62.

¹¹⁷ Robert E. Morsberger, "El Hombre, El Mito y La Revolución mexicana", en *!Zapata!*, John Steinbeck, sexto piso, México, 2010, 24.

¹¹⁸ "John Steinbeck era amigo y vecino de Elia Kazan de modo que cuando el director empezó a pensar en la película le pregunto a Steinbeck si le interesaba trabajar en ella con él, llevaba ya bastante tiempo pensando en Zapata le contestó el novelista", *Idem*.

temática rural en las obras de John Steinbeck y su compartida indignación ante la injusticia infligida por los poderosos a las clases más desfavorecidas, dentro del contexto ideológico de la Guerra Fría, contribuyeron a la creación de *Viva Zapata!*, que se estrenó en 1952 y fue distribuida por Twentieth Century-Fox. La película contó con un guion escrito por John Steinbeck y fue dirigida por Elia Kazan.

Respecto a la representación de la Revolución mexicana en *Viva Zapata!*, John Steinbeck y Elia Kazan se esforzaron por mantenerse lo más fieles posible a los hechos históricos y estaban comprometidos en mostrar verosimilitud en lo que la película iba a representar. La justificación para el diálogo histórico y la narración verosímil se encuentra en un momento destacado por Robert E. Morsberger. Steinbeck, una vez que terminó el guion, escribió a Elia Kazan para informarle sobre los detalles de la evolución del guion y enfatizó su interés en mantener la fidelidad a la historia. Steinbeck escribió: "No quiero que haya en el diálogo ni una palabra que no tenga una referencia clara a la historia. Tú dijiste una vez que te gustaría que esto fuera una especie de monumento. Por eso mismo, quiero que tenga el máximo rigor".¹¹⁹

Finalmente, se representó de manera generosa a los zapatistas y a Emiliano Zapata como parte de la historia personal y las aspiraciones de Kazan y Steinbeck. Al centrar el interés en México y la elección de su movimiento revolucionario, *Viva Zapata!* se convierte en una representación de la sociedad campesina en busca de justicia.

Conclusiones

El registro que realiza la historia cultural, a través del cine como mediación, considera la perspectiva del director Elia Kazan, reflejada en la representación que hace de la Revolución mexicana en la película *Viva Zapata!* Por lo tanto, la relación entre cine e historia establece que el cine histórico es válido para representar el pasado en términos estéticos, y la metodología para el cine histórico consiste en analizar el objeto cinematográfico en sí mismo. Lo que la película muestra es lo que se interpretará.

¹¹⁹ *Ibidem*, 24.

La historia del cine revela el significado que se atribuyó al séptimo arte como un medio de comunicación de masas. De esta manera, el cine consolidó una industria capaz de representar eventos históricos a través de películas, permitiendo que los directores expresaran su visión sobre el acontecer histórico. Incluso en Hollywood, el cine fue utilizado como medio de propaganda. Por lo tanto, el cine histórico forma parte del consumo estético.

Desde el enfoque de la historia cultural, esta investigación deja claro que el cine histórico sirve como un testimonio, ya que cumple una función en el momento que es creado, permitiendo establecer el vínculo que el cine establece con el acontecer histórico a través de la imagen. Un ejemplo de esto es la base del argumento cinematográfico de *Viva Zapata!* que refleja los intereses de su director, Elia Kazan, en el contexto de acusaciones anticomunistas en Hollywood debido a la obsesiva lealtad hacia Estados Unidos que generó la Guerra Fría. Esta película cumple la función de promover la libertad, la democracia y la denuncia de los comunistas a través de la representación de la Revolución mexicana.

Lo mencionado anteriormente se debe a que las circunstancias de la Guerra Fría llevaron a posicionar al México posrevolucionario como un lugar gobernado por hombres en busca de poder. Bajo la impronta de la revolución, que destacaba la violencia en lugar de la democracia, algo distintivo de la Revolución mexicana fueron las reivindicaciones campesinas, donde la figura de Emiliano Zapata no cedió a las tentaciones del poder. Así, *Viva Zapata!* con su argumento de denuncia social explica las causas del movimiento de los zapatistas, mostrando la lucha por sus derechos y reivindicándolos junto con Zapata, quien sufría los abusos del poder. Todo esto se desarrolla en situaciones dramatizadas.

Capítulo 2. Revisión Historiográfica sobre el Zapatismo y Emiliano Zapata

En este capítulo, se lleva a cabo una revisión de lo que se ha escrito sobre el Zapatismo y Emiliano Zapata. El objetivo es comprender el contexto histórico que se representa en la película *Viva Zapata!* y entender cómo funcionó el movimiento zapatista, las bases de su radicalidad y cómo la figura de Emiliano Zapata logró encarnarlo. Esta revisión histórica servirá como referencia para comparar el guion de la película con lo que se ha escrito sobre el tema.

Un punto de partida importante en el estudio del movimiento zapatista es la contribución realizada por Eric R. Wolf en su obra *Las luchas campesinas del siglo XX*. En esta obra, el autor identifica el movimiento zapatista como una rebelión campesina.¹²⁰ Este enfoque le permite analizar la Revolución mexicana como una guerra campesina, ya que las grandes revoluciones del siglo XX se desarrollaron principalmente en sociedades agrarias.¹²¹

Para enfocar el análisis dentro del periodo de la Revolución mexicana, es preciso definirla, Alan Knight en *La Revolución Cósmica. Utopías, regiones y resultados*, al hacer un revisionismo historiográfico de la misma, la señala como el movimiento político, militar, socioeconómico, cultural que, en su forma armada, comenzó en 1910 (aunque sus causas por supuesto, se encuentran en los años anteriores), que movilizó a una gran cantidad de mexicanos que compartían motivos de antipatía hacia el régimen porfirista, y cuyas metas fueron expresadas en una serie de planes, manifiestos y artículos (fuentes escritas), más una gama de acciones colectivas: rebeliones, motines, riñas, asesinatos, tomas de tierras y discursos políticos.¹²²

La Revolución mexicana logró un cambio radical en el país y en su sistema de gobierno, pasando de un sistema personalista a uno de tinte popular basado en organizaciones masivas con un partido oficial. Fue un movimiento complejo y con muchas facetas, alcanzando un

¹²⁰ “Término definido como una reacción local ante disturbios sociales de gran importancia que han sido causados por importantes cambios de la sociedad”, Eric R. Wolf, *Las luchas campesinas del siglo XX*, Sexta edición, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1980, 401.

¹²¹ “Wolf resalta la participación política en las revoluciones de grupos campesinos definiéndolos como la población que, para su existencia, se ocupa en el cultivo y toma decisiones autónomas para su realización”, *Ibidem*, 9.

¹²² Alan Knight, *La revolución cósmica: utopías, regiones y resultados, México 1910-1940*, Fondo De Cultura Económica, México, 2015, 19.

fuerte impacto, porque los latifundios fueron repartidos y la industria petrolera se nacionalizó, de tal forma que, para Alan Knight, la etiqueta de “Revolución” le parece justa, afirma que podemos hablar de “La Revolución” (1910-1940), del proyecto de los movimientos involucrados y de sus logros, como unidades de análisis válidas.¹²³

En el análisis historiográfico que comprende el periodo de la Revolución mexicana, es preciso esbozar las categorías propuestas por Alan Knight en su obra titulada *La Revolución Cósmica. Utopías, regiones y resultados*. En primer lugar, se encuentra el tratamiento de las fuentes de primera mano, las hechas por los participantes, en las cuales la narrativa tiende a la escritura de sus memorias y la expresión de experiencias vividas, careciendo de objetividad, ya que se dedican a la remembranza personal, en donde la historia oral también hace su aportación al presentar la memoria de la gente.¹²⁴

La segunda categoría en la que se sugiere hacer más énfasis es la historiografía secundaria, la cual Alan Knight divide en tres subcategorías: política, académica y popular. La historiografía política es la que es producida por el Estado con la intención de legitimar sus objetivos políticos. Esta producción estatal incluye fuentes escritas como libros de texto, caricaturas políticas y murales. La historiografía popular, por otro lado, consiste en obras escritas por periodistas y tiene un enfoque más comercial.¹²⁵

La tercera subcategoría, la académica, es la que se analiza en este apartado sobre la historiografía zapatista. En esta categoría, los historiadores académicos que no participaron en el proceso revolucionario producen obras en las que incorporan las fuentes de primera mano. Esta historiografía académica se basa en reflexiones, perspectivas y el acceso a archivos históricos. Una obra que el autor considera clásica en esta categoría es *Raíz y Razón de Zapata*, de Sotelo Inclán, publicada en 1943. Esta base original de la historiografía es esencial para comprender los antecedentes del movimiento zapatista, ya que presenta una imagen de la Revolución como progresista y popular.¹²⁶

La historiografía académica, según Knight, experimentó un giro interpretativo más crítico y revisionista. En este enfoque, se llevó a cabo una revisión de las nociones heredadas sobre

¹²³ *Ibidem*, 24.

¹²⁴ *Ibidem*, 26.

¹²⁵ *Ibidem*, 26-27.

¹²⁶ *Idem*.

la Revolución, que ahora se consideraban más variadas y producto de los grupos populares. Se dio importancia a las metas e ideales revolucionarios, y se examinaron tanto los logros como los aspectos negativos de la misma. La contribución más significativa del revisionismo, según Alan Knight, fue la atención a la historia local y regional, que ofrecía una perspectiva más realista del movimiento.¹²⁷

Los estudios de cabecillas, generales y caciques revelaron una política envuelta de violencia, al respecto, Knight dice:

el influyente libro de John Womack jr. sobre Zapata, que combina una biografía y un estudio regional, mantuvo el estatus heroico y popular de su sujeto, y así una interpretación tradicional y ortodoxa del zapatismo, pero lo hizo contrastando a Zapata y los Zapatistas con los politicastros burgueses que codiciaron el poder, lo obtuvieron, asesinaron a Zapata y comenzaron a construir un régimen autoritario y una economía capitalista explotadora.¹²⁸

El libro *Zapata y la Revolución mexicana*, de John Womack Jr. es considerado una obra fundamental para los estudios zapatistas, ya que representa un estudio clásico de la revolución agraria. El autor de esta obra logró acceder y utilizar en su investigación el archivo de Gilgardo Magaña, quien asumió el liderazgo después de la muerte de Zapata. Esto permitió a Womack llevar a cabo una reconstrucción y comprensión más profunda del mundo agrario en esa época. Para Felipe Ávila, al hablar de la historiografía zapatista en la obra *Historia de Morelos*, el libro de John Womack sigue siendo, hasta la fecha, el análisis más completo para comprender las causas que originaron el Zapatismo, la composición social del movimiento, el tipo de liderazgo que ejerció y los desafíos que enfrentaron las comunidades campesinas en su relación con el ejército y los líderes zapatistas.¹²⁹

En relación al estudio de Womack, Felipe Ávila señala que el movimiento zapatista estaba compuesto por una variedad de demandas y objetivos, que iban más allá de la restitución de tierras como respuesta al despojo de los terratenientes. También incluía

¹²⁷ “La corriente revisionista dio como resultado una revolución agraria motivada por el oportunismo y las ambiciones políticas, los campesinos mexicanos tienen ideas, propuestas y sentimientos propios”, Alan Knight, 30.

¹²⁸ *Ibidem*, 30.

¹²⁹ Felipe Ávila Espinosa, *op. cit.*, 21.

demandas políticas, solicitudes de autonomía municipal, el deseo de un ejercicio más democrático del poder, la promoción de mayores libertades ciudadanas y una justicia más equitativa. Estas demandas fueron articuladas de manera programática por intelectuales zapatistas, especialmente durante la etapa convencionista.¹³⁰ Por lo tanto, es esencial tener en cuenta la observación de Eric R. Wolf en su obra *Las luchas campesinas del siglo XX*, donde contrasta la Revolución mexicana con otros movimientos revolucionarios del siglo XX que estudió, destacando que ésta no fue dirigida por un solo grupo organizado en torno a un programa central.¹³¹

La historiografía zapatista contribuye a que la figura de Emiliano Zapata encuentre su fundamento en antecedentes relacionados con el problema de la tierra. En el libro *Raíz y Razón de Zapata* de 1943, Sotelo Inclán ilustra la importancia y los atributos naturales de las tierras en Morelos, presentando documentos influyentes relacionados con Emiliano encontrados en Anenecuilco, un lugar al que atribuye un papel crucial debido a su papel en la resistencia. A través de su obra, Sotelo Inclán proporciona un marco histórico que abarca años de lucha por la tierra.¹³²

En esta obra mencionada, Sotelo Inclán analiza el levantamiento revolucionario como un acto de defensa. Por otro lado, en su contribución a *Estudios sobre el Zapatismo*, Horacio Crespo establece una relación entre la rebelión zapatista y la experiencia de las comunidades campesinas de Morelos.¹³³ Crespo sostiene que la defensa de la tierra fue el elemento principal que cohesionó la identidad de estas comunidades.¹³⁴

Lo anterior contribuye a la comprensión de lo que la historiografía señala sobre la figura de Zapata. El texto de Alfonso Reyes H. sobre la vida y obra del líder del sur presenta documentos que corroboran que Emiliano Zapata Salazar nació el 8 de agosto de 1879 en

¹³⁰ *Ibidem*, 23.

¹³¹ “Sobre lo dicho Wolf agrega que, ningún otro movimiento revolucionario del siglo XX tuvo participantes con tan poca conciencia de sus papeles y posiciones” Eric R. Wolf, *op. cit.*, 47.

¹³² “Sobre los años de lucha Sotelo Inclán escribe, “En ella se condensa y resume los heroísmos y angustias que, concentrándose a través de los siglos, produjeron esa fuerza que se llamó Emiliano Zapata”, Jesús Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, 9.

¹³³ Horacio Crespo, “*Los pueblos de Morelos. La comunidad agraria, la desamortización liberal en Morelos y una fuente para el estudio de la diferenciación social campesina*” en *Estudios sobre el zapatismo*, ed. Laura Espejel López, Primera edición, Biblioteca del INAH/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000, 65.

¹³⁴ Horacio Crespo, *op. cit.*, 63.

Anenecuilco y tuvo diez hermanos.¹³⁵ Reyes H. explica que, la familia Zapata era dueña de un pedazo de tierra, se dedicaba a la venta y la compra de animales en especial de caballos, gracias a esta actividad pudieron subsistir y mantenerse independiente de las haciendas. Las responsabilidades recayeron en Emiliano y su hermano mayor Eufemio, de este modo, dice el autor, “conocieron las necesidades que agotaban al campesino”.¹³⁶ Así, se le atribuye una idea de la justicia y del deber a Zapata, factor que hizo que la resistencia se concentre en dicha persona, con un compromiso por defender sus propiedades.

A principios del siglo XX el estado de Morelos era el principal productor de azúcar, y las haciendas habían acaparado las tierras de los campesinos siempre que les fue posible. En este contexto, el estudio sobre la historia regional realizado por Horacio Crespo permite comprender los problemas de la estructura socioeconómica en Morelos que llevaron al inicio de la rebelión en la región. Crespo señala que el proceso de cambio tecnológico y modernización en México estaba ligado a la industrialización y comercialización agrícola, lo que impidió que los campesinos tuvieran acceso tanto a su tierra como a sus recursos, negándoles el derecho a reclamarlos. Esto generó una centralización política y de la tierra en el Estado, lo que permitió el despojo de las tierras de los pueblos de Morelos por parte de los hacendados. Para Horacio Crespo, este aspecto fue lo que precipitó el estallido de la Revolución.¹³⁷

En relación a lo mencionado, el trabajo de Eric R. Wolf contribuye a definir quiénes son los sujetos responsables del descontento que posibilita la rebelión de los campesinos. Según Wolf, el factor decisivo en la posibilidad de una rebelión radica en la relación del campesino con la estructura de poder que lo rodea.¹³⁸ De acuerdo con esto, aquellos que tienen la posibilidad de sostener una rebelión son lo que Wolf llama "campesinos medios", ya que son dueños de sus propias tierras o están fuera del control dominado por un terrateniente.¹³⁹

¹³⁵ Alfonso Reyes H., *Emiliano Zapata: su vida y su obra (con documentos inéditos)*, Editorial Libros de México, México, 1963, 11.

¹³⁶ Alfonso Reyes H., *op. cit.*, 12.

¹³⁷ Horacio Crespo, *op. cit.*, 66.

¹³⁸ Eric R. Wolf, *op. cit.*, 394.

¹³⁹ “Eric Wolf dice que, los campesinos medios están constituidos por la población campesina que tienen asegurado el acceso a su propia tierra, la posesión de recursos propios proporciona la libertad para desafiar” Eric R. Wolf, *op. cit.*, 395.

Zapata era un campesino medio. Además, Felipe Ávila, en su libro *Tierra y libertad: breve historia del zapatismo*, señala que se caracterizaba por ser un jinete diestro y un excelente caballerango, tenía un profundo conocimiento de los caballos y una gran pasión por ellos. También era valorado como charro y tenía habilidades sociales. Todas estas cualidades descritas por Ávila son fundamentales para que los campesinos encontraran a alguien con quien podían identificarse.¹⁴⁰

Felipe Ávila, en su revisión historiográfica sobre el Zapatismo, hace referencia a Horacio Crespo, quien sostiene que la privación de derechos y la ola de agravios generaron una pérdida de la seguridad, lo que explicaría el alto grado de violencia contra las haciendas.¹⁴¹ Ávila muestra que la lucha por los títulos que presentaron los campesinos de Morelos hacia los dueños de las haciendas dio lugar a un cambio en la vida tradicional. Esto explica la movilización de 1909 para obligar a Díaz a otorgar concesiones.¹⁴²

El hecho mencionado en el párrafo anterior es importante para que la historiografía contribuyera a que la concepción de Emiliano Zapata se centrara en sus virtudes probadas al enfrentar la injusticia porfirista. También es relevante el hecho que relata John Womack sobre la estancia de Zapata en la Ciudad de México, trabajando en los establos del yerno de Díaz. Allí pudo observar de primera mano la injusta situación del país, lo que provocó que Emiliano estallara en cólera y regresara a Morelos. Según Womack, armó a los hombres para recuperar los lotes que trabajaba la hacienda del Hospital, lo que generó que se enviaran delegaciones ante Díaz con el objetivo de lograr que las tierras disputadas fueran devueltas al pueblo de manera definitiva.¹⁴³

John Womack atribuye que el proceso de la rebelión fortaleció el liderazgo de Emiliano. Relata que, en cada región disputada, Zapata derribó las cercas de las haciendas y ocupó sus terrenos mediante la fuerza, distribuyendo lotes. Esto le valió la consolidación de su figura y reputación a nivel local.¹⁴⁴ Así, la historiografía mostrando la persistencia de los campesinos ligados a la tierra y las revueltas efectuadas para recuperarla da sentido al movimiento

¹⁴⁰ Felipe Ávila Espinosa, *op. cit.*, 30.

¹⁴¹ Felipe Ávila Espinosa, "La historiografía...", *op. cit.*, 31.

¹⁴² "Felipe Ávila Espinosa, *Tierra y libertad*, *op. cit.*, 29.

¹⁴³ John Womack jr., *Zapata y la revolución mexicana*, Siglo Veintiuno Ed, México, 1969, 58.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 64.

zapatista. Desde sus inicios se mantuvo local y limitado, pero para 1910, Zapata era la autoridad efectiva del Estado de Morelos y dominaba regiones de gran dimensión económica y estratégicamente importantes. El levantamiento zapatista alcanzaría un significado nacional.

El movimiento zapatista se fue definiendo a lo largo de la Revolución mexicana. En un periodo que la historiografía define como el de colaboración con el movimiento maderista, se mostró la importancia que alcanzaron las fuerzas rebeldes en el sur de México. La necesidad de buscar la solución al problema agrario por medio de la Revolución como política oficial tocó las convicciones y compromisos de Zapata con la idea de una reforma agraria, la cual marcó la diferencia en ambos movimientos en cuanto a su concepción de la solución al problema. Esto justificó las decisiones radicales del Zapatismo y la maduración del movimiento hasta llegar al quiebre total con el Maderismo.

La aportación de Antonio Díaz Soto y Gama en *La Revolución agraria del sur y Emiliano Zapata, su caudillo* sirve para comprender el actuar de los zapatistas durante el proceso revolucionario. Díaz Soto y Gama fue un reconocido ideólogo zapatista y uno de los intelectuales más influyentes del movimiento del sur. En su escrito, destaca el fuerte compromiso de Zapata con sus seguidores en la rebelión, su habilidad como estratega y organizador de ataques, así como la reciprocidad de los zapatistas hacia quienes apoyaban la reforma agraria.¹⁴⁵

Este aporte ayuda a entender la consigna del Zapatismo y su líder, que es la lucha contra el poder. Alan Knight señala en *La Revolución mexicana: del porfiriato al nuevo régimen constitucional* que “Zapata, nunca abdicó al poder dentro de Morelos. Esta actitud cauta, producto de la solidaridad con los pueblos, con su cultura e historia, fue lo que garantizó a Zapata la lealtad de los surianos a lo largo de años de amarga lucha”.¹⁴⁶ Este enfoque explica lo mencionado por Felipe Ávila, quien sostiene que, con el distanciamiento de la tendencia

¹⁴⁵ Antonio Díaz Soto y Gama, *La revolución agraria del sur y Emiliano Zapata, su caudillo*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011, 85.

¹⁴⁶ Alan Knight, *La Revolución Mexicana: del porfiriato al nuevo régimen constitucional*, Primera edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, 422.

conservadora impuesta por el maderismo, el movimiento zapatista logró consolidar su identidad.¹⁴⁷

El contexto mencionado dio lugar a que Zapata se entrevistara con Madero para expresarle explícitamente las demandas agrarias. Este hecho es de gran importancia y el estudio de John Womack Jr. lo considera esencial para comprender el Zapatismo. Durante su encuentro en un salón metropolitano, Zapata utilizó el reloj de Madero como una analogía para ilustrar los abusos del poder de los hacendados en la apropiación de tierras.¹⁴⁸

Otro hecho de suma importancia, documentado en un informe emitido por Madero y transcrito por Gilgardo Magaña, y presentado por Díaz Soto y Gama, fue el último intento de negociación que tuvo lugar entre ambos líderes el 18 de agosto de 1911 en Cuautla. Esta entrevista marcó el surgimiento del radicalismo zapatista y culminó con el nombramiento de Emiliano como general.¹⁴⁹ El registro de la respuesta de Emiliano a esta reunión se encuentra en un documento emitido al final de la misma, y Alfonso Reyes H. lo presenta en sus documentos inéditos, donde el caudillo afirmó: “mis mayores deseos, lo mismo que los de mi ejército son y han sido por el pueblo y para el pueblo de Morelos, teniendo por base la justicia y la ley”.¹⁵⁰

Con referencia a estas entrevistas, la historiografía establece la fase fundamental del Zapatismo, que se considera formativa, enfocada en establecer su autonomía y la creación de su proyecto clave, el Plan de Ayala. Según Felipe Ávila, “el objetivo de los zapatistas era lograr el reparto agrario equitativo en el Estado y el beneficio de los campesinos, por medio de un cambio popular”.¹⁵¹

El corazón del Zapatismo es el Plan de Ayala, en el cual están expresadas de manera explícita las intenciones de la lucha por la libertad, haciendo un llamado a la justicia y al derecho a la tierra, al mismo tiempo que proponen su visión sobre cómo debería ser la aplicación de la ley para evitar tiranías. El grito que los zapatistas hacen a través de este

¹⁴⁷ Ávila Espinosa, *Tierra y libertad: op. cit.*, 43.

¹⁴⁸ John Womack Jr., *op. cit.*, 94.

¹⁴⁹ Antonio Díaz Soto y Gama, *La revolución agraria del sur y Emiliano Zapata, su caudillo*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011, 105.

¹⁵⁰ “Expedido en Villa de Ayala, el 27 de agosto de 1911 por el General Emiliano Zapata”, Alfonso Reyes H., *Emiliano Zapata: su vida y su obra (con documentos inéditos)*, Editorial Libros de México, México, 1963, 30.

¹⁵¹ Felipe Ávila Espinosa, *La historiografía del zapatismo, op. cit.*, 39.

escrito refleja la radicalidad de su ideología y se convierte en un símbolo del agrarismo mexicano. El Plan de Ayala es de gran importancia, ya que, con su publicación, el Zapatismo alcanzó su etapa de legitimidad y madurez política e ideológica, marcando el inicio de un período legislativo en Morelos que mejoró las condiciones sociales e influyó en la Revolución social como un planteamiento clave que perduró en el tiempo.

John Womack señala que Zapata encomendó a Otilio Montaña la redacción del programa, el cual fue proclamado en el pueblo de Ayoxustla, municipio de Huehuetlán el Chico, Puebla, el 28 de noviembre de 1911. La versión que se publicó es la que apareció en el *Diario del Hogar*, el 15 de diciembre de 1911.¹⁵² Robert P. Millon presenta una concepción cruenta y con tintes anarquistas del Zapatismo, en su estudio sobre su ideología, señala que el objetivo principal del Plan de Zapata, además de denunciar a Madero como traidor a la revolución, era ampliar, aclarar y fortalecer los débiles postulados agrarios del Plan de Madero.¹⁵³

El Plan de Ayala, tal como lo presenta John Womack en *Zapata y la Revolución mexicana*, aboga por una reforma agraria inmediata. Los artículos 6º, 7º y 8º del Plan son de gran relevancia, ya que abordan el tema de la toma necesaria por medio de las armas, la expropiación obligatoria de los enemigos de la revolución y los fundamentos para llevar a cabo la reforma agraria.¹⁵⁴

El Plan de Ayala no tenía la intención de ofrecer soluciones a todos los problemas nacionales, sino que se centraba en los intereses de los campesinos a nivel local. Como señala Manuel Palafox, destacado ideólogo del zapatismo, "El Plan de Ayala no ofrecía de ninguna manera soluciones a todos los problemas de la nación, solo constituiría una parte de la política revolucionaria nacional".¹⁵⁵

En el Plan de Ayala, tal como se presenta en la obra de Womack, se aborda el tema del poder y su reorganización en los artículos 12º y 13º. Estos artículos establecen que el

¹⁵² "Este periódico era la vía de expresión del sector progresista intelectual urbano", John Womack Jr., *Zapata y la revolución mexicana*, Siglo Veintiuno Ed, México, 1969, 393.

¹⁵³ Robert P. Millon, *Zapata: ideología de un campesino mexicano*, Ediciones "El Caballito", México, 1977, 68.

¹⁵⁴ "Art.7º Se expropiarán... monopolios a los poderosos, a fin de que los pueblos y ciudadanos de México, obtengan ejidos, fundos legales para los pueblos o campos de sembradura o de labor y se mejore en todo y para toda la falta de prosperidad y bienestar de los mexicanos", John Womack Jr., *op. cit.*, 396.

¹⁵⁵ *Ibidem*, 203.

gobernante debe ser elegido por las juntas de los líderes revolucionarios y que debe comprometerse a convocar elecciones constitucionales.¹⁵⁶ Esto otorgó al Zapatismo un carácter político definido y local, lo que reflejaba su enfoque en la región.

Durante el período de lucha contra Victoriano Huerta (1913-1914) y hasta 1919, los zapatistas se mantuvieron en una dimensión regional, siempre buscando la aceptación del Plan de Ayala. Como menciona Alan Knight, gracias a este documento, Zapata y la mayoría de sus líderes no abandonaron la lucha por la revolución agraria autónoma, mantuvieron alianzas y nunca se sometieron al gobierno. Permanecieron fieles a la causa revolucionaria.¹⁵⁷

El control que Zapata logró se reflejó en el respeto que la población campesina sentía por él. Como señala Womack, este respeto se manifestaba a través de corridos populares que expresaban su admiración. En el estado de Morelos, la única forma que tenían de operar era con la que siempre se mantuvieron en lucha, la de incursiones simples, mejor conocida como la guerra de guerrillas. El ejército libertador del centro y sur de México, según Womack, era un "ejército popular". Tanto para los hombres que habían combatido en sus filas como para las mujeres que los habían acompañado como "soldaderas", la identidad como "pueblo" era más importante que su pertenencia al "ejército".¹⁵⁸

La historiografía del Zapatismo aborda uno de los puntos clave de esta investigación, relacionado con la Revolución mexicana y las consecuencias del poder. Al analizar la participación de los zapatistas durante la etapa en la que las diversas corrientes revolucionarias competían por el control del país, se destaca que el movimiento zapatista mantuvo el carácter popular de la Revolución, así como las reformas agrarias y sociales. Sin embargo, según Felipe Ávila en su obra *Zapata: La lucha por la tierra, la justicia y la libertad*, esta propuesta no logró consolidarse en otros sectores populares del país.¹⁵⁹

Por su parte, Ávila señala en su obra *Historia de Morelos* que el control militar, político y económico ejercido por los zapatistas sobre el territorio morelense. Un ejemplo de esto fue

¹⁵⁶ *Ibidem*, 396.

¹⁵⁷ Alan Knight, *La Revolución mexicana: del porfiriato al nuevo régimen constitucional*, Primera edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, 673.

¹⁵⁸ "La guerra de guerrillas, no buscan el enfrentamiento directamente. Su accionar está enfocado en desgastar al enemigo, los zapatistas se refugiaban en las montañas de la región para poder aplicar sus tácticas y el acceso al armamento era restringido", John Womack jr., 220.

¹⁵⁹ Felipe Ávila, *Zapata: La lucha por la tierra, la justicia y la libertad*, México, Crítica, 2019, 176.

el Cuartel General del Sur, que garantizaba la implementación de reformas agrarias y sociales, así como la redistribución de tierras. Ávila destaca que la forma de gobierno y administración del Zapatismo se caracterizó por la autoridad de los pueblos, la autonomía municipal, las elecciones locales democráticas y una relación directa entre las zonas controladas por el Ejército Libertador y el poder central, representado principalmente por el Cuartel General del Sur y Emiliano Zapata. Según Ávila, esta estructura reflejaba una concepción del gobierno como un protector y benefactor, a la que los líderes militares zapatistas respondieron favorablemente.¹⁶⁰

En este contexto, la historiografía resalta la mitificación de la figura de Zapata, que se debió en gran medida a su creciente popularidad. Según Felipe Ávila en su escrito *Raíz y Razón del Zapatismo* del libro *Historia de Morelos*, el movimiento social liderado por Zapata generó temor en la oposición de las clases medias y altas, tanto nacionales como extranjeras, debido a su radicalidad en el contexto de la Revolución Mexicana. La prensa de la Ciudad de México llegó a denominar a Zapata como "el Atila del Sur," propagando una imagen negativa del Zapatismo asociada a la guerra de guerrillas y el bandolerismo.¹⁶¹ Sin embargo, en los años posteriores, la imagen de Zapata como "el Atila del Sur" dio paso a una representación mítica y heroica. Zapata se convirtió en un mártir y símbolo de la lucha por la justicia, encarnando las aspiraciones de tierra y libertad de los campesinos mexicanos.¹⁶²

Un aporte valioso de la historiografía es el reconocimiento del papel desempeñado por la intelectualidad revolucionaria zapatista. Alan Knight distingue a Antonio Díaz Soto y Gama entre aquellos que llevaron al Zapatismo una militancia articulada y proporcionaron una teoría, conocida como "Tierra y Libertad".¹⁶³ Así, dice John Womack, "cada vez más pusieron el agrarismo no sólo como un elemento necesario de la política nacional, sino como

¹⁶⁰ "El Cuartel General del Sur fue el instrumento de control político y militar del Zapatismo, Ávila dice que, fue el paralelismo de las instituciones oficiales", Felipe Ávila Espinosa, "*El Consejo Ejecutivo de la República y el proyecto de la legislación zapatista*", en *Historia de Morelos. tierra, gente, tiempos del sur*, dir. Horacio Crespo, Tomo VII, *El Zapatismo*, cord. Felipe Ávila Espinosa, H. Congreso del Estado de Morelos/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Ayuntamiento de Cuernavaca, Morelos, México, 2009, 250.

¹⁶¹ Felipe Ávila Espinosa, "*Raíz y Razón del Zapatismo*", en *Historia de Morelos. tierra, gente, tiempos del sur*, dir. Horacio Crespo, Tomo VII, *El Zapatismo*, cord. Felipe Ávila Espinosa, H. Congreso del Estado de Morelos/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Ayuntamiento de Cuernavaca, Morelos, México, 2009, 50.

¹⁶² *Ibidem*, 21.

¹⁶³ Alan Knight, *op. cit.*, 422.

la política más importante, o aun exclusiva”.¹⁶⁴ Sin embargo, Womack señala que los líderes campesinos seguían siendo los jefes revolucionarios, y el punto de vista de los intelectuales servía principalmente como asesoría.¹⁶⁵

Como grupo independiente gracias al Plan de Ayala, el Zapatismo logró solidaridad política. John Womack atribuye esto a su aislacionismo y su situación precaria. Habían establecido una base sólida en los pueblos de Morelos y habían definido su objetivo: la defensa de los pueblos.¹⁶⁶ Para la presente investigación, es importante señalar lo que menciona Womack. A diferencia de otros líderes que competían por el poder en el país, lo que siempre diferenció a Emiliano Zapata fue su falta de ambición total. Siempre se basó en los preceptos del Plan de Ayala, sobre todo en la justicia y la libertad. Fue en este punto donde forjó una actitud de desconfianza hacia el poder.¹⁶⁷

La búsqueda de una solución que llevara a un gobierno civil, respaldada por la Revolución y que involucrara la celebración de una Convención a nivel nacional, fue apoyada por los ideólogos zapatistas. Alan Knight encuentra que esta cuestión dependía del liderazgo, la unión firme y la cooperación de los caudillos.¹⁶⁸ Con la confianza por crear un compromiso político, la Convención de Aguascalientes, dice Knight, contó con 26 delegados zapatistas.¹⁶⁹

En su análisis de la Convención, Alan Knight señala que este órgano soberano enfatizó la formación de un programa de gobierno en el que los zapatistas lograron imponer sus demandas y presentar discursos radicales. Plantearon el derecho de los ciudadanos a elegir el gobierno y decidir sobre los problemas del país, y lograron que la Convención respaldara las medidas agrarias del Plan de Ayala.¹⁷⁰

Felipe Ávila en *Las Corrientes Revolucionarias y La Soberana Convención* destaca la importancia de que este órgano aceptara el programa zapatista. Esto significaba que la

¹⁶⁴ John Womack jr., *op. cit.*, 109.

¹⁶⁵ “La intelectualidad zapatista, dice Womack, dio estabilidad a las demandas para lograr un alcance más amplio y digno en cuestión de diplomacia y temas que requerían mayor proyección a nivel nacional”, John Womack jr., 224.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 190.

¹⁶⁷ “Para Zapata, dice Womack, la Ciudad de México era un nido de políticos y foco de intrigas”, John Womack jr., 202.

¹⁶⁸ Alan Knight, *op. cit.*, 984.

¹⁶⁹ “Los líderes no asistieron, Zapata y sus generales mandaron a sus representantes mientras permanecían en Morelos”, *Ibidem*, 988.

¹⁷⁰ *Ibidem*, 990.

asamblea más representativa de la Revolución Mexicana adoptaba como suyo el programa más radical surgido durante el proceso revolucionario y expresaba un consenso entre los líderes presentes sobre la necesidad de resolver el problema de la tierra y la reforma agraria, estableciéndolo como una prioridad.¹⁷¹

Así, la historiografía reconoce los logros del Zapatismo, como lo destaca Alan Knight. Los zapatistas entendieron que, para consolidar su lucha y el éxito a nivel local, era necesario adoptar una postura a nivel nacional, mediante una administración competente y una labor de cabildeo que defendiera los intereses populares y locales para lograr su aceptación y cumplimiento. Knight marca un contraste significativo entre la campaña política zapatista en Aguascalientes y la campaña militar en Morelos al decir: "Ostentosa y articulada, la primera; hosca y obstinada, la segunda".¹⁷²

Un logro importante que atribuye la historiografía al Zapatismo, como menciona John Womack, es que lograron implementar la primera política de bienestar rural en la historia de México. Esto se debió a que un gobierno reconoció el derecho de los pobres a recibir servicios, lo que, según Womack, reflejaba hasta qué punto la Revolución Mexicana había respondido al deseo de justicia de la población. Se destaca a los revolucionarios de Morelos como la fuerza impulsora de este cambio.¹⁷³

La visión del Zapatismo sobre el Estado Nacional y su organización se expresó a través de una serie de leyes promulgadas por los zapatistas durante la Convención. Estas propuestas representaron el punto culminante del movimiento. En estas leyes, los zapatistas, como señala Felipe Ávila, establecieron que el Estado debía garantizar el derecho al trabajo digno y a la tierra. Es importante destacar la ley que abogaba por la generalización de la enseñanza, estableciendo que esta debía ser laica y gratuita.¹⁷⁴ Según Ávila, esto reflejaba el ideal de los zapatistas de un Estado de tipo social, centrado en atender las necesidades de la población civil y en implementar procedimientos legales que protegieran a los sectores

¹⁷¹ Felipe Ávila Espinosa, *Las corrientes revolucionarias y la soberana convención*, Primera edición, Biblioteca Constitucional INEHRM / H. Congreso del Estado de Aguascalientes, LXII Legislatura / Universidad Autónoma de Aguascalientes / El Colegio de México / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México / Secretaría de Educación Pública, México, 2014, 308.

¹⁷² Alan Knight, *op. cit.*, 991.

¹⁷³ John Womack jr., *op. cit.*, 214.

¹⁷⁴ Felipe Ávila Espinosa, *Tierra y libertad: op. cit.*, 207.

económicamente más vulnerables.¹⁷⁵ En cuanto al poder judicial, menciona el autor, todo se centralizó en el Cuartel General del Sur.¹⁷⁶

La referencia al rechazo del poder por parte de Emiliano Zapata lleva a la historiografía a constatar que la sencillez de los campesinos podía eliminar las ideas extremas sobre sus méritos. Durante la explicación que hace Alan Knight del proceso revolucionario, señala la tendencia en Emiliano Zapata y los seguidores de su movimiento de menospreciar las funciones de aquellos que llegaban al poder y alcanzaban altos niveles de autoridad. Knight atribuye esta forma de reacción a que los zapatistas sabían cuál era su lugar y nunca consideraron a su líder Zapata como alguien que debía ser presidente o mostraron un deseo de obtener el poder nacional.¹⁷⁷ En palabras de Knight, los zapatistas en ningún momento se sintieron inferiores, “fue más por su indiferencia que permitieron que otros gobernarán”, y añade, "Zapata no tenía intención de gobernar la Ciudad de México, ni siquiera quería permanecer en ella".¹⁷⁸

La documentación del momento en que las fuerzas zapatistas tomaron la Ciudad de México en 1914 es un claro ejemplo de la postura mencionada anteriormente por parte de Emiliano. Felipe Ávila muestra los acercamientos que tuvo el caudillo con Villa, quien siempre le ofreció cierto grado de poder a Zapata. Sin embargo, Zapata, siendo fiel a su principio de que el poder lo corrompería, siempre rechazó estas ofertas.¹⁷⁹ En este contexto, un evento clave es la icónica foto tomada por Casasola en Palacio Nacional con ambos líderes revolucionarios. Felipe Ávila describe la escena y dice: “Se ve a Villa sonriente, festivo, desinhibido, sentado en la silla presidencial “para ver qué se siente”, según sus palabras. Menciona también que se encontraba “a su lado, la mirada oblicua, incómoda, hostil, desconfiada de Zapata, quien pensaba que esa silla debería más bien quemarse porque solo representaba la ambición y el poder”.¹⁸⁰

Otro momento crucial que muestra la desconfianza y negación del poder es el encuentro entre Zapata y Villa en Xochimilco. En la conversación que ambos sostuvieron, John

¹⁷⁵ *Ibidem*, 209.

¹⁷⁶ *Ibidem*, 214.

¹⁷⁷ Alan Knight, *op. cit.*, 936.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ Felipe Ávila Espinosa, *Breve Historia del Zapatismo: op. cit.*, 133.

¹⁸⁰ *Ibidem*, 133.

Womack señala que "Zapata parecía estar estudiando a Villa. No fue hasta que se mencionó cuán 'descarado' era Carranza cuando empezaron a entrar en confianza".¹⁸¹

En cuanto a las concepciones políticas de las facciones revolucionarias, es importante destacar el señalamiento crítico realizado por Eric R. Wolf respecto a la Revolución mexicana. Wolf argumenta que la Revolución no fue dirigida por un partido bien organizado con una visión clara de una nueva sociedad, y que las ideologías surgidas durante el proceso fueron opacadas por la violencia. En consecuencia, Wolf afirma que, aunque las guerrillas campesinas de Morelos y los ejércitos vaqueros del norte tuvieron un éxito inicial, la victoria final favoreció a una élite con un ejército funcional, competencia burocrática y control sobre el vital sector de exportaciones de la economía.¹⁸²

Eric R. Wolf también señala que esta élite favorecida mostró más flexibilidad en lo que respecta a las reformas agrarias y las demandas de los revolucionarios. Su política de progreso nacional fue más amplia y congruente con los intereses de clase media, lo que dio como resultado "la formación de un fuerte poder ejecutivo central que estimula el desarrollo capitalista".¹⁸³ Sin embargo, el gran logro de los zapatistas fue la experiencia más importante de autogobierno y organización independiente en México, que logró una profunda transformación agraria.

El Morelos revolucionario, señala John Womack, fue la expresión que dio el Zapatismo de haberse cerrado, el carácter que demostraron fue el de procurar el tipo de clase de comunidad que concebían, el de control de su prosperidad entre los suyos, debido a su desconfianza y falta de generosidad para quienes no formaran parte de su Estado agrario, en el que solo permitían familias campesinas. Esta radicalidad e intolerancia del mundo zapatista es característica de lo que Womack concibe como el "Estado aislado".¹⁸⁴

¹⁸¹ John Womack jr., *op. cit.*, 217.

¹⁸² Eric R. Wolf, *Las luchas campesinas del siglo XX*, Sexta edición, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1980, 75.

¹⁸³ *Ibidem*, 76.

¹⁸⁴ "Womack relata que, Zapata se había hecho un hogar en Morelos, en la tarde descansaba, discutiendo de gallos y caballos, fumaba lentamente un buen puro. Zapata vivió los sueños de la gloria que había concebido...había encontrado la capital moral de su Revolución", John Womack jr., *Zapata y la revolución mexicana*, Siglo Veintiuno Ed, México, 1969, 238.

El punto máximo de la legislación socializante del Zapatismo fue la creación de un Comuna campesina con base en una sociedad igualitaria. Eric R. Wolf señala que la organización de los campesinos en comunas autónomas con responsabilidades estipuladas ante el Estado y los terratenientes creó verdaderas fortalezas de tradición campesina dentro del cuerpo mismo del país.¹⁸⁵

Es importante recalcar que, en la estructura del agro Morelense, el autogobierno logró los cambios deseados, si bien no tuvo un alcance nacional, los preceptos implantados fueron importantes. El declive del zapatismo se debió al aspecto que Eric R. Wolf estipula como “autolimitante”, debido a lo que Wolf apunta como “la utopía de los campesinos es la aldea libre”.¹⁸⁶ En palabras del autor, “son gobernados, pero sin gobernar nunca, carecen de conocimientos relativos al funcionamiento del Estado como una organización compleja”.¹⁸⁷

La “Comuna de Morelos” fue el ejemplo de que con ese orden podían existir sin un Estado. Por este motivo, según Wolf estos campesinos rebeldes son “anarquistas naturales” y “el Estado es algo negativo, un mal que remplazaron lo más pronto posible por su propio orden social”.¹⁸⁸ El experimento del Morelos revolucionario y la Comuna pasó a la posteridad de la política mexicana, la economía en Morelos colapsó debido a la financiación de la guerra contra el Constitucionalismo, el Estado se desgastó dándose una persecución de sus pueblos, dando paso al ocaso del zapatismo. Esto lo constata John Womack cuando explica que los zapatistas tuvieron que replegarse a las montañas y regresar a su ya conocida forma de persistencia, el de la guerra de guerrillas, con los ataques y explosiones de trenes resistieron y comenzaron a sobrevivir.¹⁸⁹

A lo mencionado, se sumó el conflicto interno en el movimiento zapatista que prefiguró el derrumbamiento de los jefes militares que más colaboraron con Zapata, al respecto Womack dice que Eufemio Zapata, hermano de Emiliano, fue uno de los jefes que se derrumbaron, debido a sus actitudes de violencia tuvo un pleito con el padre de uno de sus subordinados, y como resultado fue asesinado.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Eric R. Wolf, *op. cit.*, 399.

¹⁸⁶ *Ibidem*, 400.

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ John Womack Jr., *op. cit.*, 1969, 280-281.

¹⁹⁰ *Ibidem*, 1969, 281.

John Womack apunta que Zapata se había convertido en el principal riesgo de Carranza y un desafío para el gobierno. Las noticias acerca de Zapata publicadas en la prensa norteamericana, los pactos zapatistas y las ofensas incluidas en una carta abierta de Zapata dirigida al presidente del Constitucionalismo, lo ofendió profundamente y en conferencias recientes con él, el general Pablo González se había percatado de lo mucho que Carranza apreciaría la eliminación de su enemigo sureño. Matarlo demostraría la fuerza y el exterminio de la oposición.¹⁹¹

Fue así como Pablo González junto con el coronel Jesús Guajardo fraguaron su asesinato, el cual, fue llevado a cabo en la entrada de la hacienda de Chinameca, el 10 de abril de 1919, el relato del momento lo presenta John Womack de la siguiente forma: “A quemarropa, sin dar tiempo para empuñar ni las pistolas, los soldados, que presentaban armas, descargaron dos veces sus fusiles y nuestro inolvidable general Zapata cayó para no levantarse más”.¹⁹² Dicho suceso se considera clave en la mitificación de Emiliano Zapata para la posteridad.

En suma, es necesario realizar una breve cronología de las corrientes historiográficas sobre el Zapatismo, en donde a partir de los clásicos Jesús Sotelo Inclán y John Womack Jr., quienes utilizaron fuentes oficiales, se pueden identificar diferentes generaciones de estudios sobre el Zapatismo que contribuyeron a ampliar y diversificar su análisis.

a importante labor de Laura Espejel a partir de los años 70 en los estudios del zapatismo marca la presencia de la diáspora mexicana, ya que aporta la cuestión de reconocer testimonios directos de los sobrevivientes del movimiento. Su obra se desarrolla a partir de la recolección de los mismos. Un ejemplo importante es *Estudios sobre el Zapatismo*, en donde Horacio Crespo hace su aporte desde el análisis en el Estado de Morelos. En este contexto, cabe destacar a Ricardo Pérez Montfort, porque, como apunta Francisco Pineda, "abrieron una nueva etapa del conocimiento, la de investigar la revolución con las fuentes revolucionarias".¹⁹³

Los trabajos de Espejel, Crespo y Montfort siguen la línea de la historia oral, la cual, Samuel Brunk, al evaluar el mito de la Revolución, dice que registró una identificación

¹⁹¹ *Ibidem*, 40.

¹⁹² *Ibidem*, 42.

¹⁹³ Francisco Pineda Gómez, *La Guerra Zapatista 1916-1919*, Secretaría de Cultura/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Ediciones Era, México, 2019, 28.

perdurable con la figura de Zapata. Dichos estudios parten del registro de los recuerdos de Emiliano Zapata y se centran en cómo se han usado.¹⁹⁴ Estos son claves para explicar el mito de Zapata, que es una interpretación positiva del mismo, debido a su arraigo en el mito local que surge a la muerte del caudillo.¹⁹⁵

Dichos estudios abren una brecha importante en la historiografía zapatista. Francisco Pineda presenta una visión más crítica del Zapatismo, mostrando una irrupción en la imagen del mismo que se estableció desde Womack. En las obras de Pineda, Womack ya no se cita, ya que, como dice Ávila, demostraron que el Zapatismo era mucho más complejo.¹⁹⁶ Además, dejaron de mirarlo desde su condición histórica y de clase para analizarlo por medio de diferentes factores, como la estrategia política o la táctica militar.¹⁹⁷ Un ejemplo de la obra de Francisco Pineda es *La Guerra Zapatista 1916-1919*, en donde las fuentes documentales que utiliza son las del archivo histórico del Ejército Federal, las del Departamento de Estado de Estados Unidos, y lo más importante es que rescata para su estudio los archivos del Cuartel General.¹⁹⁸

En la obra mencionada de Francisco Pineda, se puede observar cómo las noticias que llegaban al Cuartel General reflejaban el progreso de la Revolución suriana hasta su debilitamiento.¹⁹⁹ El aporte más significativo que hizo Pineda a la historiografía zapatista y que la redefinió se encuentra en el objetivo de su obra, que consiste en observar desde la zona de operaciones zapatistas diferentes rasgos de la Revolución campesina, centrándose en las acciones del Zapatismo en diferentes partes del país. En su obra, Pineda muestra el desastre material y humano dejado por lo que él denomina como "la guerra carrancista de exterminio", que reconoció como un genocidio.²⁰⁰ Otras visiones a tomar en cuenta en esta generación son las de Felipe Ávila y las de Salvador Rueda.

¹⁹⁴ Samuel Brunk, *La trayectoria póstuma de Emiliano Zapata. Mito y memoria en el México del siglo XX*, Primera Edición, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Grano de Sal, México, 2019, 28.

¹⁹⁵ Samuel Brunk, *op. cit.*, 82.

¹⁹⁶ Felipe Ávila Espinosa, *Emiliano Zapata y el zapatismo, cien años después*, en *Zapatismos: nuevas aproximaciones a la lucha campesina y su legado posrevolucionario*, coords. María Victoria Crespo, Carlos Barreto Zamudio, Primera Edición, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales, México, 2020, 20.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 22.

¹⁹⁸ Francisco Pineda Gómez, *op. cit.*, 28.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 39.

²⁰⁰ Francisco Pineda Gómez, 226.

La visión de Francisco Pineda para la historiografía del zapatismo es la siguiente: "La historia crítica permite hacer uso de la ventaja de saber cuál fue el resultado de una determinada decisión en un momento histórico dado". Además, agrega que "lo esencial para la historia crítica está en reconocer que nunca podremos alcanzar por completo el estado de cosas que se presentó ante los ojos de Emiliano Zapata", en cambio, lo que sí se puede hacer es "tener indicios de lo que se le ocultó".²⁰¹

Lo dicho es importante porque a partir de ahí, Francisco Pineda abrió la posibilidad a que los estudios del Zapatismo tomaran en cuenta el fundamento expuesto. Un ejemplo de ellos es la obra *Los otros Zapatismos*, coordinada por Francisco López Bárcenas, que se basa en investigaciones sobre las expresiones del Zapatismo en diferentes estados de México, ya sea desde sus inicios o tomándolo como objeto de estudio histórico.

Dicha tendencia es la que va a marcar la historiografía del Zapatismo en adelante. En la obra mencionada, Itzam Pineda dice lo siguiente: "Reconstruyamos esa otra historia desde nuestros pueblos y sus voces. Recuperemos las razones ocultadas, abrevemos de la sabiduría del pasado en esas luchas, tomemos la lección y trabajemos con compromiso serio".²⁰² En esa misma obra, Mario Martínez apunta que "hablar del movimiento revolucionario zapatista nos refiere, a entender lo que hoy conocemos como zapatismo como un todo que engloba las más distintas realidades y contextos, las más diversas necesidades y exigencia"²⁰³ Por lo tanto, señala que actualmente nos toca vivir "el derrocamiento de un paradigma de la historia como entidad muerta"²⁰⁴

Así, existen estudios que adoptan un enfoque historiográfico diferente y más dinámico, como los estudios sobre la imagen de Zapata realizados por María Helena Noval o Ricardo Pérez Montfort. Además, hay un estudio más reciente coordinado por María Victoria Crespo y Carlos Barreto titulado *Zapatismos: nuevas aproximaciones a la lucha campesina y su legado posrevolucionario*, en donde nos dicen que "presentan aportes propios de la nueva

²⁰¹ Francisco Pineda Gómez, 290.

²⁰² Itzam Pineda Rebolledo, *¿Por qué los otros zapatismos?*, en *Los otros zapatismos*, coord. Francisco López Bárcenas, Primera Edición, El Colegio de San Luis, México, 2022, 23.

²⁰³ Mario Martínez Sánchez, *Zapata, "desde abajo"*, en *Los otros zapatismos*, coord. Francisco López Bárcenas, Primera Edición, El Colegio de San Luis, México, 2022, 64.

²⁰⁴ Mario Martínez Sánchez, 65

historiografía que ha revisitado la esencia del zapatismo histórico, revolucionario y posrevolucionario, reflexionándolo”.²⁰⁵

Por ejemplo, el estudio de Carlos Barreto en la obra "Los otros zapatismos" se centra en aspectos diversos del zapatismo en diferentes regiones o fuentes específicas, como la cuestión judicial.²⁰⁶ En la misma obra, Felipe Ávila presenta el aporte historiográfico a cien años de la muerte de Emiliano Zapata, el cual dice ver al caudillo como un “símbolo de independencia y lucha contra el Estado”, la cual es “una construcción relativamente reciente”.²⁰⁷

Además, se debe mencionar la contribución de investigadores extranjeros como Emilio Kuri y, para los fines de esta investigación, es relevante destacar a Samuel Brunk, quien, en su obra *La trayectoria póstuma de Emiliano Zapata: Mito y memoria en el México del siglo XX*, explora contextos interesantes, como el reconocimiento de las mujeres como parte del orden revolucionario.²⁰⁸

Lo más relevante de mencionar sobre Samuel Brunk es su enfoque en las representaciones de Zapata en el cine. Al abordar la cuestión de cómo se proyectó la imagen de Zapata a nivel internacional, Brunk destaca las visiones de Elia Kazan y John Steinbeck al respecto. Según Brunk, en la película *Viva Zapata!*, la imagen internacional de Zapata se presenta como la de "un héroe resuelto e incorruptible".²⁰⁹ Es importante señalar cómo Samuel Brunk utiliza la obra de Elia Kazan para reflexionar sobre la imagen de Zapata en términos de identidad, ya

²⁰⁵ “Victoria y Barreto dicen que, en la obra mencionada, “se tocan distintos puntos de revisión y renovación historiográfica, especialmente con la diversificación de las fuentes, desde el punto de vista regional, y por medio de estudios específicos que utilizan nuevos enfoques”, María Victoria Crespo, Carlos Barreto Zamudio, *Muchos Zapatismos. A 100 años*, en *Zapatismos: nuevas aproximaciones a la lucha campesina y su legado posrevolucionario*, coords. María Victoria Crespo, Carlos Barreto Zamudio, Primera Edición, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales, México, 2020, 8.

²⁰⁶ Carlos Barreto Zamudio, *El juicio de amparo como arma de lucha*, en *Los otros zapatismos*, cord. Francisco López Bárcenas, Primera Edición, El Colegio de San Luis, México, 2022, 89.

²⁰⁷ Felipe Ávila Espinosa, *Emiliano Zapata y el zapatismo, cien años después*, en *Zapatismos: nuevas aproximaciones a la lucha campesina y su legado posrevolucionario*, coords. María Victoria Crespo, Carlos Barreto Zamudio, Primera Edición, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales, México, 2020, 28.

²⁰⁸ “Al respecto, Brunk, por medio de documentos expedidos por el Frente Zapatista de los años cincuenta, apunta sobre la existencia dentro del mismo, de la Secretaría de Acción Femenina, en donde las mujeres, en la reivindicación de Zapata para sí mismas, al ser unas de las principales víctimas del conflicto, se ven en la dificultad de encontrarle un uso a la imagen del caudillo”, Samuel Brunk, *La trayectoria póstuma de Emiliano Zapata. Mito y memoria en el México del siglo XX*, Primera Edición, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Grano de Sal, México, 2019, 166.

²⁰⁹ Samuel Brunk, 221.

que los mexicoamericanos encontraron en "Viva Zapata!" una representación positiva de México que, según Brunk, "contribuyó a fortalecer el orgullo mexicano".²¹⁰ Estudios como el de Brunk inspiran a las nuevas generaciones a explorar temas relacionados con el zapatismo en futuras investigaciones.

2.1 Relación y Comparación Historiográfica con *Viva Zapata!*

El Zapatismo demostró ser la herencia del cambio social que ocasionó la Revolución mexicana, el cual es un aspecto clave para entender la narrativa del guion de la película *Viva Zapata!*, que tiene como base la comunidad campesina. Es interesante porque presenta la relación entre el evento histórico y las intenciones de John Steinbeck y Elia Kazan para su representación en el cine.

México desempeñó un papel significativo en la relación de John Steinbeck con Hollywood. La presencia del país en su vida es notable, ya que encontró en México las bases y justificaciones para la crítica política que impregnaría sus escritos. Sus viajes a México le proporcionaron los escenarios para expresar su posición en contra del poder. Al vincular su intelectualidad con el lenguaje cinematográfico, dotó a su escritura literaria de elementos que se podían adaptar fácilmente a guiones, lo que le permitió plasmar sus apreciaciones sobre lugares y eventos importantes de manera documentada. Asimismo, sus descripciones incluyeron elementos que facilitaron la representación visual en pantalla.

La autenticidad de las obras basadas en las experiencias de John Steinbeck en México se debe a la documentación que realizó en el país. Los testimonios de lo que observó, son analizados por Adela Pineda Franco, la cual califica las descripciones de su primer viaje, plasmadas en cartas, como "altamente sensoriales y poéticas".²¹¹ De su segundo viaje, el análisis que hace Adela Pineda, la lleva a encontrar una tendencia muy marcada de posicionar como aspecto central a la población rural, que experimenta un cambio. Dicha cuestión, la refiere de la obra; *Por el mar de Cortés*, de la que menciona que es una expedición científica

²¹⁰ *Ibidem*, 226.

²¹¹ Adela Pineda Franco, *Las travesías de John Steinbeck por México, el cine y las vicisitudes del progreso*, Fondo Editorial del Estado de Morelos, México, 2017, 17.

sobre la experiencia de pueblos pescadores en costas mexicanas. Y agrega que, en ese viaje, Steinbeck encontró el argumento para su novela *La Perla*, de la cual dice Adela Pineda que es una alegoría de la resistencia campesina.²¹² Lo mencionado es de importancia para entender la base de la intención política de *Viva Zapata!*

Robert E. Morsberger explica que Steinbeck volvió a México para el guion de la película *El Pueblo Olvidado*, en donde se encontró con el rechazo de una comunidad campesina a la introducción de medicina por parte del Estado. Morsberger afirma que fue en ese momento que John Steinbeck se dirigió con respeto a la cultura y personalidad del campesino mexicano.²¹³

Así, en torno a lo anterior Morsberger señala que Steinbeck tuvo la oportunidad de interactuar de manera directa con seguidores zapatistas y eso le permitió comprender el tipo de poder que Zapata intentaba afrentar con su movimiento. Al respecto, Robert E. Morsberger rescata una experiencia influyente en el novelista al escribir: “en una pulquería local, algunos veteranos afirmaban que Zapata seguía vivo en las montañas, montando su caballo”.²¹⁴ Así, el aspecto mítico que se le atribuyó a la figura de Emiliano Zapata se reflejó en la escritura del guion. Fue a partir de ese momento, del conocimiento directo de las condiciones de vida de los zapatistas, que Steinbeck se dedicó a investigar todo lo relacionado sobre Zapata.

John Steinbeck era consciente de lo complejo que resultaba proyectar a México en su obra y sabía que uno de los principales problemas que enfrentaría el guion era el político. En sus escritos sobre Zapata, menciona: "Todavía hay muchas personas en México que participaron en su asesinato, y algunas de ellas todavía tienen un gran poder en el gobierno".²¹⁵ Por lo tanto, se comprometió a no alterar los hechos históricos y abordar la historia del caudillo con seriedad.

La extensa investigación que realizó John Steinbeck sobre Emiliano Zapata y el Zapatismo se plasmó en una obra de su autoría titulada *Zapata, el pequeño tigre*. Esta obra es muy

²¹² Adela Pineda Franco, 18.

²¹³ Robert E. Morsberger, "*El Hombre, El Mito y La Revolución exicana*", en *!Zapata!*, John Steinbeck, sexto piso, México, 2010, 19.

²¹⁴ Robert E. Morsberger, 20.

²¹⁵ John Steinbeck, *!Zapata!*, sexto piso, México, 2010, 64.

descriptiva en cuanto a la vida cotidiana, los paisajes y la cultura de los zapatistas. Steinbeck pudo relatar estos aspectos gracias a las fuentes orales de primera mano que obtuvo durante su estancia en la región del Zapatismo. A partir de este estudio, colaboró en la creación de un guion más austero junto al director Elia Kazan, el cual sería llevado a la pantalla.

El interés de escritores estadounidenses por Emiliano Zapata ya había sido abordado en dos obras literarias publicadas en inglés antes de la investigación de Steinbeck: *Zapata, el pequeño tigre* y *Zapata y la Revolución Mexicana*, de John Womack Jr. Además, existe otra obra escrita en primera persona, *El bufón carmesí: Emiliano Zapata de México*, de H. H. Dunn, publicada en 1933. John Womack, al revisar obras escritas por extranjeros sobre la figura del caudillo, destaca esta obra y la considera una contribución a la narrativa en torno al "Atila del sur."²¹⁶

Sin embargo, John Womack tiene una visión crítica de la obra de Dunn, a la que describe como "un mal chiste." Womack argumenta que Dunn afirma haber sido testigo de atrocidades y haber acompañado a Zapata en campaña, lo cual él considera no está respaldado por evidencia alguna, ya que Dunn no tenía relación con la revolución en Morelos.²¹⁷ La visión de Dunn sobre los zapatistas los presenta como bandidos radicales y bárbaros. Esto llevó a John Steinbeck a rechazar el escrito de Dunn y a interesarse por la segunda obra más reciente en su estudio, *Zapata The Unconquerable (Zapata El Invencible)* del año 1941.

Es de la obra de Edgcumb Pinchon, publicada por la Doran Doubleday en Nueva York, de la cual John Steinbeck se basó para crear *Zapata, el pequeño tigre*, porque presenta hechos históricos esenciales de la vida y lucha de Zapata, así como la personalidad y cultura campesina de la región morelense. John Womack acepta la obra de Pinchon diciendo que el relato que este presenta no reclama autenticidad. En la interpretación que hace Womack de la obra mencionada, señala que el autor no pretendió escribir más que una novela histórica y que se pasó un año investigando en México.²¹⁸ Al respecto, es importante señalar lo dicho por Womack, quien apunta que Edgcumb Pinchon basó su obra en entrevistas con Soto y Gama, y las escrituras de Gildardo Magaña, así como sus memorias, como las de la señora

²¹⁶ John Womack jr., *Zapata y la revolución mexicana*, Siglo Veintiuno Ed, México, 1969,414.

²¹⁷ "Womack constata que Dunn fue expulsado de México en 1912, cuando trabajo para el International New Service y la National News Association como corresponsal en la capital", John Womack jr., 413.

²¹⁸ John Womack jr., 414.

King, por lo tanto *Zapata The Unconquerable (Zapata El Invencible)*, es entendida por John Womack como “una buena biografía popular”.²¹⁹

La obra de Edgumb Pinchon, *Zapata The Unconquerable (Zapata El Invencible)*, incorpora elementos de ficción para crear una visión de México con un toque místico. Hace referencia a aspectos de la cultura popular mexicana surgida de la Revolución, como la "Adelita", y describe a Zapata como el "charro de charros". Además, ofrece detalles biográficos de Emiliano Zapata, como su papel como "Caudillo" que comprendía las necesidades del ejército libertador del sur y su postura durante la unión de la revolución de Morelos con Madero.

Estos elementos se utilizan para presentar una imagen mitificada de Zapata, similar a la que Steinbeck comprendió durante su estancia en México. Zapata es retratado como un líder benevolente con un liderazgo destacado, y su nombre evoca el movimiento. Esta interpretación respalda la elección del título de la película de Steinbeck y Kazan, *Viva Zapata!*, como se menciona en un fragmento de la obra de Edgumb Pinchon:

Viva Zapata! Viva Zapata!

No- no! Not that! It makes me ashamed- all this shouting for me.

Then Viva tierra y Libertad!

Sí- sí, señorita. That is how it should be.

Muy bien, but to say ‘Viva Zapata!’ is the same as to say ‘Viva Tierra y libertad!’ You are not just a man, señor. You are a whole people. Walking around under one big sombrero.²²⁰

En su crítica a la obra de Pinchon, John Womack menciona que el autor "capturó de manera efectiva la esencia de las personalidades, el tema y las intenciones de sus héroes".²²¹ Estos elementos proporcionados por *Zapata The Unconquerable (Zapata El Invencible)*

²¹⁹ “Womack apunta que Pinchon telescopia la década, invento personajes, escenas y presenta una percepción confusa del trabajo de Soto y Gama”, John Womack jr., 414.

²²⁰ “Viva Zapata! Viva Zapata! ¡No, no! ¡Nada de eso! Me avergüenza toda esta algarabía por mí. -Entonces Viva Tierra y Libertad! -Sí, sí, señorita. Así es como debería ser. -Muy bien, pero decir Viva Zapata! es lo mismo que decir Viva Tierra y Libertad!. -Usted no es solo un hombre, señor. -Usted es un pueblo entero que camina bajo un gran sombrero” (traducción propia), Edgumb Pinchon, *Zapata The Unconquerable*, Doubleday Doran, Nueva York, 1941, 208.

²²¹ John Womack Jr., *op. cit.*, 414.

fueron utilizados por John Steinbeck para establecer el marco histórico general de su guion. En relación a esto, Robert E. Morsberger observa que la estructura de *Viva Zapata!*²²² para representar la Revolución mexicana es "episódica pero coherente", y añade que el guion se apoya en el folclore, la poesía y las parábolas para trazar el período histórico. En *Zapata, el pequeño tigre*, Robert E. Morsberger encuentra excesiva las referencias históricas a las condiciones socioeconómicas, las cuales quedan suprimidas en el guion de ²²³, en su lugar, dice Morsberger, que John Steinbeck prefirió darle proyección al trasfondo histórico, completándolo con escenas dramáticas.^[06B]

Es interesante notar que de la obra de Edgcumb Pinchon, *Zapata The Unconquerable* (*Zapata El Invencible*), John Steinbeck, conservó algunas escenas en su guion, como el relato de la entrevista de Zapata con Madero en la que se pide el desarme del movimiento zapatista, así como la audiencia de la delegación morelense con Díaz, que se considera importante para la película. Esta escena proporciona una descripción detallada del evento y contribuye a la recreación de la escena que da inicio a *Viva Zapata!* En esta escena, los delegados morelenses son recibidos por Díaz, quien reconoce a Emiliano y le pide que le explique cuál es el problema:

What is your name?

Emiliano Zapata, mi presidente, at your service.

Well, and what is the grievance of Ayala and Anenecuilco, señor Zapata?

It is an old grievance, mi presidente. And it has been growing worse through the years. Now it has become so bad that there are no words for it. Our villages are ruined. We have no land any more.²²⁴

²²² "Morsberger señala que, los acontecimientos descritos en el guion, abarcan un periodo de diez años, de 1909 a 1919", Robert E. Morsberger, "*Guiones y producciones de Steinbeck*", en *!Zapata!*, John Steinbeck, sexto piso, México, 2010, 399.

²²³ Robert E. Morsberger, 399- 400.

²²⁴ "¿Cuál es tu nombre? - Emiliano Zapata, mi Presidente. A su servicio. -Y bien, ¿cuál es la queja de Ayala y Anenecuilco, señor Zapata? - Es una queja vieja, mi Presidente. Ha empeorado con el paso de los años, tanto, que ya no hay palabra que la describa. Nuestros pueblos están arruinados. Ya no tenemos tierras" (Traducción propia), Edgcumb Pinchon, *Zapata The Unconquerable*, Doubleday Doran, Nueva York, 1941, 31.

En las razones que expone Emiliano, reivindica el derecho de los pueblos de Morelos sobre la tierra y explica los abusos de las haciendas al cercar y ocupar las tierras. Díaz muestra indiferencia ante la problemática, pero Zapata deja en claro que el problema de su pueblo también es el suyo, demostrando su compromiso en la solución del despojo de tierras. La escena inicial propuesta en el guion de *Viva Zapata!* ofrece una visión de las tensiones que surgieron en el Morelos que anticipó el estallido de la revolución zapatista.

En cuanto a la representación de aspectos populares del movimiento zapatista, es importante destacar el rescate que hace John Steinbeck de un personaje clave para esta cuestión: el hermano mayor de Emiliano, Eufemio Zapata. En la relación que el novelista representa entre los hermanos, pudo diferenciarlos en cuanto a su personalidad. Sobre esta figura, Steinbeck apunta: "Aunque era borracho y sádico, a un gran hombre como Emiliano jamás se le ocurrió entrar en donde estuviera aquel sin besarle la mano, porque ese hermano era el cabeza de familia. Esas relaciones tan fuertes son importantísimas para los mexicanos y me propongo que también lo sean en este guion".²²⁵

Dicha cuestión marca una relación con la historiografía, ya que el personaje de Eufemio contiene todas las características distintivas del campesino zapatista que coinciden con la descripción de John Womack. Cuando Womack explica la causa de su muerte, dice: "Famoso ya porque ahogaba sus penas en alcohol, comenzó a rebajar violentamente a voz en cuello a sus camaradas. Se encolerizó con el padre de uno de sus principales subordinados, Sidronio Camacho. En venganza, Camacho lo hirió y murió".²²⁶

Un aporte importante que hace el guion de *Viva Zapata!* es en cuanto a que John Steinbeck hace referencia a las tradiciones de los pueblos mexicanos, aspectos que cree buenos para representar en la película porque son de gran interés. El novelista escribe: "El principal personaje de nuestra historia fue el mejor jinete de la región en su época, teniendo fama de ser también un gran desbravador de caballos al estilo mexicano, lo cual, al menos que yo sepa, nunca ha sido filmado hasta hoy"²²⁷ Además, menciona: "También es costumbre entre los campesinos de México que, cuando se sienten especialmente bien, sea por haber bebido

²²⁵ John Steinbeck, *!Zapata!*, *op. cit.*, 47.

²²⁶ *Ibidem*, 182.

²²⁷ *Ibidem*, 49.

o por la emoción, echen atrás la cabeza y suelten lo que llaman 'la carcajada', una especie de grito acabado en risas que puede crear un magnífico clima para las imágenes de fiesta"²²⁸

En la descripción del accionar de los zapatistas, Steinbeck sugiere la táctica de la explosión de trenes que llevaban a cabo, las cuales podrían contribuir a grandes escenas de acción. Esto coincide con el relato de John Womack, que dice: "Se volvieron más atrevidos en sus intenciones. Sus tácticas fueron espectaculares actos de terrorismo en el ferrocarril de Cuernavaca; volaron un tren que se dirigía al sur".²²⁹

Dirigiéndose al hecho documentado, es importante mencionar que John Womack presenta una descripción detallada de Emiliano Zapata que emerge del encuentro que tuvo lugar en Xochimilco con Villa. Esta descripción es esencial para conocer los rasgos de Zapata, ya que Womack dice: "Era un hombre de piel oscura y rostro delgado, cuyo inmenso sombrero a veces arrojaba tanta sombra sobre sus ojos que no se podían ver... Vestía una corta chaquetilla negra, un largo paliacate de seda de color azul pálido, una camisa de pronunciado color lavanda y usaba alternadamente un pañuelo blanco de franja verde y otro en el que estaban pintados todos los colores de las flores".²³⁰

Es importante destacar que la referencia al Plan de Ayala que hace el guion se centra en el impacto que tuvo el documento en Morelos. Steinbeck señala: "Se refería a la devolución de las tierras y a varios cambios sustanciales en bien del pueblo. Mereció grandes elogios y se convirtió en el programa oficial de la nueva revuelta".²³¹

Una relación existente de la historiografía del Zapatismo con el guion es la idea que este ofrece del ambiente de desconfianza que se creó en los zapatistas hacia Madero. Después del desarme realizado en Cuernavaca, resultado de la entrevista entre el líder de la Revolución y el caudillo sureño, en la sugerencia para retratar en la escena, la visión de John Steinbeck sobre que el poder corrompió a Madero se nota lo que se buscaba transmitir mediante el contexto, en la cual el novelista apunta: "A lo largo de toda la secuencia ha reinado un clima de aprensión. Existe muy poca confianza en la situación. No es que se pensara que Madero

²²⁸ *Ibidem*, 47.

²²⁹ *Ibidem*, 265.

²³⁰ *Ibidem*, 217.

²³¹ *Ibidem*, 186.

estaba corrompido, pero se conocía su debilidad. Y a los soldados les daba verdadero miedo renunciar a sus armas".²³²

Esta condición, John Steinbeck la impregna de drama, usando como elemento el asesinato de Madero, fraguado por Huerta, del cual el novelista apunta lo siguiente: "Es una de las intrigas más cínicas y cumplidas con mayor sangre fría de toda la historia. Todo el mundo sabía lo que iba a ocurrir, hasta el propio Madero".²³³ En relación con lo mencionado, Robert E. Morsberger apunta que el planteamiento de la película *Viva Zapata!* es más dramático que fundamentado, añadiendo que los actores y el público se sienten más involucrados que informados.²³⁴

El historiador John Womack reconoce que uno de los hechos llevados al cine y atribuidos al guion de *Viva Zapata!* fue el descubrimiento y la posterior divulgación de un aspecto de la vida de Emiliano Zapata que no se conocía hasta después de la película: su noviazgo y matrimonio con la aristócrata Josefa Espejo. En este sentido, el historiador menciona: "La película es tanto más notable cuando hace público por primera vez algunos hechos como el matrimonio de Zapata".²³⁵

La representación que realiza John Steinbeck de lo mencionado es aceptable, y se relaciona con el relato de John Womack, quien ve el matrimonio como uno de los aspectos que ofrecía la vida local y por los cuales el campesino morelense luchaba para recuperarla. En el campo mexicano, Womack ve el matrimonio "como un contrato", y concretarlo le daría a Zapata un rango y un lugar en su comunidad.²³⁶

En relación, John Steinbeck señala que en el guion "en la época en que transcurre la película, los estratos sociales estaban bien definidos y eran estrictamente respetados".²³⁷ Fue en 1911, durante el desarme de las tropas rebeldes en el estado de Morelos, que surge la idea en Zapata de retirarse a la vida local. Este evento es confirmado por el relato de John Womack, quien menciona: "En esos días, cuando se acercaba la fecha en que Zapata había de cumplir veintidós años, se casó con una joven a la que había estado cortejando desde antes

²³² *Ibidem*, 184.

²³³ *Ibidem*, 186.

²³⁴ Robert E. Morsberger, "*Guiones y producciones de Steinbeck*", *op. cit.*, 400.

²³⁵ John Womack Jr., *op. cit.*, 1969, 412.

²³⁶ *Ibidem*, 105.

²³⁷ *Ibidem*, 62.

de la Revolución. Era Josefa Espejo, una de las hijas de un comerciante de ganado medianamente próspero de Ayala, a la cual había dejado un pequeño dote"²³⁸ Womack también señala que parte del guion aborda esta relación, y Zapata, al pretender a la hija del comerciante, se vio rechazado precisamente por no pertenecer a la clase más alta de los comerciantes, un rechazo que duró hasta su ascenso a general, cuando ella finalmente pudo aceptarlo. Fue el padre de Josefa quien no aceptó la relación antes de eso.²³⁹

Un aspecto de suma importancia a mencionar de la película y su relación historiográfica es que en diversas ocasiones Zapata había expresado, dice John Womack, "su determinación de salirse de la política, con lo cual revelaba lo mucho que suspiraba por su antiguo estilo de vida campesino. Y su matrimonio parecía ser una retirada".²⁴⁰ En las sugerencias que deja establecidas John Steinbeck para el rodaje, menciona: "Quiero que se haga una secuencia sobre el proceso de un matrimonio mexicano, pues debe recordarse que Zapata se casó por la iglesia y que la ceremonia cumplió en todo con las tradiciones mexicanas nupciales de ese tiempo".²⁴¹ Sin embargo, según Womack, Zapata estaba todavía celebrando su boda cuando recibió la noticia de la invasión de Victoriano Huerta al Estado de Morelos. La renovada consagración de Emiliano a la vida local a través de su matrimonio solo lo devolvió nuevamente a la política en defensa de esa vida local.²⁴²

En cuanto a la representación de la muerte de Emiliano Zapata en Chinameca en el guion, muestra la censura a la que John Steinbeck tuvo que enfrentarse al tratar este hecho histórico. La representación simplificada del evento lo perfiló más en el aspecto mítico que se había creado en torno a Zapata en el momento de su asesinato. Steinbeck advierte en una nota para el rodaje que la conspiración y el asesinato de Emiliano Zapata parecen puro melodrama, pero así sucedió en realidad. También menciona que es un punto en el que podrían surgir problemas con la censura, ya que muchas personas importantes que participaron en el asunto aún ocupan cargos en el gobierno.²⁴³ Por lo tanto, para evitar la censura, el relato se simplifica y no se hacen uso de los nombres de las personas implicadas.

²³⁸ *Ibidem*, 105.

²³⁹ *Ibidem*, 62.

²⁴⁰ *Ibidem*, 105.

²⁴¹ *Ibidem*, 62.

²⁴² *Ibidem*, 106.

²⁴³ *Ibidem*, 214.

Es relevante destacar que John Womack ofrece varias interpretaciones sobre la muerte de Emiliano Zapata, una de las cuales relata que “el 8 de abril de 1919 se llevó a cabo una reunión en la cual Zapata aceptó un regalo de Guajardo, un caballo alazán al que llamaban ‘As de Oro’”.²⁴⁴ Esa noche, apunta Womack, quedaron de verse al día siguiente en la hacienda de Chinameca para recoger el parque que Guajardo había ofrecido a Zapata.

El caudillo pasó la noche en un campamento en las montañas y al día siguiente, el jueves 10 de abril de 1919, casi cuando cumplía cuarenta años de edad, Zapata salió hacia Chinameca.²⁴⁵ De dicho relato, el historiador agrega lo siguiente “a las dos y diez minutos, montado en el alazán, ordenó que diez hombres lo acompañasen hasta las puertas de la hacienda. El clarín tocó tres veces llamada de honor, al apagarse la última nota, Zapata murió”.²⁴⁶

Los relatos del momento fueron proporcionados a Gildardo Magaña por testigos como Salvador Reyes Avilés en *Así mueren los valientes*. Otra referencia puntual sobre el hecho es la que ofrece Valentín Gonzales López en *La Muerte del General Emiliano Zapata*.²⁴⁷ in embargo, en contraste con lo que se presentó en la pantalla, en el guion, John Steinbeck apunta lo siguiente: "Sugiero al director que el asesinato sea rápido. Puede crear cualquier tipo de suspenso que desee, pero, en mi opinión, en este momento, la inevitabilidad del asunto es más importante que cualquier intriga".²⁴⁸ El momento en que Zapata muere, Steinbeck lo describe de la siguiente manera: "De repente, el coronel levanta la mano y retrocede. Emiliano mira a su alrededor, y en ese mismo instante llega una ráfaga de disparos. Emiliano recibe una serie de disparos, el plomo sacude su cuerpo. Caes al suelo, y una segunda ráfaga lo acribilla".²⁴⁹

El historiador John Womack afirma que la leyenda de que Zapata no había muerto después de que el cadáver fuera expuesto en la plaza de Cuautla contribuyó a la retórica que

²⁴⁴ *Ibidem*, 319.

²⁴⁵ *Ibidem*, 320.

²⁴⁶ *Ibidem*, 321.

²⁴⁷ *Ibidem*, 231.

²⁴⁹ *Ibidem*, 233.

lo convirtió en un héroe local con una dimensión nacional. Se convirtió en el símbolo del agrarismo mexicano. Según Womack, su muerte a traición facilitó esta transformación, ya que los elementos positivos y carismáticos de la revolución de Zapata se destacaron a través de la tradición oral que lo mitificó, y también debido a la necesidad de seguir creyendo en su figura patriarcal.²⁵⁰ Este aspecto se representa de manera emotiva en una escena que cierra la película *Viva Zapata!*

Dicha manifestación de carácter popular, según John Womack, continúa en Morelos hasta la fecha. La escena con la que concluye *Viva Zapata!* hace referencia a lo que Womack presentaría más tarde sobre la tradición oral campesina. A este respecto, Womack describe: "Se había visto al caballo que montaba el día de su muerte, el alazán, galopando sin jinete por las montañas. La gente que lo había visto decía que ahora era blanco. Y alguien pensó que había visto al propio Zapata montado en él".²⁵¹

La extensa investigación de John Steinbeck proporcionó suficiente información para que el director Elia Kazan la considerara al llevar la historia a la pantalla. En relación a esto, el novelista escribió: "Es tan rica en detalles dramáticos que se podrían hacer diez películas con ella".²⁵² De esta manera, Steinbeck permite que los eventos se adapten a las necesidades de la película durante el proceso de montaje, como menciona: "Este guión es un marco para la película que se realizará después de que el director y yo hayamos trabajado juntos".²⁵³

En su análisis de la obra de Elia Kazan, John Womack la considera aceptable, aunque señala que el guion es de John Steinbeck. Womack menciona: "Al telescopiar toda la Revolución en un episodio dramático, la película deforma algunos acontecimientos y algunos personajes, a veces burdamente; pero rápida y vívidamente traza un retrato de Zapata, de los campesinos y de la naturaleza de sus relaciones y su movimiento que a mí me parece sutil, vigoroso y veraz".²⁵⁴

En su esfuerzo por ser lo más fiel posible a la historia de Zapata, John Steinbeck realizó varios viajes adicionales a México. Uno de estos viajes fue a Cuernavaca, junto con el

²⁵⁰ *Ibidem*, 224-225.

²⁵¹ *Ibidem*, 325.

²⁵² *Ibidem*, 134.

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ *Ibidem* 412.

director Elia Kazan, con el fin de familiarizarse con el paisaje, el idioma y otros aspectos del país que luego incorporaría al guion. Su objetivo era crear un guion modesto y lleno de folclore, lo que los llevó a simplificar los hechos históricos, dejando que la tensión dramática expresara la esencia de los acontecimientos. Adela Pineda Franco sugiere que este enfoque fue influenciado por las convenciones de Hollywood en la década de 1950.²⁵⁵

La línea argumental del guion no logra desprenderse de una perspectiva extranjera y artificial. La producción buscaba transmitir un mensaje anticomunista, lo que refleja el compromiso existente entre el gobierno estadounidense y la industria cinematográfica. La adaptación de la cultura popular mexicana al estilo de Hollywood convierte el intelectualismo de Steinbeck en un mediador entre Estados Unidos y México.

La principal influencia en el tratamiento de la historia de Zapata y su transformación, en términos del compromiso de Steinbeck con México, se debió a la presión ejercida por los intelectuales, como Steinbeck, que estaban bajo la influencia de la persecución macartista y la caza de brujas que se llevaba a cabo en Hollywood. Como resultado, la narrativa pasó de la seriedad aplicada a la historia del Zapatismo a enfocarse en las urgencias y tensiones del contexto político, transformando el guion de *Viva Zapata!* en una crítica política.

En el guion se reconocen las tendencias políticas de Steinbeck y Kazan en el periodo de Guerra Fría. Los conceptos como Zapatismo y Revolución fueron abordados en una época de la historia estadounidense antirrevolucionaria. Por eso, la escritura transformó muchos aspectos al servicio de sus preocupaciones por entender la idiosincrasia mexicana, pero siempre mantuvo la grandeza de Zapata y su espíritu por derrocar al poder. El tratamiento de las fuentes zapatistas por parte de Steinbeck fue llevado a cabo con la visión política y democrática estadounidense en el contexto de amenaza roja.

Al respecto, Adela Pineda señala que Steinbeck se forjó un concepto del zapatismo reminiscente del "agrarismo jeffersoniano". Además, según el historiador Alan Knight, Steinbeck también pudo haber sido influenciado por Frank Tannenbaum, el fundador de la historiografía norteamericana de la Revolución mexicana.²⁵⁶ Pineda hace una sugerencia muy importante de que la interpretación de la Revolución en Steinbeck sea entendida como

²⁵⁵ Adela Pineda Francopin, *op. cit.*, 71.

²⁵⁶ *Ibidem*, 78.

un sinónimo de "restauración". Señala que cuando el novelista aborda el tema del derecho del campesino, esta idea representa una regresión que cae en la noción del movimiento irresistible, eterno y recurrente del poder. Sin embargo, en el guion final, se presentó mediante un punto de vista más progresista y modernizador.²⁵⁷

Es relevante señalar que las películas basadas en el argumento de Steinbeck reflejan las pretensiones norteamericanas en el interés por el progreso mundial, lo cual en cierta forma estaba relacionado con la búsqueda de establecer su hegemonía. En *Viva Zapata!*, esta perspectiva se centra en el combate al comunismo. Eugenio Anguiano, al hablar del esfuerzo de colaboración entre México y Estados Unidos durante la Guerra Fría, menciona que el gobierno mexicano se alineó con los intereses de cineastas extranjeros para frenar la amenaza comunista. Esto es importante porque el guion de *Viva Zapata!* estableció en su argumento una postura que simbolizara la pretensión de la defensa hemisférica. Esto ejemplifica lo que Anguiano señala como una solidaridad transnacional que buscaba cumplir con la política del buen vecino, rompiendo con la visión aislacionista del Estado norteamericano.²⁵⁸

Según Eugenio Anguiano, el propósito de esta política era reparar los daños causados por el abandono de América Latina por parte de Estados Unidos, acompañado de tensiones diplomáticas causadas por las intervenciones recurrentes de Washington en los asuntos internos de los países del hemisferio occidental. La mayoría de estas intervenciones tenían como objetivo defender los intereses privados estadounidenses en la región.²⁵⁹

En este análisis sobre Emiliano Zapata en la historia y en el cine, es importante hacer una breve relación de películas en las que la figura del caudillo ha sido representada. Como antecedente a la secuencia cronológica que se presenta, debemos tener en cuenta el documento gráfico y las imágenes producidas por la fotografía, ya que estas dieron paso a que la imagen de Zapata encontrara sentido en algunas experiencias cinematográficas, comenzando con el documental y llegando al cine de ficción.

²⁵⁷ *Ibidem*, 80.

²⁵⁸ Eugenio Anguiano, "México: La diplomacia en torno al desarme", en *Los grandes problemas de México: XII Relaciones Internacionales*, coords. Blanca Torres y Gustavo Vega, El Colegio de México, México, 2010, 98-99.

²⁵⁹ *Ibidem*, 99.

Según Ricardo Pérez Montfort, la Revolución fue un fenómeno fotográfico. Nombres como Manuel Ramos y Hugo Brehme contribuyeron a la inserción de figuras como la de Zapata en el imaginario mundial de las revoluciones del siglo XX. Sin embargo, la imagen revolucionaria quedó directamente relacionada con la familia Casasola, gracias al gran acopio de imágenes que se puede observar en su archivo familiar y en la *Historia Gráfica de la Revolución* que Gustavo Casasola comenzó a publicar alrededor de 1940, donde se puede encontrar un retrato de Emiliano Zapata.²⁶⁰

Posteriormente, se pueden encontrar imágenes de los zapatistas en escenas del cine documental, lo que las convirtió en figuras emblemáticas tanto de la Revolución como de la lucha de los campesinos en busca de justicia.²⁶¹ En estas escenas, se observa a Emiliano Zapata desfilando en Paseo de la Reforma en 1914. Pérez Montfort afirma que, gracias al cine documental, el caudillo se convirtió en símbolo de las causas agrarias nacionales y representó la vertiente rural del movimiento revolucionario.²⁶² Este simbolismo que alcanzó la figura de Zapata se sintetizó para desligarlo de una personalidad concreta y convertirlo en un ente más universal y masivo, dentro de lo que se le conocería como "lo revolucionario popular". Esto significaba, según Pérez Montfort, "verse a sí mismo tal vez más como un campesino armado"²⁶³ y establecer al caudillo como el pilar del estereotipo revolucionario mexicano.

Así, como señala Pérez Montfort, Emiliano Zapata "entra al cine mexicano de los años treinta de la mano de uno de los cineastas más solventes de aquel momento: Fernando de Fuentes".²⁶⁴ En *El compadre Mendoza* de 1933, se aborda el tema revolucionario con precisión, señala Montfort que "los campesinos sureños revelaban un crudo realismo de miseria y decepción, capaz de evidenciar las vivencias recientes de la Revolución experimentadas por el cineasta".²⁶⁵ En la película solo se muestra una foto de Zapata a modo

²⁶⁰ Ricardo Pérez Montfort, *Disparos, plata y celuloide. Historia, cine y fotografía en México 1846-1982*, Primera Edición, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2023, 59-60.

²⁶¹ *Ibidem*, 69.

²⁶² *Ibidem*, 71.

²⁶³ *Ibidem*, 77.

²⁶⁴ *Ibidem*, 78.

²⁶⁵ *Ibidem*, 86.

de referencia sobre lo mencionado y como el líder campesino. Es *Viva Zapata!* del director Elia Kazan, el caudillo aparece por primera vez en el cine ya como un personaje.

En los años setenta, tras la Revolución cubana, los acontecimientos de 1968 y los movimientos de liberación mundial, la figura de Zapata recupera su simbolismo y se asocia con la lucha por la justicia y la libertad, en oposición al Estado. Lara Chávez menciona una breve aparición del caudillo en *La trinchera* de 1968, dirigida por Carlos Enrique Taboada, donde solo aparece montando a caballo y es disparado.²⁶⁶

Es en el periodo relatado en donde se encuentran las películas más apegadas al aspecto histórico, la primera se titula *Reed, México Insurgente* (1970), del director Paul Leduc, basada en el libro homónimo del periodista estadounidense, John Reed, sobre la cual Lara Chávez dice “es un film de corte independiente que, a pesar de su precariedad, resulta consistente y relevante por su perspectiva sobre la revolución mexicana”.²⁶⁷ La segunda película se titula *Campanas Rojas*, de 1981 dirigida por Sergéi Bondarchuk y coproducida por la Unión Soviética. En esta película se narra la experiencia en la Revolución mexicana de John Reed. Este filme lleva la figura de Zapata a escenas filmadas en el estado de Morelos, que, como señala Lara Chávez: “resultan aisladas de la trama principal y son un derroche visual, donde se forma una colección de situaciones imaginarias alrededor del general morelense”.²⁶⁸ Además, agrega que “el director intenta construir su propio retrato del Caudillo del Sur, lo muestra como un estratega militar y con una carga simbólica que expresa la continuación eterna de la lucha con el mensaje ¡Zapata Vive!”.²⁶⁹

Otra película filmada en Morelos en 1970 es aquella en la que el cantante Antonio Aguilar interpreta a Zapata. Este papel conectó con los mexicanos y quedó marcado en su imaginario. La película, titulada *Emiliano Zapata* y dirigida por Felipe Cazals, refleja el contexto de la época, ya que se estrenó en salas de cine con varias escenas censuradas por el Estado. Está

²⁶⁶ Hugo Lara Chávez, *Zapata, Zapatistas y Zapatismo: Retratos en el cine mexicano de ficción*, en *Zapata en el cine*, coords. Hugo Lara Chávez, Eduardo de la Vega Alfaro Primera Edición, Editorial Paralelo, México, 2019, 86.

²⁶⁷ *Ibidem*, 95.

²⁶⁸ *Ibidem*, 96.

²⁶⁹ *Ibidem*, 96-97.

basada en la obra de John Womack Jr., sobre la cual Elisa Lozano destaca su capacidad de síntesis visual.²⁷⁰

Además de esta película, el cantante produjo otras dos cintas más dirigidas por Mario Hernández. Estas películas incluyen escenas de la de 1970 y se titulan *¡Viva México y sus corridos!* de 1982 y *Zapata en Chinameca*, de 1987. La última película trata sobre un general zapatista allegado a Zapata, y Elisa Lozano señala que en distintas secuencias se subrayan las múltiples traiciones que enfrentó el caudillo, tanto ideológicas, militares como emocionales.²⁷¹

En la siguiente relación de películas que presenta Lara Chávez, se observa una disputa por la imagen de Zapata, como es en *Pafnucio Santo* de 1976, dirigida por Rafael Corkidi. Lara menciona al respecto que presenta la encarnación femenina de Zapata y dice que “el cuerpo del héroe que se muestra como una mujer desnuda. Pafnucio se conduce de su asesinato pues comprende que ella debía ser la madre del nuevo mesías”.²⁷² Además, agrega que “la película es delirante y crítica, con algunos planos de carga poética, filosófica y religiosa”.²⁷³

Para 1979 aparece de manera imaginaria un Zapata anciano en *Cosa fácil*, de Alfredo Gurrola, protagonizada por Pedro Armendáriz hijo.²⁷⁴ En 1983, *Frida, naturaleza viva* de Paul Leduc, sobre la que Lara apunta que es “biografía lírica de Frida Kahlo, quien en distintos momentos muestra su cercanía ideológica con Emiliano Zapata, el que aparece recurrentemente en fotografías o ilustraciones, así como las consignas “Tierra y Libertad” y ¡Zapata Vive!”.²⁷⁵ En 2004, aparece *Zapata, el sueño del héroe*, de Alfonso Arau, y Lara dice sobre ella que es “una malograda extravagancia posmoderna, con cualquier cantidad de inexactitudes y de abusos creativos por parte del director”.²⁷⁶ Finalmente, en el años 2013 aparece *Ciudadano Buelna*, de Felipe Cazals, con Tenoch Huerta interpretando a Zapata.

²⁷⁰ Elisa Lozano, *Zapata Revisitado*, en *Zapata en el cine*, coords. Hugo Lara Chávez, Eduardo de la Vega Alfaro Primera Edición, Editorial Paralelo, México, 2019, 248.

²⁷¹ Elisa Lozano, 254.

²⁷² Hugo Lara Chávez, *Zapata, Zapatistas y Zapatismo: Retratos en el cine mexicano de ficción*, en *Zapata en el cine*, coords. Hugo Lara Chávez, Eduardo de la Vega Alfaro Primera Edición, Editorial Paralelo, México, 2019, 91.

²⁷³ *Ibidem*, 92.

²⁷⁴ *Ibidem*, 92-93.

²⁷⁵ *Ibidem*, 97.

²⁷⁶ *Ibidem*, 99.

Sobre ella, Lara escribe que “Cazals intenta exponer las distintas encrucijadas de la gesta armada”.²⁷⁷

En la disputa por la imagen de Zapata, en el año 2019, la película mexicana con temática LGBT+ *¡Zapata gime, la lucha sigue!* indica que existe una tendencia a explorar los aspectos románticos del general. Este breve recorrido visual a través de todas las representaciones de Zapata en películas hasta la fecha muestra cómo se le ha representado con diferentes objetivos en relación al simbolismo que encarna la figura del caudillo en el cine.

Conclusiones

La concepción del periodo revolucionario en *Viva Zapata!* parte de una perspectiva estética que resalta los aspectos populares y culturales del movimiento zapatista, documentados por John Steinbeck y Elia Kazan, lo que establece el contexto histórico general de la película. A través de la presentación episódica de eventos históricos, la película representa la Revolución mexicana, aunque puede incurrir en ciertas deformaciones, pero logra trazar un retrato aceptable de Zapata y el Zapatismo en relación con la historiografía. En este sentido, la película introduce por primera vez el matrimonio de Emiliano Zapata con Josefa Espejo y desarrolla el personaje del hermano de Zapata para representar los aspectos populares y la cuestión de la corrupción en el poder. Desde una perspectiva historiográfica, *Viva Zapata!* destaca que la Revolución mexicana fue un movimiento popular y subraya su estilo violento, así como el cambio que generó en términos de causas sociales y aspiraciones ideales. Se resalta la importancia de los zapatistas, quienes encarnaron el radicalismo necesario para abordar el problema de la tierra y coexistieron con otras facciones revolucionarias.

El Plan de Ayala desempeñó un papel fundamental al definir el movimiento y permitir que los zapatistas establecieran un autogobierno en el estado de Morelos. Además, la película enfatiza la primera política de bienestar rural en México, que satisfizo sus demandas y les otorgó una voz en el triunfo de la Revolución. En este contexto, la película presenta a Zapata como el símbolo de la lucha de los campesinos mexicanos en busca de justicia, tierra y libertad, contribuyendo así a su mitificación.

²⁷⁷ *Ibidem*, 103.

Es importante señalar que existe una relación entre la historiografía y *Viva Zapata!* en lo que respecta a la idea de que el poder corrompe y a la desconfianza de los zapatistas hacia el mismo. El guion de la película busca plasmar estas ideas en pantalla, y el film ejemplifica cómo el cine histórico puede ser una forma válida de representar este aspecto. Además, es relevante destacar que el tratamiento del hecho histórico en *Viva Zapata!* se realizó desde la perspectiva extranjera de la Guerra Fría.

Capítulo 3. Análisis del film *Viva Zapata!* del director Elia Kazan

En este capítulo, se presenta un análisis de la película *Viva Zapata!* dirigida por Elia Kazan en 1952, con guion de John Steinbeck y producida por Darryl F. Zanuck y 20th Century-Fox. El primer apartado se centra en la construcción de la figura de Zapata tal como fue representada en esta producción cinematográfica estadounidense. El segundo apartado destaca la importancia de la visión de Elia Kazan para representar la Revolución mexicana a través del movimiento zapatista y la figura de Emiliano Zapata. Por esta razón, el tercer subcapítulo se enfoca en la crítica política que el director Elia Kazan presenta mediante el lenguaje cinematográfico. Todo lo mencionado en este párrafo se explica a través de la selección de escenas, planos y técnicas clave de la película.

Al analizar el cine como fuente histórica, es fundamental considerar el momento de la recepción de una película, y este aspecto se aborda en las dos últimas secciones de este capítulo. Es relevante destacar que *Viva Zapata!* de Elia Kazan, siendo una película estadounidense, generó impresiones controvertidas entre los espectadores en México, ya que representó un período importante de la historia del país, la Revolución mexicana. Para comprender mejor la recepción de la película en México, se recurre a los diarios del país, como *El Excelsior* y *El Universal*, publicados en 1952, el año de estreno de la película, para examinar lo que sus columnistas escribieron sobre el momento en el que la película llegó al país.

3.1 Representación de Zapata en el cine

La forma en que John Steinbeck y Elia Kazan representan al indígena está vinculada a la otredad mexicana. A través de una crítica social del contexto cultural de las comunidades campesinas indígenas mexicanas, construyen su visión. Esto los lleva a desarrollar una caracterización excesiva de personajes inmersos en una naturaleza con un tono teatral, lo que tiende a lo artificial y a un lenguaje dirigido a su concepción internacional.

El historiador de cine Ángel Miquel relaciona la representación de la Revolución mexicana a través del cine histórico con el contexto en México, donde se evaluaban los logros y las deudas de la complejidad social del proceso revolucionario. En las películas, se abordaba este aspecto. Miquel destaca la importancia de este momento para el rescate de la figura de Emiliano Zapata, ya que fue incluido en esta valoración y se discutió su papel en el proceso. El historiador señala que este cambio comenzó a notarse con la introducción de una cultura visual, ya que los textos solían complementarse con fotografías de la época de las personalidades tratadas. Además, menciona que esto dio lugar, en 1936, a la producción de *Historia completa de la Revolución mexicana*, presentada por el cineasta Salvador Toscano, y a la edición de una *Historia Gráfica de la Revolución mexicana*, hecha por Gustavo Casasola en 1942.²⁷⁸

El historiador Ricardo Pérez Montfort menciona que en las aportaciones visuales de esa época se construyeron referencias que permitían identificar al pueblo mexicano, evocativo de lo que Montfort llama "la representación del México bronco e indomable". En este contexto, se resaltan una serie de elementos específicos como el sombrero, el sarape y se destaca la presencia recurrente de la propensión a la violencia.²⁷⁹

En ese sentido, cabe mencionar un estudio de Aurelio de los Reyes, en el cual se muestra la Revolución vista a través de los intereses cinematográficos estadounidenses. Este estudio se basa en los testimonios de camarógrafos estadounidenses que estuvieron presentes en el movimiento de Villa y documentaron su trayectoria en el proceso revolucionario. Estos camarógrafos contribuyeron a convertir a Villa en una estrella del cine, y su intención era aumentar el atractivo visual del caudillo ante la cámara.²⁸⁰ En la filmografía villista analizada por Aurelio de los Reyes, las imágenes tomadas directas del campo revolucionario son prueba del fenómeno que elevó a Villa a la cumbre de su popularidad.²⁸¹

²⁷⁸ Ángel Miquel, *Entrecruzamientos: cine, historia y literatura en México, 1910-1960*, Primera edición, Biblioteca de ensayo contemporáneo/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2015, 28.

²⁷⁹ Ricardo Pérez Montfort, "Imágenes del Zapatismo entre 1911 y 1913" en *Estudios sobre el zapatismo*, ed. Laura Espejel López, Primera edición, Biblioteca del INAH/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000, 165.

²⁸⁰ Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México: testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la revolución, 1911-1916*, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1985, 10.

²⁸¹ *Ibidem*, 16.

México, dice Ricardo Pérez Montfort, se presentaba al mundo occidental como heredero de una cultura milenaria, cuyas aportaciones en materia estética, eran parte de las vanguardias del momento, al respecto Pérez Montfort explica que, llamaba la atención el hecho de un pasado histórico exótico, que contenía referencias de su originalidad cultural que resultaban contemporáneas, esto, ponía al país en los intereses artísticos de la época.²⁸²

En el relato que hace Elia Kazan sobre la preparación de la película de Zapata, atribuye el realismo en sus escenas a las miles de fotos que existían en ese entonces sobre la Revolución mexicana, a la que le atribuye ser la guerra más fotografiada de la historia. Las palabras del director lo demuestran cuando dice: "Conocía tan bien esas fotos que sabía exactamente cómo iba a explotar las enormes posibilidades que me brindaba el guion".²⁸³

Al respecto, Jeff Young explica que cuando Kazan tenía el guion listo, trabajó con los retratos como nunca lo había hecho para otra producción. En palabras del director, rescatadas de la conversación con Young, dijo: "La serie de Casasola fue mi inspiración para esa película. Me dio sentido y medida de la realidad. ¿Recuerdas la escena en la que fotografiaban a Zapata y Villa juntos? Pues ocurrió tal cual, y teníamos la foto".²⁸⁴ Kazan le comentó a Jeff Young que pasó la escena junto con la foto a sus directores artísticos, Lyle Wheeler y Leland Fuller, y les dijo: "Busquen a tipos exactamente iguales a éstos, vestidos igual que esta gente y utilicen el mismo número de extras que hay en esta foto".²⁸⁵ Lo que trajeron los directores artísticos era perfecto, como una imagen congelada. Reprodujeron el efecto de esas fotografías una y otra vez, y el uso de esa técnica reveló la verdadera estilización de la época.²⁸⁶

Es importante destacar la construcción de una imagen en el cine mexicano, analizada por la historiadora de cine Julia Tuñón. Ella explica que consiste en asignar características especiales a un grupo de género, entendiendo esta asignación como una construcción simbólica. Ejemplifica que las virtudes de lo femenino se ponen en la mujer, sin embargo, en

²⁸² Ricardo Pérez Montfort, "Imágenes del Zapatismo entre 1911 y 1913" en *Estudios sobre el zapatismo*, ed. Laura Espejel López, Primera edición, Biblioteca del INAH/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000, 165.

²⁸³ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 126.

²⁸⁴ *Ibidem*, 130.

²⁸⁵ *Ibidem*, 131.

²⁸⁶ *Ibidem*, 131.

algunas situaciones pueden llegar a ejercer acciones machistas que llevan a violentar su imagen.²⁸⁷ En el caso del hombre, según Tuñón, esa actitud se relaciona con la idea de su naturaleza, y en México, el hombre "macho" en el cine está asociado a la figura del "charro".

Julia Tuñón retoma lo dicho por Aurelio de los Reyes en referencia a la conformación del cine de charros, donde se representa un tipo varonil con valores masculinos, influenciado por Jorge Negrete y su forma de colocarse la pistola al estilo cowboy.²⁸⁸ Esta comprensión la historiadora la concluye con lo que apunta Carlos Monsiváis, que el proceso que va del "macho" representado por Jorge Negrete al de José Alfredo Jiménez representa "el paso de la jactancia a la imploración".²⁸⁹

Todo lo mencionado anteriormente sobre el machismo asociado a la representación del cine mexicano de la Edad de Oro ha sido analizado recientemente por Seth Fein, quien señala este aspecto como una comercialización por parte de México de los estereotipos mexicanos. Según Fein, esto era el nacionalismo cultural reempaquetado para el consumo estadounidense, y agrega que el mensaje de la masculinidad era parte de la identidad nacional mexicana.²⁹⁰

A partir de los años cuarenta, las películas que recreaban historias basadas en la Revolución mostraron una disminución en sus posturas críticas. Ángel Miquel explica que las narraciones se trasladaron al melodrama, donde se privilegiaba la historia de galantes juanes y guapas soldaderas, aquejados por conflictos sentimentales. Dentro del mismo esquema de comportamiento de los charros, estos personajes a veces recordaban que había ocurrido una conflagración de grandes proporciones en el pasado inmediato de México.²⁹¹ El

²⁸⁷ "Dicho atributo Tuñón dice que lo ejerce María Félix referenciando su papel de Doña Bárbara, del cual menciona, actúa "como hombre" y destruye a los débiles, sean del género que sean. La Doña, señala Tuñón, estriba en este papel: mujer fálica, viril, que parece ser "una mujer muy hombre", aunque siempre en forma ambigua y parcial", Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México/ Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998, 71.

²⁸⁸ Julia Tuñón, *op. cit.*, 71-72.

²⁸⁹ *Ibidem*, 72

²⁹⁰ "Fein asocia el machismo con Pedro Infante, por las representaciones de sus películas, cruciales para la dimensión internacional que alcanza el machismo mexicano a través de sus imágenes", Seth Fein, "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema", en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, eds. Anne Rubenstein, Gilbert M. Joseph, Eric Zolov, Duke University Press, Estados Unidos de América, 2001, 160.

²⁹¹ Ángel Miquel, *Entrecruzamientos: cine, historia y literatura en México, 1910-1960*, Primera edición, Biblioteca de ensayo contemporáneo/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2015, 33.

argumento melodramático hacía uso de esos estereotipos. En contraste con las ideas de Tuñón, Miquel y Fein, el historiador Ricardo Pérez Montfort señala que estos personajes, con representaciones simbólicas más amplias, se desligaban de personalidades o filiaciones concretas para presentar "un ente más universal" y "masivo y anónimo", caracterizado, entre otros rasgos, por no pertenecer a una región particular.²⁹²

El Zapata de *Viva Zapata!* se inserta en todas estas características ya descritas y cuenta con actitudes del "charro", pero tiende más a seguir la figura del "cowboy" debido a su origen estadounidense. Sobre este personaje, de lazo y pistola, Marcelo Alfonso, en un artículo de la revista *Cinelandia* publicado en Los Ángeles, California en 1938, dice: "Le debe a Hollywood gran parte de su celebridad, porque dio sello y carácter al cine norteamericano y demostró definitivamente que el cine era ante todo un espectáculo de las masas".²⁹³ De cierto modo, estas líneas que seguía la película de Kazan la inscriben dentro del género que evocaba al western estadounidense, que consiste en acción incesante, tomas al aire libre, uso de grandes planos generales y constantes puestas en peligro del héroe.²⁹⁴ Pero el aspecto esencial que definiría el Zapata que Elia Kazan llevó a la pantalla sería el del actor encargado de interpretarlo.

En relación a este tema, John Steinbeck, en su intento por facilitar las relaciones de la producción con México, quería para el papel a su protagonista de *The Pearl*, Pedro Armendáriz, quien además tenía un gran parecido con Zapata.²⁹⁵ Sin embargo, las exigencias de Hollywood se hicieron presentes, y Darryl F. Zanuck quería una de sus estrellas. Fue Elia Kazan quien propuso a Marlon Brando, reconociendo su calidad interpretativa. Finalmente, Brando representó a Emiliano Zapata.

Patricia Bosworth, biógrafa del actor Marlon Brando, quien nació el 3 de abril de 1924, señala que Brando fue alumno de interpretación de Stella Adler, una antigua colega de Elia Kazan en el Group Theatre. Stella Adler consideraba extraordinaria la capacidad interpretativa de Brando y pidió a Harold Clurman, productor de un drama de la posguerra

²⁹² Ángel Miquel, *op. cit.*, 34.

²⁹³ Marcelo Alfonso, "La carga de los Vaqueros en Hollywood" en *Revista Cinelandia*, Tomo XII, No.3, Los Ángeles California, marzo, 1938, 16.

²⁹⁴ Ángel Miquel, *op. cit.*, 44.

²⁹⁵ John Steinbeck, *op. cit.*, 70.

llevado a Broadway y dirigido por Kazan, que lo incluyera en el reparto. Patricia Bosworth destaca que Kazan se convirtió en la fuerza más elemental en la carrera del actor, ya que el director opinaba que Brando era muy intuitivo y absorbía todo.²⁹⁶

Este hecho es significativo, ya que desde el principio Kazan apoyó a Marlon Brando para lograr grandes resultados en su actuación. Aprendió a dirigirlo, conocía sus cualidades y, por esta razón, logró obtener de Brando un Zapata muy emocional, lo cual era característico de las tendencias del director. Según Jeff Young, Kazan tenía la intención de hacer coincidir al personaje de la película con el núcleo emocional del actor. Sobre Zapata, las palabras del director Elia Kazan reflejan este enfoque: "Intenté que todo fuera externo, se trataba de dejar que los personajes mostraran sus emociones, sacaran el sentimiento".²⁹⁷ Patricia Bosworth agrega que Marlon Brando se convirtió en el prototipo del "macho norteamericano" de la década de 1950.²⁹⁸

Bosworth relata que Kazan le enseñó a Brando cómo jugar con soportes que podían transmitir carácter y sentimientos, y que simbolizaban algo concreto.²⁹⁹ Brando fue captando la personalidad de Kazan, absorbiendo su postura, sus miradas y su forma de hablar.³⁰⁰ Durante la filmación de *Viva Zapata!*, el Comité de Actividades Antiamericanas estaba llevando a cabo investigaciones en Hollywood. En este contexto, Bosworth menciona que Brando había hecho incursiones en la política y se inclinaba hacia la izquierda.³⁰¹ Por su participación en la película de Kazan, Brando se convirtió en un símbolo del futuro para la industria, a pesar de su imagen de ser un actor brusco y desconocido.³⁰²

Reflexionando sobre la elección de Marlon Brando para el papel de Zapata en *Viva Zapata!*, Adela Pineda Franco sugiere que esta decisión distanciaría la película del nacionalismo mexicano, ya que buscaba una identificación diferente entre Zapata y los espectadores estadounidenses.³⁰³ Pineda Franco señala que Marlon Brando, en sus papeles,

²⁹⁶ Patricia Bosworth, *op. cit.*, 47.

²⁹⁷ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 135.

²⁹⁸ Patricia Bosworth, *op. cit.*, 48.

²⁹⁹ *Ibidem*, 64

³⁰⁰ *Ibidem*, 65

³⁰¹ *Ibidem*, 104.

³⁰² *Ibidem*, 106.

³⁰³ Adela Pineda Franco, *Las travesías de...*, *op. cit.*, 73.

se presentaba como un "otro" para el público estadounidense, con una percepción de su personalidad como violento, peligroso, pero irresistiblemente seductor. Sin embargo, destacó que Brando no tenía el estigma racial asociado a "lo mexicano".³⁰⁴

Pineda Franco menciona una carta de John Steinbeck y Elia Kazan a Darryl F. Zanuck en la que hablan de un Zapata alegórico que les permitiría transmitir preocupaciones actuales.³⁰⁵ Estas preocupaciones giraban en torno a la relación de los intelectuales, incluyéndolos a ellos mismos, con el Estado estadounidense.³⁰⁶

El historiador Ricardo Pérez Montfort destaca que la representación de "lo indio" como "mexicano" estaba relacionada con la vida en provincia, donde se consideraba que habitaban tanto "indios" como "mexicanos".³⁰⁷ Los zapatistas representaban esta parte de la identidad mexicana que se relacionaba con la violencia, lo que los identificaba como "otros" debido a su condición popular y campesina. Este calificativo de "otros" se difundió a través de la cultura visual promovida por periódicos como *El Imparcial* o *El Hijo del Ahuizote*,³⁰⁸ que mostraban a los zapatistas con atuendos de charros o indios, diferenciándolos de los hombres civilizados. Esta "otredad" de los zapatistas permitía que los "ciudadanos" los calificaran de manera específica.

Al respecto, Pérez Montfort destaca que la imagen "campesina" e "indígena" de Emiliano Zapata fue reivindicada durante su transición de ser conocido como el "Atila del Sur" a convertirse en el líder de los humildes. Este cambio en su imagen se produjo en un momento en el que la Revolución mexicana presentaba a sus principales héroes como ejemplos. El autor menciona la famosa imagen de Emiliano Zapata tomada en el Hotel Moctezuma de Cuernavaca en 1911, atribuida a Hugo Brehme. En la imagen, Zapata sostiene un rifle y un sable, con una cinta tricolor en el pecho y tres cananas cruzadas. Aunque su atuendo aún indicaba su condición de "charro", la presencia de armas y la bandera le otorgaban un carácter más solemne y simbólico.³⁰⁹

³⁰⁴ *Ibidem*, 73-74.

³⁰⁵ *Ibidem*, 74.

³⁰⁶ *Ibidem*, 74-75.

³⁰⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Imágenes del Zapatismo op. cit.*, 170.

³⁰⁸ *Ibidem*, 176.

³⁰⁹ *Ibidem*, 205.

En relación a lo que atrajo a Marlon Brando de Zapata, su biógrafa Patricia Bosworth relata que Brando se sintió atraído por el hecho de que Zapata era un campesino que luchaba apasionadamente por la justicia. Además, durante la represiva década de 1950, las películas de Brando vinculaban la masculinidad a la rebelión social.³¹⁰

Julia Tuñón señala que el cine tiene un lenguaje particular en el que utiliza una serie de signos para llevar a cabo la representación, y estos signos incluyen la imagen, el movimiento, el sonido, los encuadres de cámara, las secuencias y los primeros planos de los actores. Esta construcción se llama "representación" y no busca copiar fielmente la realidad, sino crear la ilusión de certeza en la pantalla. En el cine, todo debe parecer más hermoso que en la realidad, pero también debe ser verosímil.³¹¹

En el contexto del análisis cinematográfico, Julia Tuñón señala la importancia de comprender que la historia es el conjunto de acontecimientos que se van a contar, la forma de narrarla se basa en una trama que sigue el guion, y la manera de contarla se realiza a través del relato visual, que se compone de elementos relacionados con la representación de la historia. Estos elementos incluyen la forma en que las imágenes se combinan o se asocian, las secuencias, los movimientos de la cámara y los gestos realizados por los actores.³¹² Por lo tanto, en el cine, lo fundamental es que la imagen muestre un nivel de existencia que no se encuentra fácilmente en otros medios, y es la mirada del espectador la que construye el proceso de identificación con los estereotipos presentados en la película.³¹³

De esta manera, la caracterización física y el lenguaje complementaron la representación del Zapata de la película *Viva Zapata!* En la biografía de Marlon Brando, Patricia Bosworth dice que el actor viajó a Sonora para observar la atmósfera y vivir entre los campesinos. Asimismo, entrevistó a los ancianos que conocieron a Emiliano Zapata. Además, Bosworth menciona que Brando estudió fotografías de Zapata, cuyo rostro no se asemejaba en nada al suyo.³¹⁴ Cabe mencionar que el maquillaje para la película estuvo a cargo de de Phil Rhodes.

³¹⁰ Patricia Bosworth, *Marlon Brando op. cit.*, 111.

³¹¹ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998, 73.

³¹² *Ibidem*, 74.

³¹³ *Ibidem*, 75.

³¹⁴ Patricia Bosworth, *op. cit.*, 111.

En las notas para la filmación, John Steinbeck apunta lo siguiente: “Habrá que tomarse algunas libertades con Zapata. No podemos dejarle el bigote tan largo como lo llevaba, aunque fuera muy popular en su época, se puede modificar con el fin de que el bigote parezca al público actual”.³¹⁵

Según Bosworth, para la caracterización de Zapata, experimentaron con máscaras de látex de caucho que levantaban los párpados de Brando. Además, el actor llevaba una doble placa extensora en la boca, una peluca de color negro y un bigote, todos estos elementos lo transformaban en un "amerindio".³¹⁶ Este aspecto influyó en la elección de Jean Peters como la esposa de Zapata, a pesar de las dudas iniciales de Kazan. Al final, el director aceptó a Peters y explicó a Jeff Young que esto se debió a la siguiente consideración: "Si hubiera elegido a una auténtica latina para interpretar a Josefa, Brando habría parecido el chico de Indiana que realmente era".³¹⁷ Bosworth también menciona que Brando intentó perfeccionar su acento español, aunque fue el único miembro del reparto que lo hizo. Sin embargo, cuando se vio en pantalla, todavía le pareció que sonaba de manera artificial.³¹⁸

La película de *Viva Zapata!* buscó construir un símbolo más universal de un Zapata que rebasara la contradicción entre la violencia y la resistencia ante la opresión de los desposeídos. Se representó a un hombre real y vivo, de relaciones cálidas, con un tratamiento, en cuanto a la narrativa de John Steinbeck, que lo eleva por encima de lo real y de lo concreto, para coincidir con la visión que se tenía de él en México. En la película, las cualidades del indio estuvieron bien representadas por la figura de Emiliano Zapata.

El carácter del personaje se logró equilibrar entre sus virtudes y sus ideas inquebrantables por el poder, nunca se le presentó como un corrupto y no conoció el miedo. El personaje que escribió Steinbeck es demasiado literario, esto se mezcló con la concepción emocional que se le dio a la figura introducida por Elia Kazan, dando como resultado un Zapata completamente romantizado, idóneo para el melodrama. Elia Kazan considera a Zapata una figura fascinante, por tener el poder y alejarse de él, esto, trataba la cuestión sobre el poder político y personal que siempre interesó al director.

³¹⁵ John Steinbeck, *!Zapata..., op. cit.*, 70.

³¹⁶ Patricia Bosworth, *op. cit.*, 111.

³¹⁷ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 129.

³¹⁸ Patricia Bosworth, *op. cit.*, 112.

3.2 Relevancia de la visión de Elia Kazan en la representación de la Revolución mexicana

La película de *Viva Zapata!* refleja un profundo interés en presentar la lucha contra el poder, y encuentra su argumento en el cambio social que representó el movimiento zapatista en México. Esto se alinea con la causa de los campesinos agraviados en el Estado de Morelos, quienes buscaban liberarse de la opresión, así como con la postura destacada de Emiliano Zapata en su compromiso por abordar las injusticias del poder. De esta manera, Elia Kazan logró a través de su película el objetivo de promover la libertad a través de los valores encarnados por la Revolución mexicana de 1910.

Así, el director plasmó su crítica política en la pantalla hacia el proceso revolucionario mexicano y sus líderes principales. Esto se realizó en el marco del contexto anticomunista de la industria cinematográfica estadounidense de los años cincuenta.

Un grupo de campesinos aparece en escena para contextualizar al espectador y comenzar a desarrollar el conflicto de la película. Exponen agravios que reflejan la visión del director Elia Kazan sobre las causas del descontento social que antecedió al movimiento zapatista. Utilizando planos medios para crear la impresión de una audiencia, el guion establece lo siguiente:

Pablo (interrumpiendo con violencia): ¡Ellos nos han robado nuestra tierra!

Delegados (todos al mismo tiempo): ¡La tierra es más grande! ¡Más grande que un reino!
¡Nos han robado el valle verde! ¡Ellos sólo nos dejaron las colinas rocosas! ¡Han puesto una valla! ¡Con alambres de espinos! ¡No podemos alimentar a nuestro ganado!

Delegado segundo: Están plantando caña de azúcar en nuestro maizal.

Díaz: Hijos míos, los tribunales arreglarán este asunto, les aconsejo que busquen las piedras que limitan sus terrenos. Y los comprueben con sus concesiones y títulos de propiedad.³¹⁹

³¹⁹ John Steinbeck, *!Zapata!*, *op. cit.*, 265.

En la escena mencionada, Elia Kazan enfoca la figura del campesino representado por Zapata a través de un ángulo más amplio. En relación con esto y como una característica que resalta la humildad del personaje a lo largo de la película, en una conversación que sostiene con Jeff Young, el director comenta lo siguiente: "Dale vida a un campesino, y un campesino nunca revela lo que siente. No muestra ninguna reacción. Sabe que, si lo hace, el patrón lo matará. Eso es lo que hizo Brando. Estuvo fantástico en la primera escena en la que protesta ante Díaz. No muestra ninguna emoción".³²⁰

En la pantalla, el campesino lidera las quejas y adquiere un papel de liderazgo a través de su discurso, en el cual se refleja la idea de lucha y organización del grupo de campesinos para recuperar sus tierras. En el guion se establece lo siguiente:

Hombre del caballo blanco: Mi presidente, como usted sabe, nosotros hacemos nuestras tortillas con maíz, no con paciencia. Y la paciencia no salta una cerca vigilada por hombres armados. Para hacer lo que usted nos dice, para buscar los límites, necesitamos que nos dé su autorización para saltar la valla.³²¹

En la escena se establece una referencia al presentar en la película el nombre de Emiliano Zapata, destacando su importancia a través de sus acciones de firmeza y valentía. Estas acciones otorgan al campesino su reconocimiento como dicho personaje y generan actitudes autoritarias en el presidente Díaz al circular el nombre de Zapata en la lista de campesinos que se encuentran en escena. De esta manera, Elia Kazan busca transmitir la idea de que Zapata era un símbolo que desafiaba el poder. En un plano medio, se presenta:

Voz de Díaz: ¿Cómo te llamas?

Hombre del caballo blanco: Zapata.

Otro ángulo. Incluye a Díaz y Zapata

Díaz: ¿Cómo dices...?

Zapata (lo pronuncia claramente): Emiliano Zapata.

³²⁰ Elia Kazan y Jeff Young, *Elia Kazan: mis películas*, Paidós, Barcelona, 2000, 133.

³²¹ John Steinbeck, 266.

Díaz lo mira fijamente durante un instante. Luego, para que se dé cuenta, escribe cuidadosamente en un papel:

Inserto: la mano de Díaz traza un círculo alrededor del nombre “Zapata” en el papel.³²²

Como señala el director Elia Kazan en su entrevista con Jeff Young, en la película logra capturar aspectos de la Revolución mexicana como "la amplitud, alcance, violencia, miseria, dolor e idealismo en los términos más clásicos y físicos posibles". Un ejemplo de esto se observa en una transición a la siguiente escena:

Un campo cercado, en Morelos, cerca de Ayala.

Un numeroso grupo de CAMPESINOS, HOMBRES, MUJERES Y NIÑOS están de pie junto al cerco.

Primer Plano. Emiliano y Eufemio.

Emiliano (a Eufemio): Corta la cerca

El pueblo está atravesando la cerca.³²³

En torno a esto, el director da una visión a escala de la imagen en mención, la cual refleja que refleja las características del cine estadounidense, con tomas llenas de acción, creando una epopeya ambientada en el campo de Morelos, así se muestra en el guion:

Plano general.

CUARENTA RURALES DE LA CABALLERIA avanzan al trote desde una colina distante. La corneta vuelve a sonar. Los rurales se dirigen a todo galope hacia el GRUPO.

Plano general. Interior del campo cercado.

EMILIANO Y EUFEMIO ENTRAN A CABALLO, GRITANDO: “Salga” ¡Corran! “Salgan de la cerca”, mientras empujan a los CAMPESINOS hacia el agujero abierto en el cercado. De pronto hay una EXPLOSIÓN DE FUEGO DE AMETRALLADORA.

Grupo junto al agujero abierto en la cerca.

³²² *Ibidem*, 267.

³²³ John Steinbeck, *!Zapata!*, sexto piso, México, 2010, 267.

Se apretona para salir y son alcanzados por los DISPAROS DE LA AMETRALLADORA.³²⁴

Además, en pantalla se puede observar la evocación que Elia Kazan hace del personaje de Zapata con el del cowboy. De esta manera, el director establece una conexión entre el personaje y el aspecto cultural que caracterizaba al estadounidense y que Hollywood presentaba en sus producciones de los años cincuenta. La toma descrita en el guion se explica de la siguiente manera:

Plano medio. El capitán de los rurales y algunos de sus hombres.

El capitán señala a EMILIANO.

CAPITÁN: ¡Ahí está! ¡Ése es el primero de la lista! ¡Ése es Zapata!

Se dirigen hacia él.

Grupo de rurales junto a la cerca.

EMILIANO: - solo- galopa hacia los RURALES y desaparece en medio de la reyerta. Al verlo, sus HOMBRES A CABALLO se lanzan como él. Por un momento los RURALES se distraen y un buen número de CAMPESINOS cruza la cerca.

Primer Plano. Emiliano.

De pronto, salta sobre el lomo del CABALLO DE UN RURAL, sujeta los brazos del jinete e hinca las espuelas en los flancos del caballo.³²⁵

Es importante destacar la obra de Elia Kazan en lo que respecta a la representación con sentido y realismo de la vida local de los zapatistas. En este sentido, el director expresó la siguiente observación en una entrevista con Jeff Young: "La verdad de mi película es que la Revolución cambió muy poco a México. Sé de lo que estoy hablando porque estuve en México hace poco... Pensé que ahora no son tan distintos de cómo eran en 1910".³²⁶ En este contexto, la película ofrece una idea de la búsqueda de Zapata por recuperar la tranquilidad que la vida local le ofrecía. No estaba buscando un cambio radical, sino más bien el regreso

³²⁴ John Steinbeck, 268.

³²⁵ *Ibidem*, 269.

³²⁶ Elia Kazan y Jeff Young, *Elia Kazan: mis películas*, Paidós, Barcelona, 2000, 131.

al localismo. Esto se refleja en escenas que muestran aspectos de la vida de Emiliano Zapata, lo cual constituye una contribución significativa de *Viva Zapata!* Como ejemplo, podemos mencionar una escena entre Jean Peters y Marlon Brando en la iglesia del pueblo de Ayala, donde Zapata corteja a Josefa Espejo:

Josefa: ¡Los rurales te están buscando!

Emiliano: Ya lo sé, Josefa. Me he jugado la vida viniendo aquí... ¿Cuándo puedo ir a visitar a tu padre?

Josefa: ¿Para qué?

Emiliano: Para suplicarle que me permita pedir tu mano.

Josefa: No tengo la menor intención de acabar lavando ropa y palmeando tortillas.

Emiliano (su voz va ascendiendo gradual y furiosamente de volumen): ¡Mi madre era una Salazar! ¡Los Zapata eran caciques aquí cuando tu abuelo vivía en una cueva!

Josefa: Sssh! Estamos en una iglesia. Sí, sí, pero ahora no son caciques. No tienen dinero, ni tierras, probablemente tú mañana estarás en la cárcel”.³²⁷

El rechazo de Josefa explica que, en esa época en México, se debía tener un rango para cortejar a una mujer de buena familia, la cual daría una posición y un renombre, en este caso a Emiliano, además, la escena, en sus diálogos, ofrece datos que dan a conocer aspectos del mencionado, como el siguiente:

“Emiliano: don Nacho de la Torre y Mier me ha ofrecido un trabajo importante. Si acepto su oferta, hará que retiren las acusaciones contra mí.

Josefa: ¿Por qué va a necesitar don Nacho a una persona como tú?

Emiliano: Por lo visto no te has enterado de que soy el mejor domador de caballos de todo el país. Yo trabajé con él durante años. Yo compraba todos los caballos de sus cuadras.”³²⁸

El personaje de Josefa es importante porque representa la tranquilidad que Emiliano Zapata encontraba en una vida local en Morelos al casarse con ella y ser reconocido. Zapata buscaba lo que ella le ofrecía, y esto se refleja en las siguientes líneas del diálogo, cargadas

³²⁷ John Steinbeck, *!Zapata!*, *op. cit.*, 280.

³²⁸ *Ibidem*, 281.

de drama, lo que hace que la figura del personaje interpretado por Jean Peters exprese emociones y sea el protagonista de la escena:

Emiliano: Entonces tendré que llevarte conmigo a la fuerza.

Josefa: ¿A la fuerza? Yo no te lo impediría. Me iría contigo porque no podría impedirlo... Pero más tarde te dormirías...

Emiliano: ¿Y eso que tiene que ver?

Josefa (se quita del pelo un alfiler de acero, se lo pone delante de los ojos y repite): Más pronto o más tarde dormirías...

Emiliano: Tú jamás harías eso. Una señorita respetable como tú.

Josefa: ¡Sí que lo haría! Porque soy una señorita respetable. Una joven respetable quiere una vida tranquila. ¡Segura! ¡En paz! ¡Sin sorpresas! Y preferiblemente con un hombre rico.

Emiliano (con profundo asombro): ¡Tú no piensas eso de verdad...!

Josefa: Sí. Vuelve cuando puedas ofrecerme eso.³²⁹

Después de estos diálogos, la imagen crea una escena que permite vislumbrar las aspiraciones de Emiliano en relación a la posición social que el matrimonio le otorgaría. Él toma la mano de Josefa, y su presencia en pantalla enlaza las emociones que solo ella muestra con el drama que se desarrolla en la interpretación de Jean con Brando en la escena. El simbolismo que adquiere la presencia de la mujer en el cine es descrito por Ángel Miquel como "alegorías cinematográficas americanas", en las cuales, según él, la mujer marcó el cine de esa época con su trabajo artístico. Cuando Miquel habla de la imagen femenina en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX, señala que se incorporaron a películas mexicanas rutinas de actuación provenientes de cinematografías extranjeras, que se insertaron en historias arraigadas en el contexto local.³³⁰

Viva Zapata! a través de la visión de su director, Elia Kazan, acerca de la Revolución mexicana, transmite un mensaje que hace referencia al idealismo y la violencia del proceso. En una escena particular, Emiliano Zapata se encuentra en los establos de don Nacho de la

³²⁹ *Ibidem*, miq281.

³³⁰ Ángel Miquel, *op. cit.*, 19.

Torre y se enfurece al presenciar al capataz golpeando a un niño. De manera enérgica y violenta, defiende al niño, lo que lo convierte en un líder. Kazan expresa su postura a través de los siguientes diálogos:

Don Nacho: Cuando hice que retiraran los cargos contra ti, me prometiste...

Emiliano: Lo sé.

Don Nacho: No quisiera arrepentirme, Emiliano, ya te lo dije. La violencia no sirve de nada.

Emiliano: Ese niño tenía hambre.

Don Nacho: ¿A caso tú eres responsable de todos? Tú no puedes ser la conciencia del mundo entero.³³¹

Retomando la referencia al idealismo, esta se ve también en un plano que muestra la búsqueda de líderes por un personaje ficticio llamado Fernando Aguirre. A través de Aguirre, Kazan expone en la película una postura anticomunista, y la función de este personaje es revelar la lógica de un comunista y lo que él creía acerca de ellos. Utilizando la ficción y la presencia de Aguirre en la película, la visión de Elia Kazan se traduce en una crítica al establecer un paralelismo entre el proceso revolucionario mexicano y el control de la URSS. En este sentido, el director le comenta a Jeff Young lo siguiente acerca del personaje de Aguirre: "En otro tiempo y en otro lugar, habría sido un estalinista estricto. Para mí, es alguien con una mente realmente reflexiva y perturbadora. Dicen cosas con las que saben de antemano que sus amigos van a estar de acuerdo".³³²

En el plano mencionado, Kazan transmite su postura en contra del idealismo relacionado con los líderes revolucionarios. En primer lugar, resalta los valores que los estadounidenses proyectaban. En segundo lugar, muestra a Francisco I. Madero, quien es presentado en la película como el líder supremo de la Revolución, dejándose influenciar por Fernando Aguirre. Este último saca un recorte de periódico con la foto de Madero para mostrárselo a Emiliano y dice:

³³¹ John Steinbeck, *!Zapata!*, *op. cit.*, 285.

³³² Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 130.

Fernando (leyendo): Si hemos de devolver a México la libertad que es inherente a la democracia, debemos unirnos para derribar a ese tirano de su cargo. ¡Convertiremos las pequeñas llamas en una gran hoguera!³³³

Aquí, la crítica radica en que el comportamiento del líder revolucionario en la lucha está vinculado a la lógica que maneja Aguirre. Esto se expresa en pantalla de la siguiente manera:

Fernando (furioso): ¡En Texas la ha estado preparando! Ahora está dispuesto para actuar. Está enviando a mucha gente como yo para que extendamos la noticia y busquemos jefes en otras partes de México. (Mira hacia donde está EMILIANO.) A mí me envió al estado de Morelos.³³⁴

Esto sirve para para enfatizar algo que caracterizó a Emiliano Zapata: su desconfianza hacia Madero. En el plano, se da una orden al personaje de Pablo con lo siguiente:

Pablo: Vamos a preguntar a este hombre más sobre Madero. A lo mejor trae una carta.

Emiliano: Cualquiera puede escribir una carta, incluso tú. Me gustaría mirar a Madero a los ojos

Pablo: Pues ve. Vete a donde esté ahora y habla con él.

Emiliano: Quiero que vayas tú a ver a Madero, lo mires a la cara y me digas lo que has visto...

Pablo: Yo nunca he salido de nuestro estado...

Emiliano: Saldrás ahora. Yo no puedo ir ahora. Quiero que vayas tú. Mira a Madero y descubre si podemos fiarnos de él...

Ángulo más amplio cuando Pablo monta a su caballo.

Emiliano (en voz baja): Si te gusta lo que ves en su cara, dile que lo reconocemos como jefe de la Revolución. Háblale de los problemas que tenemos aquí.³³⁵

³³³ *Ibidem*, 275.

³³⁴ John Steinbeck, *op. cit.*, 275.

³³⁵ *Ibidem*, 277.

Tanto el guionista como el director convierten a la película en el vehículo para proyectar sus ideas políticas. Esto se evidencia en una referencia que hacen al gobierno estadounidense en la escena en la que el personaje de Pablo regresa de Texas después de ver a Madero. Tienen una conversación con Emiliano, su hermano Eufemio y Fernando Aguirre. El diálogo dice:

Eufemio: No lo entiendo. ¿Cómo puede ese Madero quedarse en los Estados Unidos? ¿Por qué no lo meten a la cárcel?

Fernando: Allá arriba protegen a los refugiados políticos.

Eufemio: ¿Por qué?

Pablo: (buscando una explicación): Bueno... allá arriba son una democracia.

Eufemio: Nosotros también somos una democracia y mira lo que ha pasado.

Pablo(vehemente): Sí, ya sé, pero allá arriba es... es diferente".³³⁶

Con lo mencionado la película hace una denuncia, comparando la situación política en Estados Unidos con la de México a inicios de su Revolución, se cita el dialogo:

“Fernando (lo interrumpe muy cortante): Yo te lo explicaré. Allí gobierna el gobierno, pero con el consentimiento del pueblo. El pueblo tiene voz.

Pablo: Exacto

Fernando (continúa): Ellos también tienen un presidente, pero el presidente gobierna con el consentimiento del pueblo. Aquí tenemos un presidente, pero sin nuestro consentimiento. ¿Quién nos preguntó si queríamos a Díaz treinta y cuatro años?

Eufemio: A mí nadie me ha preguntado nunca nada".³³⁷

Dicha postura del director y el guionista durante la Guerra Fría los lleva a plantear una metáfora en la que Fernando Aguirre acompaña a Zapata y agita las decisiones que este toma. Esto se repite a lo largo de la película, y en pantalla se dice:

De pronto EMILIANO mira sostenidamente a FERNANDO.

Emiliano: Y tú... ¿Cómo es que estás metido en esto?

³³⁶ *Ibidem*, 288.

³³⁷ *Ibidem*, 280.

Pablo: Madero lo mandó conmigo.

Fernando (a EMILIANO, con dureza): Está esperando tu mensaje. Estoy esperando saber lo que tengo que decirle”.³³⁸

Esto se contrapone con la proyección de la postura de Emiliano Zapata, que muestra su intención en la lucha revolucionaria, sirviendo esta, para presentar un personaje que contenga los valores que Kazan y Steinbeck querían dejar a sus espectadores, como se cita a continuación:

“Fernando: ¿No crees en él?

Emiliano: Sí.

Fernando: ¿Entonces?

Emiliano: Dile que se busque otro. Yo tengo mis propios asuntos. Además, no quiero ser la conciencia de todo el mundo. No quiero ser la conciencia de nadie.

Se miran furiosos el uno al otro. Fernando (con los labios apretados): Como quieras.³³⁹

Con lo mencionado, Kazan muestra su visión sobre la Revolución mexicana, creando una representación del Zapatismo a escala real. Esta representación se vuelve interesante porque Elia Kazan revela el arte con el que aborda el proyecto. En una conversación con Jeff Young, el director dice:

Era una película muy bien dirigida, mejor de lo que yo creía en esa época. Trabajé duramente en la fase preparatoria. Las notas de John también eran maravillosas. Fue la primera película que hice en la que sentí que podía ser un buen director. Cuando estuvo terminada me sentí realmente orgulloso de ella.³⁴⁰

Un punto importante es que en *Viva Zapata!*, el espectador puede ver cómo estaba organizado el movimiento zapatista en el Estado de Morelos a través de una técnica de comunicación no verbal en la imagen que Kazan implementaba en sus escenas. En relación

³³⁸ *Ibidem*, 289.

³³⁹ *Idem*.

³⁴⁰ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 141.

a esto, el director le dice a Jeff Young: "Raramente consulto el guion. Mi idea de las películas es que son series de fotografías vividas y muy coloreadas que se mueven".³⁴¹

Un detalle destacado en *Viva Zapata!* es que Elia Kazan hace referencia al comportamiento de los campesinos, quienes muestran aspectos relacionados con lo ritual. Un ejemplo de esto es la emboscada a Zapata. En palabras del director, cuando lo explica a Jeff Young, se dice: "La puesta en escena ritual de su rescate es muy elaborada. Anthony Quinn coge dos piedras y las hace sonar. Un par de mujeres hacen lo mismo y rápidamente todo el mundo empieza a hacer sonar las piedras".³⁴² Kazan agrega: "Eso no es solo un ritual, es una manera de comunicación propia de los campesinos. Recurren a métodos primitivos. Sus sistemas de comunicación estaban vigilados, bajo amenaza. Aprendieron a comunicarse de manera poco sofisticada, con una mirada, un gesto, o lanzando piedras. Saben que, si dicen lo que no deben, les pueden pegar".³⁴³

Desde ese punto de vista, el espectador obtiene una comprensión de las causas que respaldaron al movimiento zapatista gracias a la minuciosa investigación que el director realizó sobre el comportamiento de los campesinos de Morelos. Cito a Kazan cuando le dijo a Young lo siguiente: "En Zapata hay mucha comunicación no verbal, como lavarle la cara a alguien que ha muerto, unirse a la procesión. Investigué mucho para conocer la verdadera conducta de los campesinos".³⁴⁴ El director presenta momentos muy auténticos y los transforma en momentos poéticos, y esta intención se la explicó a Jeff Young cuando dijo: "Quería mostrar que Zapata estaba muy encumbrado en las montañas, muy aislado, y que todo el mundo le tenía miedo, que vivían ocultos. Así que escogí la mejor manera de hacerlo. Aguirre grita por el desfiladero de una montaña 'Zapata'".³⁴⁵ Estos son los momentos que se pueden lograr con el arte del cine.

La representación de la naturaleza de los zapatistas es una constante en la película. Por ejemplo, retomando el rescate de Zapata, en el que los rurales lo llevan atado de manos por las montañas y el grupo de campesinos organizados se une a él para lograr su liberación.

³⁴¹ *Ibidem*, 143.

³⁴² *Ibidem*, 145.

³⁴³ *Idem*.

³⁴⁴ *Idem*.

³⁴⁵ *Ibidem*, 146.

Sobre este tema, el director en la conversación con Young señala: "La escena de los campesinos bajando la montaña y desplomándose detrás de Zapata cuando lo han detenido es una imagen única. Se me ocurrió tal cual. Pensé en gente desangrándose montañas abajo. Se reunieron todos alrededor de Zapata y finalmente detuvieron la procesión".³⁴⁶

Esto ejemplifica la coherencia en la visión de Elia Kazan, que conecta la necesidad de los campesinos de liberarse con la figura de Zapata, considerándolo como alguien que buscaba lo mismo que ellos y viéndolo como líder de su movimiento. En este sentido, el director le dijo a Young que tenía la creencia de que "cuando un héroe logra algo de lo que él no es consciente, pero los demás sí, ocurre algo realmente bueno".³⁴⁷

El heroísmo atribuido a Zapata se manifiesta en una imagen que se considera la más dramática de la película. Josefa presiente el asesinato en Chinameca y trata de detener a Zapata para que no vaya. Monta a caballo para partir y ella, desesperada, se aferra al caballo, quedando colgada de la silla de montar. Llora y le ruega que no vaya, pero no puede detenerlo. El caballo blanco con Zapata acelera el paso, arrastrando a Josefa con su velocidad, y al no poder sostenerse más, cae al suelo. El impacto de esta imagen es tan significativo que se ha utilizado como la principal en los carteles promocionales de la película.

Estos aspectos demuestran el interés de Hollywood en lograr que la figura del revolucionario mexicano en el cine tuviera lo que Ángel Miquel llama una "asimilación cinematográfica" del personaje. En su estudio sobre esta figura en el primer cine sonoro de la Revolución, Miquel se refiere a que la asimilación se logró debido a la fama heroica de Zapata en la batalla, como jinete y pistolero. Además, señala que esto lo volvía afín, retomando la sugerencia de Sánchez y García, al magnetismo simbólico de las figuras del viejo oeste en los Estados Unidos.³⁴⁸ La Metro-Goldwyn-Mayer realizó *¡Viva Villa!* en 1933 y luego *Viva Zapata!* en 1952, contribuyendo al desarrollo del personaje protagónico de Zapata interpretado y dotado con ese magnetismo simbólico por Marlon Brando dentro de la película.

³⁴⁶ *Ibidem*, 139.

³⁴⁷ *Ibidem*, 147.

³⁴⁸ Ángel Miquel, *op. cit.*, 53.

El manejo de la representación de los zapatistas en la película es importante para reafirmar la importancia y el liderazgo que adquiere el personaje interpretado por Brando. Como ejemplo, el director Elia Kazan hace referencia al hecho histórico del nombramiento de Emiliano Zapata como General de la Revolución en el sur de México en 1911. En la pantalla, la noticia es revelada por el personaje de Pablo, que lee de un papel enviado a Zapata.:

Pablo (lee): A Emiliano Zapata. Yo Francisco I. Madero, en uso de la autoridad que me han otorgado las fuerzas de la triunfante liberación, le declaro General de los Ejércitos del sur. ¡Ojalá que llegue pronto el día en que le dé un abrazo triunfal! ¡Viva México!³⁴⁹

Dicha referencia se hace en una escena que representa el reconocimiento y la admiración que los integrantes del ejército zapatista de Morelos tenían por Emiliano Zapata. Es una celebración dentro del ejército por una victoria, y esta escena nos ofrece una imagen de quienes conformaron las filas zapatistas del sur durante la Revolución mexicana, así como aspectos de su función dentro de las mismas. En un plano general de una plaza, se puede observar:

Los hombres que obtuvieron la victoria están recostados sobre sus sarapes, comiendo, celebrando los acontecimientos. Están rodeados de MUJERES y NIÑOS.

El templete de música, alrededor se agolpa gente que mira hacia arriba. Emiliano sentado en una gran mesa cubierta de presentes, administrando justicia, concediendo recompensas. Detrás de él una VIEJA INDÍGENA está, echando unas tortillas, que va pasando a JUANA, que prepara los tacos como sabe que le gustan a EMILIANO. EUFEMIO Y PABLO están cerca.³⁵⁰

Este plano, con los aspectos visuales ya mencionados, se enriquece con música de fondo, incluyendo cantos de corridos típicos de la época de la Revolución mexicana, como el de "La Adelita", entonado por los integrantes del ejército sureño. Además, el plano hace referencia

³⁴⁹ John Steinbeck, *!Zapata!, op. cit.*, 314.

³⁵⁰ *Ibidem*, 311.

a la participación de los niños dentro del Zapatismo en la Revolución, como se menciona en el guion:

Plano de los tres, Emiliano, el guerrillero y un muchacho.

Guerrillero: Emiliano, ¿Te acuerdas de la ametralladora que nos atacó en el monte?

Emiliano: ¿Sí?

Guerrillero: Este muchacho y su hermano se arrastraron a oscuras. Echaron el lazo a la ametralladora y la arrancaron de las manos del soldado. ¡Mira qué tamaño tiene!

Emiliano (Al muchacho.): ¿Tú hiciste eso?

Muchacho: Sí jefe

Emiliano: ¿Dónde está tu hermano?

Guerrillero: Lo mataron.

Emiliano: Te mereces una recompensa.

Emiliano le da su propio caballo blanco.³⁵¹

En su esfuerzo por mostrarnos lo que sucedía en el Estado de Morelos, incluyendo las prácticas llevadas a cabo por el ejército zapatista para resistir en la lucha, así como sus tácticas, Elia Kazan aprovecha la oportunidad de rodar escenas de acción, haciendo uso de su talento como director en la ejecución de la cámara, el encuadre y los movimientos dentro de la pantalla para destacar su arte cinematográfico en dos escenas. Al respecto, Kazan le explica a Jeff Young lo siguiente: "Las escenas de acción eran bastante más fáciles de rodar de lo que yo creía. Nunca había hecho un western en exteriores".³⁵²

Continuando con su conversación con Young, el director comenta: "Te das cuenta de que no puedes hacer nada emocionante, no puedes animar ninguna escena sin violencia. Tienes que asegurarte de que la violencia sea real. En Zapata, la violencia era totalmente liberadora".³⁵³ La primera escena muestra la explosión y el asalto a trenes, como se cita:

³⁵¹ *Ibidem*, 312.

³⁵² Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 139.

³⁵³ *Ibidem*, 140.

Disolvencia a:

Una profunda hondada, vista desde arriba. Una vía de ferrocarril recorre el despeñadero. Se ve avanzar un tren de mercancía, con SOLDADOS encaramados en el techo.

Plano medio un vagón pequeño, con carga de dinamita en la parte delantera, avanza por la vía a toda velocidad.

Plano general. Sobre el barranco desde arriba.

Vemos que el vagón pequeño se dirige a toda marcha hacia el tren que llega en dirección contraria. Choca con él. Hay una tremenda EXPLOCIÓN.

Plano general. En hondada, de todas partes surgen FIGURAS VESTIDAS DE BLANCO que se lanzan como abejas sobre el tren.³⁵⁴

Con un plano en movimiento, se observa que del tren se adquieren mantas, uniformes, muebles y pasajeros aterrorizados por los zapatistas, así como dinamita y pólvora, pero lo que más buscaban eran municiones.

La segunda escena es impresionante porque muestra el poder del cine para transmitirnos cómo las mujeres desempeñaron un papel importante durante la Revolución mexicana. La representación del papel de la mujer zapatista y cómo se integró en las tácticas de combate es destacable. En la ciudadela de un pueblo de Morelos asolado por la guerra, las mujeres están realizando tareas cotidianas como sepultar a sus muertos y llevar cosas del mercado. Sin embargo, un grupo de ellas se acerca a una torre de guarnición militar con una ametralladora apuntando hacia la plaza, creando una atmósfera de desconfianza hacia ellas, como se muestra en la escena:

Toma desde la torre.

Las MUJERES se detienen frente al portón y miran hacia arriba.

(Entre las mujeres está la SOLDADERA.)

Soldadera: ¿Quiere comprar huevos señor?

Capitán: ¡Apártense del portón!

Plano medio. Mujeres a la puerta.

³⁵⁴ John Steinbeck, *!Zapata!, op. cit.*, 307.

La SOLDADERA habla deprisa a otras mujeres. Todas amontonan sus canastas formando una pila junto a la puerta.

Voz del capitán: ¡Apártense de la puerta o disparamos!

La SOLDADERA da una orden precisa y las mujeres se dispersan como gallinas en todas direcciones.³⁵⁵

Esas canastas contenían pólvora y el capitán ordena abrir fuego hacia ellas, lo que resulta en la muerte de algunas mujeres. Aquí se observa que las mujeres tenían una organización y dentro de ella existían rangos, como se representa con la soldadera interpretada por Margo. Incluso se muestra que logra alcanzar una posición entre los jefes zapatistas. Esta mujer se presenta junto con Zapata y su hermano Eufemio en diferentes escenas. Cabe mencionar que esta soldadera encabeza las imágenes a lo largo de la película junto con grupos de mujeres que se movilizan. Continuando con la escena, se cita:

Calle de la ciudadela:

Una MUJER de aspecto indomable sale de una calle lateral, con una antorcha en la mano, SUENA UNA AMETRALLADORA. La MUJER cae. Inmediatamente se incorpora y empieza a arrastrarse sin soltar la antorcha. Con un último esfuerzo alcanza su objetivo: un reguero de pólvora que ha sido extendido en la plaza. Acerca la antorcha al reguero. Otro REPIQUEO DE LA AMETRALLADORA la alcanza y la mata.

Exterior, plaza.

El reguero de pólvora corre deprisa a través de la plaza, en dirección a la CÁMARA. Hay una enorme EXPLOSIÓN justamente delante de la CÁMARA.³⁵⁶

Esta narración visual se enriquece con el efecto de sonido del disparo de la ametralladora, del correr de la pólvora y de dos grandes explosiones, de las cuales una proviene de las canastas. El trabajo para estos efectos estuvo a cargo de W.D. Flick y Roger Heman, los encargados del sonido. La escena culmina, y se cita:

³⁵⁵ *Ibidem*, 309.

³⁵⁶ *Ibidem*, 310.

Plano general, plaza.

A través del humo y los escombros, vemos una masa de HOMBRES A LA CARGA, dando GRITOS. Unos a pie, otros a caballo. Cuando el combate está en su momento culminante...

Disolvencia a:

La torre de la ciudadela. Día.

La ametralladora ha desaparecido. Por todas partes hay cuerpos de ARTILLEROS Y ZAPATISTAS. La CÁMARA se aproxima a la barricada y capta la plaza DESDE ARRIBA. Ahora está cubierta de TROPAS ZAPATISTAS instaladas con todo su equipamiento.³⁵⁷

Es importante destacar el detalle que tiene el director Elia Kazan al ofrecer la imagen de estas mujeres de la vida en el Morelos revolucionario, con sus rebosos oscuros, que son referentes de la mujer campesina en México. Incluso las filma rezando, y lo interesante es que no son actrices las que aparecen en pantalla, sino mujeres indígenas, lo que le brinda realismo a la película.

De la visión de Elia Kazan en la representación de la Revolución mexicana, se debe recalcar el sentido y la medida de la realidad que ofrece su obra *Viva Zapata!* Esto se observa en la imagen que expone los detalles sobre la naturaleza en la que se relacionaban los zapatistas. Gracias a ese valor que adquiere la película, el historiador John Womack Jr. la aprueba como un material fotográfico con el que se cuenta para conocer aspectos sobre Zapata y el Zapatismo.³⁵⁸

En ese sentido, la película logra captar los tintes psicológicos que formaban a los zapatistas. Eran alegres, efusivos, bebían, cantaban y dejaban ver sus sentimientos en relación a otras personas. Incluso se ven los rasgos negativos y violentos de los zapatistas y sus jefes. Para dar un ejemplo, es relevante mencionar al hermano de Zapata, Eufemio, interpretado por Anthony Quinn, ya que este personaje va a representar lo mencionado.

Respecto al tratamiento del personaje en cuestión, Kazan le dice a Young lo siguiente: “Quinn es solo medio mexicano, pero es muy prototípico. Los mexicanos que conozco son

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Ibidem*, 411-412.

la gente más desconfiada que me he encontrado. Están todos paranoicos”.³⁵⁹ Con el personaje de Anthony Quinn, el director transmite el carácter de los sentimientos que simbolizó a un revolucionario. Al respecto, en su conversación con Young, Kazan los describe de la siguiente manera: “Me divierten mucho los detalles de la vida. La valentía tiene mucho que ver con la risa. La gente valiente se ríe mucho. No está asustada. La inteligencia y la risa van de la mano”.³⁶⁰

Sobre la intención de mostrar lo mencionado, el director hace referencia a la actuación cuando agrega: “Me gusta Quinn en la película. Una de las cosas más inteligentes que hice fue darles a Brando y a Quinn una vía para que soltaran físicamente sus emociones, como abrazar a un amigo a través de las rejas de la cárcel o cuando Brando tiene que luchar con Quinn. Les proporcioné elementos físicos que eran tan claros y explícitos que les facilitaban la interpretación”.³⁶¹ Elia Kazan resalta las emociones en pantalla de Brando y Quinn solo cuando se trataba de transmitir que el zapatista haría todo por aquel que muriera con él, Kazan le deja claro a Jeff Young, cuando expresa que, en su película, las emociones son primitivas y simples.³⁶² Otra escena en la que se observa lo dicho es en la que Zapata tiene en manos a su hermano Eufemio muerto, de la que Kazan menciona: “Era una escena elemental entre dos personas que se quieren”.³⁶³

Bajo dicho preámbulo, *Viva Zapata!*, como se ha venido mencionando, sirve como fuente para conocer el hecho documental del matrimonio de Emiliano Zapata con Josefa Espejo. Atribuyéndole a la película el mérito de dar a conocer este aspecto de la vida local que llevó Zapata en Morelos. Con este hecho, se habla de la condición que gozaba Zapata como héroe local, ya que con ella alcanzaba renombre dentro de esa vida local, con un estatus de clase. Para representar lo mencionado, es llamativo el uso en pantalla de esquemas mexicanistas, que crean momentos cargados de la cultura mexicana que acompañan la imagen del matrimonio.

³⁵⁹ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 144.

³⁶⁰ *Ibidem*, 144.

³⁶¹ *Ibidem*, 135.

³⁶² *Ibidem*, 137.

³⁶³ *Ibidem*, 132.

Un ejemplo de lo mencionado es el uso en el film de refranes mexicanos, que sirven para narrar la escena en la que Zapata le propone matrimonio a Josefa, la cual Elia Kazan describe a Young de la siguiente manera: “Jean está bastante bien en esas escenas, se cortejan con refranes. Es una tradición mexicana. Fue idea de John, me pareció brillante. Se les ve a todos tan acalorados. Brando está empapado de sudor. Le iba muy bien al significado de la escena”.³⁶⁴ Sobre dicha cuestión, el director apunta: “Yo estaba intentando contar que le estaba proponiendo matrimonio a una mujer de una clase social superior a la suya, que, de pronto, Zapata estaba en una sociedad sofocante, de la que sentía que no formaba parte”.³⁶⁵ La escena termina con el anuncio de la partida de Díaz del país, lo cual causa una gran celebración, con esta efusión, Josefa besa a Zapata, dramatizando la escena, con una imagen que deja ver cómo el cine norteamericano de los años cincuenta aborda lo comentado.

Referente al punto de que el cine hace uso de recursos que sirven para representar los esquemas mexicanistas, es importante señalar que uno de estos recursos es el arte en los escenarios que simulan un pueblo típico de Morelos y la iglesia en la que se casa Zapata. Estos escenarios fueron adaptados cerca de la frontera debido a la negación de México de permitir el rodaje de la película en el país. Al respecto, Kazan le dice a Young lo siguiente: “Encontré un pueblo junto a la frontera del Río Grande. Solíamos ir a almorzar a México y a Brando lo mataba el calor. El calor actuó de un modo especial sobre el rostro de los actores. Perdieron ese aspecto 'actoral’”.³⁶⁶ La dirección de arte estuvo a cargo de Lyle Wheeler y Leland Fuller, mientras que la decoración del set fue dirigida por Thomas Little y Claude Carpenter.

Otro recurso útil es el del vestuario, que estuvo a cargo de Travilla. En la escena de la boda de Zapata, a la salida de la iglesia, se encuentran celebrando zapatistas con sus sombreros, cananas y personas que muestran un rango con ropa elegante. El atuendo de Marlon Brando está muy apegado a lo que usaba Emiliano Zapata cuando iba de gala, simulando el traje de charro.

³⁶⁴ *Ibidem*, 141.

³⁶⁵ *Idem*.

³⁶⁶ *Ibidem*, 128.

Un recurso que se considera importante es el de la música, la cual desempeña un papel central en la película a través de los corridos revolucionarios. El principal de ellos es el que se ha mencionado, "La Adelita". También aparecen las "mañanitas" típicas en México. Pero es el corrido mencionado, con la dirección musical de Alfred Newman, el que se adapta a la partitura de la película, lo que muestra la inclusión en el film de canciones y corridos tradicionales de México. Para crear la partitura que musicaliza las escenas de la película, se colaboró con Alex North. Se debe resaltar el gran trabajo que realizó Alex North al crear la música de *Viva Zapata!*

En el contexto de la celebración del matrimonio de Zapata, se puede observar la referencia al anhelo en común entre el caudillo y los campesinos por regresar a la tranquilidad de su vida local en Morelos, por la cual lucharon. El personaje de Emiliano Zapata, desde su rango de liderazgo y de clase que le otorga su matrimonio, identifica que la búsqueda de esa vida local recae en su responsabilidad como jefe revolucionario. En lo que Kazan presentó en la película al respecto, en sus palabras de la conversación con Young, dicen: "Zapata está a solas con su esposa, pero se asoma a la ventana y da la sensación de que le atrae la idea de compartir las actividades de su hermano y de sus amigos. Preferiría estar ahí".³⁶⁷

Dicha situación en la película se dramatiza, y se muestra a Zapata reflejando la siguiente intención de la visión de Kazan sobre el campesino, la cual explica: "Le dije a Brando que no la interpretara de un modo amoroso, para los campesinos las relaciones no son gran cosa. El amor romántico es producto de las clases ociosas. Así era como se lo explicaba a Brando.³⁶⁸ Al respecto, el director agrega: "La escena de la noche de bodas no salió muy bien. Le habíamos dado un toque romántico. Es la única escena que no me gusta. Pero le dije a Brando: 'Tú querrías estar afuera con los tuyos'. Le preocupaba cómo desenvolverse en esa situación tan eminente en la que se ha colocado a sí mismo".³⁶⁹

Sobre lo referido, Marlon Brando muestra un rasgo de su personaje que Kazan buscaba reflejar en pantalla, sobre el cual, el director le comenta a Young que "una cosa que Brando

³⁶⁷ *Ibidem*, 134.

³⁶⁸ *Ibidem*, 134.

³⁶⁹ *Idem*.

compuso muy bien fue cómo mirar a otra persona pidiendo ayuda. Zapata iba a encontrarse con políticos, y él era un campesino analfabeto. Se sentía inapropiado".³⁷⁰

Con esto, Kazan logró que el Zapata en pantalla pudiera transmitir por primera vez carácter y sentimientos para simbolizar algo en concreto, que era lo comentado por el director cuando dice: "Necesitaba que Josefa le enseñara a leer. Admitir tus sentimientos y buscar ayuda. Tuvo que hacerlo. Intenté ayudar a Brando dándole sus acciones internas, lo que Stanislavsky llamaba objetivos".³⁷¹

Un punto a mencionar acerca del compromiso con la veracidad al llevar a la pantalla la Revolución mexicana es que dicho compromiso solo se queda en cuanto a la representación de los zapatistas que se ha esbozado en las líneas del subcapítulo. Esto es el mayor logro de la película cuando se habla del tema en mención. Por lo tanto, se ven en el film saltos en los hechos y no se cumple con una narrativa estricta. Al respecto, Elia Kazan en su conversación con Young dice: "Descartamos muchos episodios de la historia, de modo que hubo gente a la que le fue difícil seguir el hilo de la historia. Tal vez no había manera de hilarla".³⁷²

Así, en el film, se rescataron hechos como la entrevista de Zapata con Madero en la Ciudad de México, de la cual se rescatan las referencias a la causa política de los zapatistas, que fue la reforma agraria, en el siguiente diálogo:

Emiliano: Perdóneme señor. ¡Pero la tierra por la que luché no era para mí!

Madero: Pero, general...

Emiliano: ¿Qué va hacer con la tierra por la que luché?

Madero: General... Nos ocuparemos de eso, créame, en su momento.

Emiliano: ¡Éste es su momento!".³⁷³

La escena, toca el intercambio de palabras, sobre la exigencia de la restitución de tierras que existió entre Madero y Zapata, que se ha mencionado en el apartado sobre historiografía zapatista del presente trabajo, en la cinta aparece de esta forma:

“Emiliano: ¡Deme su reloj!: Ahora tome mi rifle.

Madero no lo acepta, Zapata lo deposita en el escritorio.

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ *Idem.*

³⁷² *Ibidem*, 128.

³⁷³ *Ibidem*, 326.

Emiliano: Ahora... puede recuperar su reloj. Pero sin esto... (Señala el arma), ¿podría hacerlo?

Madero: Saca usted una conclusión muy radical.

Zapata: Nos pide que depongamos las armas. ¿Está seguro de que podremos recuperar nuestras tierras, y conservarlas, si abandonamos las armas?

Madero: No es tan sencillo, es cuestión de tiempo.

Emiliano: Una cosa es el tiempo para el legislador y otra para el campesino. Para el campesino hay un tiempo de siembra y un tiempo de cosecha.

Madero: General Zapata ¿usted confía en mí?

Emiliano: Igual que mi gente confía en mí. Yo confío en usted y ellos en mí mientras cumplamos nuestras promesas. Ni un minuto más.³⁷⁴

Otro de los hechos rescatados que se pueden observar es el que plasmó el fotógrafo Casasola en la ciudad de Cuautla, durante la visita de Madero a Morelos el 12 de junio de 1911, cuando revisaba personalmente el estado. Sin embargo, en la pantalla se distorsiona la realidad, ya que este episodio se muestra durante el desarme de las tropas zapatistas, en el cual Madero no estuvo presente. Esto se ajustó a las necesidades del director Elia Kazan para la narrativa de la película. Al respecto, Kazan comentó a Jeff Young: "Si hubiéramos resuelto el problema de la continuidad histórica, la película podría haber sido más larga y sosa".³⁷⁵ Por lo tanto, momentos como la guerra en Morelos de los zapatistas contra la usurpación de Huerta se presentan con escenas de acción o se les da un toque humorístico en la representación del asesinato de Madero por Victoriano Huerta.

Incluso para apreciar la deformación que la película hace de los personajes históricos, es necesario tener en cuenta que esto se hizo de acuerdo con las intenciones de Elia Kazan para transmitir su mensaje sobre el poder que corrompe. Un ejemplo de ello es la representación de un Madero indeciso y corrompido, con referencias a los comunistas, incitando a la violencia a través del personaje de Fernando, como se expone en el siguiente diálogo:

Emiliano, seguido por Fernando, se acerca a ellos:

Emiliano: Este ratón vestido de negro se parece demasiado a Díaz cuando habla.

³⁷⁴ *Ibidem*, 329.

³⁷⁵ *Ibidem*, 128.

Pablo: No, tiene razón. Ha llegado la paz. Ahora tenemos que actuar según la ley.
Fernando: ¿La ley? Las leyes no gobiernan. Gobiernan los hombres. Y los mismos hombres que gobernaban antes están aquí ahora, en esta habitación. Y él los escucha, es obvio. Hay que eliminarlos.
Emiliano: Primero quiero que devuelvan las tierras.
Fernando: Y si Madero no las devuelve...
Emiliano: ¿Sí?
Fernando: Él también es un enemigo.
Pablo: Pero tú eres su emisario, uno de sus hombres, su amigo...
Fernando: Yo no soy amigo de nadie... ni de nada, excepto de la lógica. ¡Ésta es la hora de matar!
Emiliano: La paz es muy difícil.³⁷⁶

3.3 La Crítica política de Elia Kazan a la Revolución mexicana por medio del cine en *Viva Zapata!*

El principal vínculo que establece *Viva Zapata!* con el acontecer histórico está relacionado con la representación del Zapatismo radical, el cual se mantuvo inflexible ante las soluciones propuestas por otros sectores revolucionarios y se adhirió únicamente a los principios del Plan de Ayala, estableciendo una estructura que buscaba abordar la cuestión agraria en México. Esta representación permite a la película dirigir su crítica más contundente hacia la Revolución mexicana.

Para ilustrar lo mencionado, el guion de la película permite que se cree un retrato verídico de la Revolución mexicana, especialmente en el contexto del ambiente de la guerra zapatista, que se describe de la siguiente manera:

Disolvencia a:

Cuartel general de Zapata. El patio de una hacienda en ruinas. Se está celebrando un consejo de guerra, ZAPATA, que parece envejecido y mucho más fatigado, está sentado a una mesa. Detrás de él está FERNANDO, con expresión más dura y desagradable que

³⁷⁶ *Ibidem*, 327.

nunca. Los HOMBRES de su ejército lo rodean, escuchándolo y formando un gran círculo. Todos están endurecidos por la lucha. EUFEMIO dirige el consejo de guerra”.³⁷⁷

Además, el film, con la secuencia tratada, ofrece una idea, de la forma en la que los zapatistas se conducían en el ambiente recién descrito en el guion, de la siguiente manera, se cita:

“CAPITÁN DE LA GUARDIA: Treinta y dos desertores, mi general. Quieren pasarse con nosotros.

EMILIANO: Si quieren luchar por la tierra y por la libertad, bienvenidos. Los vigilarémos. No hay piedad para los traidores. ¡Ninguna! Ahora que estamos ganando es más fácil pasarse de nuestro lado.”³⁷⁸

Posteriormente, la ideología que el director Elia Kazan y el guionista John Steinbeck intentan plasmar para explicarnos el mencionado preámbulo está relacionada con la crítica a la impronta revolucionaria, que consiste en la asociación de la violencia con la Revolución mexicana en el contexto de la Guerra Fría. Según Soledad Loaeza, esta conexión se impuso en la relación entre México y Estados Unidos. En este contexto, la modernización del Estado mexicano se orientó hacia un gobierno civil, lo que, según Loaeza, significó "el triunfo de la razón sobre la fuerza", ya que la Revolución mexicana era la referencia de los gobiernos de la época.³⁷⁹

La imagen de México, según Soledad Loaeza, se presentaba como “un país que había superado los atavismos de su Revolución para integrarse al mundo de las democracias”.³⁸⁰ Además, agrega que esto simbolizaba “el México que la Revolución se había propuesto fundar: conducir al país al mundo de las democracias modernas, lejos de la violencia revolucionaria y de la arbitrariedad de la ignorancia”.³⁸¹ Así, Loaeza dice que “dos décadas

³⁷⁷ *Ibidem*, 339.

³⁷⁸ *Ibidem*, 341.

³⁷⁹ “En relación a la crítica de la violencia revolucionaria, Soledad Loaeza presenta un sustrato del discurso de Ávila Camacho, sobre su preferencia por el gobierno civil, en el cual se le, “La imagen del caudillo que con la mano teñida de sangre, empuñaba las riendas de la administración, no es en la actualidad una imagen válida que impresione y seduzca a las democracias y no puede tampoco ser, para nuestro esfuerzo ni un incentivo, ni una esperanza, ni un ideal”, Soledad Loaeza, *A la sombra de la superpotencia: tres presidentes mexicanos en la Guerra Fría, 1945-1958*, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, México, 2022, 199.

³⁸⁰ *Ibidem*, 239.

³⁸¹ *Ibidem*, 281.

de estabilidad relegaron a un lejano segundo plano el pasado revolucionario incierto y violento, y alimentaron la determinación de la élite en el poder de evitar como diera lugar la repetición de la experiencia”.³⁸²

Esta crítica se expone a través del cine como un medio de propagandismo clásico de la causa estadounidense anticomunista, que, según Ricardo Pérez Montfort en la historia del siglo XX mexicano, generó una tendencia occidental hacia la intolerancia y el oportunismo.³⁸³ Como ejemplo, se puede citar lo que Elia Kazan y John Steinbeck expresan en la película mediante una escena ficticia, que representa el momento previo al fusilamiento del personaje Pablo, quien aparece en escena junto a Emiliano Zapata y Fernando Aguirre:

Fernando: Se reunió con el enemigo

Pablo: Madero no era el mismo hombre. Estaba intentando frenar a Huerta. Y Huerta lo mató. Era un buen hombre. Quería construir casas y sembrar campos. Y tenía razón. Si pudiéramos empezar a construir, aunque sigan los incendios... si pudiéramos sembrar, aunque destruyamos.³⁸⁴

Estas líneas se ajustan a la intención del director Elia Kazan de conectar los valores que caracterizaron la lucha por la justicia de los zapatistas con la crítica hacia la Revolución. Esta crítica se enfoca especialmente en resaltar la causa principal del Zapatismo, a partir de la cual Kazan expone sus críticas. La cita correspondiente sería:

Fernando: ¡Has desertado de nuestra causa!

Pablo: Nuestra causa era la tierra... no una idea, sino una tierra sembrada de maíz para alimentar a las familias. Y la libertad... no era una palabra, sino un hombre sin miedo sentado delante de su casa al anochecer. Y la paz... no era un sueño, sino un tiempo de descanso y armonía. Una pregunta me da vueltas en la cabeza, Emiliano. ¿De una mala acción puede nacer una cosa buena? ¿De tanta muerte puede nacer la paz? ¿De tanta violencia puede nacer al fin la bondad?

³⁸² *Ibidem*, 391.

³⁸³ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 81.

³⁸⁴ John Steinbeck, *op. cit.*, 342.

(Mira directamente a los ojos quietos de EMILIANO)

¿Y puede un hombre cuyos pensamientos nacen de la ira y el odio, puede un hombre así conducir a la paz? ¿Y gobernar en paz? No lo sé, Emiliano. Tú seguramente has pensado en esto. ¿Lo sabes tú?

Silencio, Emiliano no responde. Una pausa... Fuera, se OYE una DESCARGA. EL PELOTÓN DE FUSILAMIENTO.³⁸⁵

Es importante destacar un comentario de Elia Kazan con respecto a esta escena, pues comenta que “es una escena característica en la historia de una Revolución. Han tenido un espía, y hay que matarle. Por más que no estés seguro de que sea un espía, lo más seguro es matarlo”.³⁸⁶

La crítica explícita en este mensaje hace referencia a que la Revolución violenta y el ejercicio del poder no son la vía para alcanzar la paz. Esto refleja la influencia en John y Kazan de la ideología estadounidense, que prevaleció durante la Guerra Fría. Como explica Soledad Loaeza, la concentración del poder era un principio fundamental del sistema revolucionario original.³⁸⁷

Por otro lado, Kazan elogia la causa de los zapatistas, "Tierra y Libertad", como un medio para defender la libertad y la justicia. Esto se debe a que, como señala Loaeza, la democracia que caracterizaba a la Revolución mexicana estaba asociada a valores que buscaban la justicia social y la redención de campesinos y obreros.³⁸⁸ Es importante considerar lo que Soledad Loaeza menciona sobre la ideología política estadounidense en el contexto de la Guerra Fría, ya que la concepción del Estado revolucionario iba en contra de su compromiso con la democracia.³⁸⁹

o mencionado se puede apreciar a través de la crítica que surge de la idea que existía, como afirma Ricardo Pérez Montfort, de la Revolución como política, como se puede observar en el movimiento zapatista y como lo demuestra Montfort al hablar del General

³⁸⁵ *Ibidem*, 343.

³⁸⁶ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 142.

³⁸⁷ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 130.

³⁸⁸ *Ibidem*, 131.

³⁸⁹ “Loaeza dice que, en el tipo de régimen que promovía Washington, la oposición cogobierna con el partido mayoritario, su noción de democracia era electoral y partidista, para los revolucionarios mexicanos esto era un ejercicio secundario, antes estaba la expresión de la soberanía popular”, *Ibidem*, 131.

Lázaro Cárdenas, quien en sus declaraciones presenta tres dimensiones de la Revolución, las cuales son: "Revolución política - Revolución social - Revolución burocrática". Pérez Montfort señala que la última de estas dimensiones ya se había arraigado en el destino del país.³⁹⁰

Esto se ve agravado por la negación de la existencia de la Revolución en América Latina, promovida por Estados Unidos en defensa de su seguridad ante la amenaza de la URSS. Pérez Montfort destaca esto como la "fiebre comunista", que, según él, "se utilizaba para caracterizar todo aquello que sonaba a transformación o Revolución, o simplemente a nacionalismo económico, como 'comunismo' o 'bolchevismo internacional'".³⁹¹ Esto queda ilustrado por Soledad Loaeza al describir la propuesta del secretario Padilla, que promovía la seguridad colectiva y que cumplía con las necesidades de Washington al desvincular a los países de la comunidad internacional en los cuales, como ella afirma, "existieran grupos revolucionarios que pretendieran establecer su propio gobierno". Al respecto, Loaeza presenta el argumento de Daniel Cosío Villegas, que califica lo propuesto por Padilla como inaceptable porque, en sus palabras, "ignoraba la historia reciente de México, contravenía su tradición diplomática y su papel histórico".³⁹²

En este contexto, la crítica de Daniel Cosío Villegas a la corrupción del régimen revolucionario y al giro hacia la derecha, como lo presentan Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco al hablar del comunismo y el anticomunismo en México en el siglo XX, resulta oportuna porque pone de manifiesto lo que Elia Kazan critica en su película. Cosío Villegas afirma que "La Revolución mexicana, al igual que la Rusa, fue el primer gran asalto al bastión del liberalismo pero conservó la índole autoritaria del antiguo régimen" y aboga por que "los principios de la Revolución se reafirmen dentro de la familia revolucionaria".³⁹³ Sin embargo, frente a la coyuntura, Illades y Kent señalan que Cosío Villegas advierte sobre la amenaza

³⁹⁰ "La frase de Lázaro Cárdenas, que presenta Pérez Montfort, permite conocer que, en México, los revolucionarios que habían sido alentados por la política y la social, demostraron ser burócratas", Ricardo Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas Del Río: Un mexicano del siglo XX*, Tomo III, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2022, 159.

³⁹¹ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 166.

³⁹² Soledad Loaeza, *op. cit.*, 109.

³⁹³ Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano*, El Colegio de México, México, 2022, 49.

imperialista cuando afirma: "de no ser así, la regeneración vendrá de fuera y el país perderá mucho de su existencia", un punto de vista compartido por comunistas partidarios del PCM y Lombardo Toledano.³⁹⁴

En este contexto, Soledad Loaeza señala que en México había preocupación por el fomento del radicalismo político, la vulnerabilidad ante la guerra y la ofensiva mundial del comunismo, impulsada por el temor obsesivo de Estados Unidos y su objetivo de propagarlo en todo el hemisferio. Loaeza destaca que "la amenaza del comunismo dictaba la interpretación de su realidad a los estadounidenses, inspiraba políticas y guiaba su comportamiento y decisiones".³⁹⁵

En este sentido, Soledad Loaeza ofrece una clave para entender la fórmula de *Viva Zapata!* cuando afirma que:

el acercamiento a Estados Unidos y el mundo de la posguerra le impusieron a la élite mexicana la elaboración de un nuevo discurso público, una relectura de la Revolución que ponía sordina al compromiso con ideales revolucionarios, pero en cambio resaltaba la especificidad de la identidad mexicana y el valor preponderante de la libertad individual.³⁹⁶

Además, la película de Elia Kazan presenta una crítica política directa al comunismo, lo que se suma al discurso anticomunista para evitar el control de la Unión Soviética. Como señalan Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, "El comunismo tiñó a la Revolución de rojo y aportó una interpretación de ésta eslabonándola con el proceso universal de la transformación social".³⁹⁷ En ese momento, según ellos, "la Revolución mexicana cristalizaba como mito oficialista el espectro de la revolución comunista internacional sirvió para alimentar la paranoia".³⁹⁸ Asimismo, añaden que "el comunismo pasó de ser un elemento

³⁹⁴ Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *op. cit.*, 50.

³⁹⁵ Soledad Loaeza, *A la sombra de la superpotencia: tres presidentes mexicanos en la Guerra Fría, 1945-1958*, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, México, 2022, 319.

³⁹⁶ "Dicho tema, dice Loaeza, orientó las definiciones políticas e ideológicas de los gobiernos durante la Guerra Fría", Soledad Loaeza, 319.

³⁹⁷ Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *op. cit.*, 23.

³⁹⁸ *Ibidem*, 148.

más de la ideología revolucionaria del régimen a representar una cultura de oposición que buscaba conservar vivo el impulso socialista”.³⁹⁹

Por lo tanto, los llamados "caudillos" revolucionarios en *Viva Zapata!* simbolizan una crítica al comunismo, ya que, como sugiere Ricardo Pérez Montfort, estaban políticamente vinculados a los líderes de los movimientos que promovían gobiernos inspirados en la Unión Soviética. Pérez Montfort incluso menciona que a Cárdenas se le etiquetó como "comunista" o "socialista", lo que él explica al presentar la reacción de Cárdenas, quien se pregunta: "¿Por qué llamar comunismo a la inquietud moral y económica del pueblo? ¿Por qué seguir llamando comunismo a las quejas que los grupos de trabajadores exponen a través de sus dirigentes?". Luego añade la frase "El comunismo es el cuco de los ricos y la esperanza de los pobres".⁴⁰⁰

En relación con esto, Soledad Loaeza, al hablar de la reorganización de las fuerzas revolucionarias, señala que las izquierdas insistían en la representación y la unidad. Cárdenas y Vicente Lombardo Toledano no formaban parte del PCM, pero, según ella, “ambos, representaban corrientes de opinión y grupos de poder que mantenían una fidelidad intelectual y sobretodo emotiva, al proyecto y a la experiencia socialista, del más moderado al más radical, porque veían en ella a un pariente cercano de la Revolución mexicana”.⁴⁰¹

Carlos Illades y Daniel Kent señalan que el interés del poder soviético en México se debió a su revolución social y su ubicación fronteriza con Estados Unidos. Veían un potencial enlace entre ambos países a través de la Revolución.⁴⁰²

Lo expuesto en los párrafos anteriores queda demostrado en la conversación entre Elia Kazan y Jeff Young cuando discuten los desacuerdos con México sobre la filmación de una película en el país acerca de los líderes de la Revolución. El director mencionó que “los comunistas mexicanos utilizaban a Zapata como símbolo de su lucha por la tierra y el pan, una lucha con la que la revolución no había terminado. Íbamos a mostrar a uno de sus

³⁹⁹ *Ibidem*, 129.

⁴⁰⁰ “Pérez Montfort, al respecto dice que, incluso tildaron de comunista al propio Alemán, por recibir apoyo del PCM”, Ricardo Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas Del Río: Un mexicano del siglo XX*, Tomo III, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2022, 63.

⁴⁰¹ Soledad Loaeza, *A la sombra de la superpotencia: tres presidentes mexicanos en la Guerra Fría, 1945-1958*, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, México, 2022, 292.

⁴⁰² Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *op. cit.*, 28.

héroes”.⁴⁰³ Los comunistas mexicanos, dice Soledad Loaeza, “oscilaban entre el reconocimiento de su identificación tenue, con la Revolución mexicana, y el violento rechazo del gobierno, porque representaban una “influencia extranjera”, enemiga de la nacionalidad mexicana”.⁴⁰⁴

Así, en *Viva Zapata!*, Elia Kazan rescató los valores de Emiliano Zapata para utilizarlos como base para criticar a los caudillos. Cuando el director explica el propósito de su película, afirma que “estaba intentando crear un mito acerca de un héroe. Lo que me atrajo de Zapata fue su intuición de que el poder lo estaba corrompiendo. Y él no quería. Yo me sentía bastante así”.⁴⁰⁵ El momento que el director eligió para hacer evidente lo mencionado fue el encuentro ocurrido en 1914 entre Emiliano Zapata y Francisco Villa, presentado en la película tal como sucedió. Por esta razón, el director buscó recrear con fidelidad lo que se mostraba en la fotografía tomada por Casasola. En pantalla se puede apreciar:

Disolvencia a:

Plano general. Interior. Gran Salón Presidencial. Una gran reunión de las TROPAS de VILLA y de ZAPATA.

Primer plano. Fotógrafo. Tiene la máquina de fotos preparada y está esperando a que se acomoden para la fotografía.

Villa y Emiliano.

EMILIANO y VILLA se abrazan ceremoniosamente. Villa invita a EMILIANO a sentarse en el sillón presidencial. EMILIANO se niega e invita a VILLA a que lo haga él Discuten brevemente. VILLA se encoge de hombros y se sienta en el sillón presidencial. Zapata se sienta a su lado. LOS DEMÁS se van acomodando. VILLA empuja a ZAPATA un poquito hacia un lado porque su sombrero le hace sombra en la cara. ZAPATA se quita el sombrero. Todos RÍEN. Se produce el fagonazo... ¡ACLAMACIONES! Luego, un pandemónium”.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 128.

⁴⁰⁴ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 306.

⁴⁰⁵ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 129.

⁴⁰⁶ John Steinbeck, *!Zapata!*, *op. cit.*, 350.

La crítica a los caudillos, queda más implícita en la siguiente escena, que hace referencia al encuentro entre Villa y Zapata en Xochimilco, para el cual, se crea una narración ficticia que cumpliera con los intereses del director, se cita escena:

“Villa: He tomado una decisión. Me voy a mi casa. Ahora tengo allí un bonito rancho. Algo he sacado de la lucha. Voy a ser presidente de ese rancho. Llevo demasiado tiempo combatiendo.

Emiliano: ¿Quieres decir... que te retiras de la lucha?

Fernando: ¿Pero y México?

Villa: Lo tengo pensado. Sólo confío en un hombre. (A Emiliano): ¿Sabes leer?

Emiliano (con orgullo): Sí

Villa: Tú eres el presidente.

Emiliano (violentamente): ¡No!

Villa: Sí, lo eres. Te acabo de nombrar. No hay ningún otro.⁴⁰⁷

El nombramiento de Emiliano Zapata como presidente rompe por completo con la precisión histórica de la película. Zapata nunca fue designado presidente. Sin embargo, esto se hizo necesario para Elia Kazan y John Steinbeck con el fin de transmitir el mensaje fundamental de su versión de Zapata en la película y así criticar a los caudillos. El director lo explica en sus palabras y menciona que “un aspecto que me interesaba era que tanto John como yo, éramos excomunistas y la historia de Zapata nos permitía mostrar metafóricamente lo que había ocurrido con los comunistas en la Unión Soviética; cómo sus líderes llegaron a ser reaccionarios y represivos en lugar de avanzados y progresistas”.⁴⁰⁸

Referente al aspecto que se ha mencionado, Ángel Miquel estudia el fenómeno presente en la película de Elia Kazan cuando el autor habla de las representaciones de la Revolución mexicana que ha realizado el cine. Menciona que las películas de este género, como por ejemplo *Viva Villa*, retoman aspectos de la vida o la leyenda de los caudillos, incorporándolos en una biografía cinematográfica llena de episodios inventados, lo que Miquel llama una

⁴⁰⁷ *Ibidem*, 352.

⁴⁰⁸ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 129.

distorsión de partes del argumento, sugiriendo que son representaciones desvirtuadas de la Revolución mexicana.⁴⁰⁹

Por lo tanto, en *Viva Zapata!* el hecho presentar a Zapata como presidente no es histórico, sino que forma parte del mensaje de Elia Kazan. Esto se refleja en la siguiente escena, donde critica que el caudillo tuvo poder, incluso haciendo referencia al hermano de Emiliano, Eufemio. Se cita la escena en la sala de gobierno:

Emiliano y su Estado Mayor.

Secretario: Una delegación de Morelos, con una petición, mi general. Aquí está la lista de los nombres.

EMILIANO echa una mirada a la lista...”⁴¹⁰

En la secuencia mencionada, un joven que es parte de la delegación lleva a cabo lo que se le indica:

De él, emana cierta insolencia, que recuerda a EMILIANO en la escena con DÍAZ, al principio de este guion.

Lázaro (a EMILIANO): Tenemos una queja contra tu hermano,

Voces: Tu hermano entró en una hacienda en Ayala... Se quedó con la tierra que tú nos habías distribuido... Está viviendo allí... Nos echó a patadas... Mató a un hombre que se le resistió...

Emiliano (buscando un pretexto): Bien, pues habrá que hacer algo. Necesitamos tiempo... Ángulo más amplio.

El joven charro se acerca a Emiliano y habla por primera vez. Lo que sigue debe recordar las escenas del principio del guion.

Charro: ¡Estos hombres no tienen tiempo! Han labrado las tierras. Y las tienen a medio sembrar.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Ángel Miquel, *op. cit.*, 54.

⁴¹⁰ John Steinbeck, *!Zapata!...*, *op. cit.*, 355.

⁴¹¹ *Ibidem*, 357.

Ahora bien, con las siguientes líneas, se afirma que *Viva Zapata!* deja claro que el poder corrompe. Se cita:

Emiliano: Vecinos... Mi hermano es un general. Llegó a general luchando durante muchos años y matando a muchos de nuestros enemigos. No olvidemos eso ahora (Aparta la vista del charro y habla a la DELEGACIÓN mirando por encima de él) Pueden confiar en mí, Yo soy uno de ustedes, era...

Charro: (continúa): Si lo es, debería saber que la tierra no puede esperar.

Emiliano: (con repentino enojo): ¿Cómo te llamas?

Charro: Hernández. H-e-r...

Emiliano: Lo tengo. Inserto. La mano de Emiliano. Está trazando lentamente un círculo alrededor de un nombre... exactamente como hizo Díaz al principio de nuestra historia.⁴¹²

Al respecto, el director Elia Kazan, al explicar la escena, menciona lo siguiente: “Zapata, con el fin de mantener el control del país, se había convertido en una fuerza represiva que dominaba y sofocaba un grupo tras otro”.⁴¹³ La escena presenta un momento que se considera clave para transmitir el mensaje del director:

Primer plano. Emiliano.

De pronto, parece como si Emiliano recibiera una descarga eléctrica. Se queda mirando el papel. Su mano sigue trazando un pequeño círculo en el aire. Sostiene el lápiz en el aire... con la punta hacia arriba. Súbitamente, empieza a moverse el pulgar espasmódicamente y el lápiz se rompe. Deja caer el lápiz... Toma el papel con violencia y lo arruga... lo arroja al suelo.

Ángulo más amplio. Incluye a la delegación Emiliano, se dirige hacia el charro.⁴¹⁴ En la habitación se respira un aire tenso. Zapata levanta la mano muy despacio, y la apoya con ternura sobre el hombro del charro. Luego ve su sombrero colgando de un perchero. Camina hacia allí y se pone el sombrero.⁴¹⁵

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 129.

⁴¹⁴ John Steinbeck, *!Zapata!*, *op. cit.*, 357.

⁴¹⁵ *Ibidem*, 358.

En relación a esto, la explicación del director Elia Kazan sobre cómo resaltó el valor de Emiliano Zapata para completar su crítica es la siguiente: “Zapata dejó el poder cuando se encontró haciendo exactamente lo mismo que los hombres a los que él había derrocado. Y lo más irónico era que, cuando se marchó, estaba indefenso y le mataron. Lo dramatizamos”.⁴¹⁶ Cabe destacar que, en esta secuencia, el trabajo de fotografía desempeñó un papel importante, a cargo de Joe MacDonald. La descripción de la crítica al poder que corrompe se enriquece con un primer plano de Zapata para mostrar su expresión facial en el momento en que reacciona y está a punto de expresar sus valores. En este sentido, Elia Kazan comenta: “Lo primero que me atrajo de Zapata fue su conciencia de que el poder lo estaba corrompiendo”.⁴¹⁷

Por lo tanto, el director Elia Kazan representa a un caudillo "gringo" para su mensaje al vincular los valores de Zapata con la búsqueda de la libertad y la justicia, lo que los estadounidenses deseaban lograr con su película. Esto rompe con la asociación de la figura de Zapata a cualquier elemento de izquierda. Así, el director lanza una crítica directa a los demás caudillos relacionados con la figura de izquierda mencionada anteriormente.

De manera más específica, se encuentra lo dicho en las palabras de Zapata a Fernando, que representa al comunismo. Se cita la secuencia:

Plano de Emiliano y Fernando.

Fernando: ¿A dónde vas?

Emiliano: Me voy a casa...

Fernando: Así que lo tiras todo por la ventana. Vete esta noche y tus enemigos estarán aquí mañana... en este mismo despacho... ¡en esta misma mesa! Ellos no se irán. Te hostigarán... Y tú yacerás al sol con la cara llena de moscas. Te juro que no vivirás mucho tiempo.

Emiliano: De todas formas, no viviré mucho.

Fernando: Zapata, en nombre de todo aquellos por lo que hemos luchado ¡no te vayas de aquí!

⁴¹⁶ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 129.

⁴¹⁷ *Ibidem*, 125.

Emiliano: En nombre de todo aquello por lo que YO he luchado me voy.

Fernando: Si te vas ahora, yo no te acompañaré.

Emiliano: No espero que lo hagas.

Fernando: Han muerto miles de hombres para darte el poder, y ahora lo rechazas.

Emiliano: Voy a devolverlo a quienes tienen el derecho de él: miles de hombres, Se vuelve con brusquedad y mira fijamente a Fernando.

Emiliano: Ahora te conozco. No tienes ni esposa, ni mujer, ni hogar, ni tierras. No juegas, no bebes, no tienes amigos, ni amor... Tú sólo destruyes... Supongo que eso es lo que amas... ¡Y te voy a decir lo que harás ahora! ¡Te unirás a Obregón o a Carranza!!Tú nunca cambiarás!

Ángulo más amplio cuando Emiliano se vuelve hacia la delegación.

Emiliano: ¡Vámonos!

Se dirige a la puerta y sale seguido de la DELEGACIÓN.⁴¹⁸

El director Elia Kazan, respecto a esta secuencia, pensaba en lo siguiente “Los generales Carranza y Obregón planeaban matar a Zapata, aguijoneados por Fernando Aguirre”.⁴¹⁹ Por lo tanto, al director le convenía integrar a Fernando en la escena del asesinato de Zapata para atribuirle la muerte de Emiliano, como representante de dicha conspiración. El director justifica la aparición de Fernando en la escena del asesinato al decir: “Fue el que, finalmente, planeo el asesinato de Zapata”.⁴²⁰

Sobre lo mencionado, Jeff Young, en su conversación con Elia Kazan, le hace la siguiente pregunta: “¿Cree usted que dejarse corromper por el poder es exclusivo del comunismo o que es un peligro inherente al poder en general?”⁴²¹ A lo que el director le contesta, “Admiraba a Zapata por lo que hizo, sin sugerir de ningún modo que eso es una respuesta política. Todavía sigo sin saber cuál es la respuesta política. Supongo que nuestro sistema sigue pareciéndome el mejor”.⁴²² La fascinación que el director sentía por Emiliano Zapata,

⁴¹⁸ John Steinbeck, *!Zapata!...*, *op. cit.*, 359.

⁴¹⁹ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 124.

⁴²⁰ *Ibidem*, 130.

⁴²¹ *Idem*

⁴²² *Idem*.

por su capacidad de tener el poder y alejarse de él, se justifica por su interés en la discusión sobre el poder en sí, tanto político como personal.

Tomando como base lo expuesto en el presente subcapítulo de esta investigación, el discurso que nos deja *Viva Zapata!* es el siguiente:

EMILIANO: Esta tierra es de ustedes. Pero tendrán que protegerla. No será de ustedes por mucho tiempo si no la resguardan. Y si es necesario, con sus vidas. Y sus hijos con sus vidas. No subestimen a sus enemigos. Volverán. Pero si les queman su casa, vuelvan a construirla. Si destruyen su maíz, vuelvan a sembrarlo. Si sus hijos mueren, tengan más. Y si nos echan de los valles, viviremos en las faldas de las montañas. Pero viviremos. Hablemos de jefes. Han buscado jefes. Hombres fuertes, sin defectos. No los hay. Sólo hay hombres como ustedes. Que cambian. Desertan. Mueren. No hay más jefes que ustedes mismos. Un pueblo fuerte es la única fuerza duradera.⁴²³

Con esto, se afirma que la ficción creada por el cine sirve para transmitir un discurso político, en el caso de *Viva Zapata!*, sobre el poder, dejando ver la postura anticomunista de Elia Kazan durante el período de la caza de brujas en Hollywood. Rescatando y defendiendo los valores de la Revolución mexicana de 1910. Cuando Zapata presiente en la película que va a morir, refiere que los campesinos ya no necesitan ser dirigidos, a la vez que los resalta cuando dice: “Emiliano: Un hombre fuerte hace un pueblo débil. Un pueblo fuerte no necesita a un hombre fuerte”.⁴²⁴

La tradición oral que mitificó a Zapata sirve al director Elia Kazan para presentar su propia explicación sobre la verdad del mito, buscando que la película la expresara. Jeff Young señala que la película también postula la necesidad del mito en sí. Justo al final, los campesinos ven al caballo de Zapata y se niegan a creer que haya muerto.⁴²⁵

Esto representa el simbolismo del caudillo del sur, haciendo referencia a que surge de manifestaciones de carácter popular, como la tradición oral campesina. Esta valoración se muestra en *Viva Zapata!* en el momento de la muerte de Emiliano Zapata en Chinameca el

⁴²³ John Steinbeck, *!Zapata!...*, *op. cit.*, 361.

⁴²⁴ *Ibidem*, 372.

⁴²⁵ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 147.

10 de abril de 1919 y en la exposición que hacen los carrancistas de su cuerpo en Cuautla. Elia Kazan al respecto dice: “Cuando arrojan el cuerpo de Zapata es “uno de mis momentos favoritos del cine, ya sea dirigido por mi o por cualquier otro director”.⁴²⁶ La visión de Elia Kazan es la siguiente:

Mientras ZAPATA está con el CABALLO BLANCO... vemos detrás de él a GUAJARDO que empieza a retroceder.

Primer plano. EMILIANO y el CABALLO BLANCO... GUAJARDO a unos metros. BLANCO levanta la cabeza y bufa...

Guajardo levanta el brazo... Y hace un saludo.

Emiliano: Mira hacia arriba y a su alrededor.

Repentinamente aparecen muchos hombres armados con fusiles.

Plano general.

EMILIANO está solo en el centro del patio.

Una DESCARGA de fusiles. El caballo escapa.

Emiliano. Su cuerpo acribillado se desploma. Aun así, disparan... otra DESCARGA.

Emiliano queda allí tendido, sin moverse. Un silencio, luego su cuerpo se contrae.

Instantáneamente se produce otra descarga. Ahora está muerto.⁴²⁷

Posteriormente, se muestra por medio de un plano general la Plaza de Cuautla, los carrancistas arrojan el cuerpo en el centro. Con un plano medio los campesinos se concentran alrededor del cuerpo de Zapata. Lo miran y se produce el siguiente dialogo entre dos campesinos:

Lázaro: Yo he cabalgado con él. Yo luché a su lado todos estos años. ¿Creen que me pueden engañar? No pueden matarlo...

Joven (asintiendo): Nunca lo detendrán. ¿Se puede capturar un río? ¿se puede matar al viento?

⁴²⁶ *Ibidem*, 136.

⁴²⁷ John Steinbeck, *!Zapata!...*, *op. cit.*, 376.

Lázaro (impetuosamente en desacuerdo con el Joven): ¡No! ¡Él no es un río, ni es el viento! ¡Es un hombre! ¡Y aun así, no pueden matarlo!

Un hombre: ¿Entonces dónde está?

Lázaro: Está en las montañas. Ahora no podemos encontrarlo. Pero si alguna vez lo necesitamos de nuevo... volverá.

Joven (con una sonrisa enigmática): Sí. Está en las montañas.

Todos levantan la mirada hacia lo alto.⁴²⁸

Sobre esta referencia al mito de Zapata que hace la escena, el director Elia Kazan dice, "La idea simple, de que ha dejado algo tras de sí, que su vida no ha sido en vano. Significa algo para los campesinos, especialmente para los campesinos que crean mitos".⁴²⁹ Se cita escena final:

Exterior, la ladera de una montaña.

Sobre el crescendo de la MÚSICA vemos al CABALLO BLANCO, subiendo por la ladera, hacia la cumbre. Está completamente solo, paciendo serenamente.

Fundido:

FIN.⁴³⁰

3.4 Recepción en México de la película *Viva Zapata!* por medio de la prensa: Revisión Hemerográfica

Cuando la película *Viva Zapata!* se proyectó en las salas de cine mexicanas, en la primera sección de la página doce del periódico *El Universal* del sábado 13 de diciembre de 1952, en su sección titulada "Nuestro Cinema" y escrita por El Duende Filmo, aparece la siguiente crítica a la película de Kazan: "Lo que buscan es darle al público cinéfilo de los Estados Unidos películas que vayan de acuerdo con lo que les gusta y su ideología. Es por esto que

⁴²⁸ *Ibidem*, 378.

⁴²⁹ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 147.

⁴³⁰ John Steinbeck, *!Zapata!...*, *op. cit.*, 379.

Viva Zapata! es una gringada mayúscula con la cual se iniciará una leyenda en derredor de Emiliano Zapata”.⁴³¹

El análisis presentado en este subcapítulo se centra en la relación entre la película y el espectador, destacando la recepción de *Viva Zapata!* en México a través de la prensa. Para respaldar esta afirmación, se presentan publicaciones de los periódicos *El Excélsior* y *El Universal*, ambos de 1952, mismo año del lanzamiento y la recepción de la película.

Así mismo, se observa la influencia que ejerce la película en cuestión en el espectador, a través del discurso de Elia Kazan, lo cual se explica teniendo en cuenta el contexto de la caza de brujas en Hollywood durante la Guerra Fría en 1952.

Según lo dicho, se llevó a cabo la búsqueda en el Acervo Micrográfico de la Hemeroteca Nacional de México la búsqueda de los periódicos *El Excélsior* y *El Universal* del año 1952, los cuales permiten obtener datos del tiempo en el público mexicano pudo observar la película de *Viva Zapata!* En el diario nacional *El Excélsior*, en la edición del viernes 8 de febrero de 1952, se menciona la *premiere* en Estados Unidos, la cual había tenido lugar el día anterior, el 7 de febrero de 1952, con la siguiente premisa: “Buena acogida en la Ciudad de Nueva York a la cinta de Zapata”.⁴³²

Las primeras críticas observadas en la prensa mexicana sobre la película de Kazan no fueron efectuadas con un análisis crítico profundo, ya que la película no se había estrenado aún en México en el primer trimestre de su exhibición, y las críticas se basaban en las reacciones que se habían producido en Estados Unidos, donde la obra de Elia Kazan ya había sido vista. Por ejemplo, en la revista *Argosy* se publicó una historieta sobre la película *Viva Zapata!*, acompañada de fotografías tomadas durante su rodaje, de la cual, surgen los comentarios realizados en el periódico *El Universal*, el día sábado 16 de febrero de 1952, en la sección titulada “Nuestro Cinema”, por El Duende Filmo. Este artículo fue mencionado en la revista por Alejandro Clyka, editor de la sección en inglés de El Universal, quien

⁴³¹ Duende Filmo, *op. cit.*, p.12.

⁴³² “Fundado por Rafael Alducin y dirigido por Rodrigo del Llano, del 16 de enero al 10 de febrero de 1952”, en plana del día viernes 8 de febrero de 1952, *El Excélsior*, sección 33-A, Número 12, 567, de enero 16 de 1952 a febrero 10 de 1952. Tomo 1.

expresó su impresión sobre las imágenes al mencionar que “será la primera película en Hollywood en la que se cuidó el ambiente y la propiedad en el vestir de los personajes”.⁴³³

Después, los comentarios se centran en el tratamiento de los personajes, y se comenta que la película adolece del defecto común a muchas películas de Hollywood en las que no se respeta la fidelidad histórica. Emiliano Zapata es presentado como un héroe visto a través de la óptica del novelista estadounidense, y en la historia aparece Francisco I. Madero sin tener en cuenta su interinato previo a la presidencia de México bajo el gobierno de De la Barra.⁴³⁴ En la nota, referente al tratamiento que John Steinbeck da a Zapata, se menciona que “Steinbeck recogió algunas anécdotas de Zapata, tomó algunos datos de su vida, y con ello urdió una leyenda”.⁴³⁵

A partir de la nota citada, el autor advierte sobre su postura como espectador, en la que siempre habrá una búsqueda de la verosimilitud en la representación que efectúa *Viva Zapata!* Además, deja ver el problema que enfrentó la película en cuanto a la percepción de su veracidad en México. Un ejemplo de esta preocupación es la referencia que hace a un columnista del mismo diario que abordaba la historia de la Revolución mexicana, al decir que “posiblemente no dejará satisfecho al coronel Magaña Cerda, no obstante que, en su Historia Documental de la Revolución mexicana, ha estado glorificando al caudillo del sur”.⁴³⁶ Esto es una constante en sus notas, que dejan ver el desacuerdo sobre la veracidad de la película, como se muestra en las siguientes palabras: “Zapata es presidente de México, pero decepcionado vuelve a su pueblo en Morelos para continuar luchando en las montañas hasta que le da muerte Guajardo en forma muy distinta de como lo asesinó”.⁴³⁷

En la nota de “Nuestro Cinema”, publicada en *El Universal* del 20 de febrero de 1952, el autor de la columna que firma como El Duende Filmo hace el reconocimiento de John Steinbeck como autor del argumento cinematográfico de la película, y señala que “en días pasados hice un comentario a propósito de *Viva Zapata!*, la película dirigida por Elia Kazan y con Marlon Brando representando a Zapata. Pensé que John Steinbeck el famoso novelista

⁴³³ “Presidente del periódico, Lic. Miguel Lanz Duret, Director, Gregorio López y Fuentes”, Duende Filmo, “Nuestro Cinema”, *El Universal*, sábado 16 de febrero de 1952, México, p.13.

⁴³⁴ Duende Filmo, “Nuestro Cinema”, *El Universal*, sábado 16 de febrero de 1952, México, p.22.

⁴³⁵ *Idem.*

⁴³⁶ *Idem.*

⁴³⁷ *Idem.*

habría escrito una obra, dado que se anuncia que dicha cinta es una versión de lo escrito por ese autor. Pero él es autor del argumento cinematográfico y lo que es versión de este argumento es la novelización publicada por la revista *Argosy* que motivo mi comentario”.⁴³⁸

En la sección de *El Universal* titulada “Las Estrellas en Ritmo de Jazz”, escrita por la columnista Alicia Ortiz el sábado 1 de marzo de 1952, se hacía una advertencia sobre la representación de Zapata en *Viva Zapata!* considerando el tratamiento del movimiento zapatista que presenta la película. Se hacía hincapié en la importancia de la veracidad y se decía: “Parece que el argumento es ofensivo para México y sobre todo para el campesinado nacional que, al grito de tierra y libertad, justificó los ideales de la Revolución”.⁴³⁹

Por consiguiente, las críticas previas a la exhibición que aparecieron en *El Universal* continuaron con el mismo tono en contra de la película, por hablar de México. En la sección de “Nuestro Cinema”, del día martes 25 de marzo de 1952, El Duende Filmo criticaba que Steinbeck no conocía a Zapata y al respecto decía: “Daré mucho de qué hablar si es que se exhibe en México”.⁴⁴⁰

Por lo tanto, es importante señalar que los corresponsales de diarios mexicanos en Hollywood siguieron la misma línea de desacuerdo, al efectuar sus comentarios de la película, que ya habían tenido la oportunidad de ver, como fue el caso de Rafael Taboada Jr., corresponsal de *El Informador* en Hollywood, quien el día domingo 30 de marzo de 1952, en la sección “Cinegramas”, informó lo siguiente:

La empresa 20th. Century Fox presentó una versión del guerrillero Emiliano Zapata escrita por John Steinbeck y cuyo título es *Viva Zapata!* Este film deja mucho que desear por numerosos errores cometidos en el relato y acontecimientos ocurridos durante la vida de este guerrillero y otros personajes de su época. Y como es natural esto traerá comentarios, discusiones y controversias cuando la película sea exhibida en las ciudades de la República. Hubieran dado más veracidad y lustre a la producción.⁴⁴¹

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁴³⁹ Alicia Ortiz, “Las Estrellas en Ritmo de Jazz”, *El Universal*, sábado 1 de marzo de 1952, México, p.3.

⁴⁴⁰ Duende Filmo, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴¹ Rafael Taboada, “Cinegramas”, *El Informador*, domingo 30 de marzo de 1952, México, p.27.

Por otro lado, la recepción internacional mostró una aceptación favorable. Como se mencionó en la sección de "Arte y Artistas" de *El Universal* el sábado 10 de mayo de 1952, la proyección de *Viva Zapata!* en Cannes, Francia, el 9 de mayo del mismo año, fue bien recibida. Al respecto se menciona que:

los Estados Unidos presentaron anoche con gran éxito en el Festival Cinematográfico Internacional, la película *Viva Zapata!* una producción de Elia Kazan con guion de John Steinbeck. La crítica calificó esta cinta de obra ardiente, llena de vida y de color con algunas escenas de cine de alta categoría. El papel del caudillo mexicano Emiliano Zapata está a cargo de Marlon Brando, quien según la crítica se identifica muy bien con su personaje. Se considera que esta cinta es una de las más interesantes de las que se han presentado en el festival.⁴⁴²

Sin embargo, en México, la recepción de *Viva Zapata!* se retrasó hasta diciembre de 1952. En ese momento, México estaba experimentando un período de transición presidencial, con Miguel Alemán Valdés entregando el poder a Adolfo Ruiz Cortines. El periódico *El Excelsior* publicaba los pormenores del hecho en mención, el día lunes 1 de diciembre de 1952. Sobre la toma de protesta se menciona que "A las 10 recibirá el poder Ruiz Cortines, una ceremonia sin precedentes, por el número de los países representantes. Visita del vicepresidente electo Richard Nixon representando a Dwight D. Eisenhower".⁴⁴³ Y en las carteleras mexicanas se anunciaban las exhibiciones de películas con María Félix, Pedro Infante y Jorge Negrete.

Como característica de dicho periodo de transición, Ricardo Pérez Montfort señala una "paulatina norteamericanización de las clases medias". Él argumenta que la modernización de México dependía de la dinámica de industrialización, que estaba en línea con el modelo de desarrollo capitalista y el concepto de "Estado de bienestar" que se estaba desarrollando a

⁴⁴² "La nota se expide el día 9 de mayo de 1952, en Cannes, Francia", Editor de *El Universal*, "Arte y Artistas", *El Universal*, sábado 10 de mayo de 1952, México, p.6.

⁴⁴³ En plana del día lunes 1 de diciembre de 1952, *El Excelsior*, Número 12, 860, de diciembre 1 de 1952 a diciembre 20 de 1952. Tomo 6.

nivel internacional. Además, señala que el gobierno mexicano era uno de los principales promotores de esta modernización y desarrollo económico.⁴⁴⁴

Por lo tanto, Soledad Loaeza señala que, en México, la presencia de la cultura popular estadounidense estaba en aumento, lo que generaba inquietud en el país.⁴⁴⁵ En su evaluación del período de Miguel Alemán, Ricardo Pérez Montfort lo caracteriza por su corrupción y su orientación hacia un “conservadurismo pronorteamericano”.⁴⁴⁶

De esta manera, en el país surgió lo que Soledad Loaeza apunta como un temor por parte del gobierno y las clases medias, a la destrucción de la identidad mexicana, porque la influencia cultural de Estados Unidos se extendió eficazmente en México.⁴⁴⁷ Este fenómeno debe tenerse en cuenta para comprender la reticencia hacia lo estadounidense.

En ese contexto, el domingo 7 de diciembre de 1952, se anunció por primera vez el estreno de *Viva Zapata!* para el jueves 11 de diciembre del mismo año en el cine Alameda de la Ciudad de México. Esto se publicó en la tercera plana de la cartelera bajo el encabezado de “La película más discutida”.⁴⁴⁸ El día del estreno, se observa en la sección de *El Excélsior* dedicada a la cartelera mexicana, el anuncio de la película que sería exhibida en el cine mencionado anteriormente.⁴⁴⁹ Los registros de exhibición de *Viva Zapata!* encontrados en *El Excélsior* abarcan únicamente el mes de diciembre. Posteriormente, el 18 de diciembre, la película ya no se anunció en sus publicaciones de cartelera de cine.

especto a la recepción de la obra de Elia Kazan en México, esta fue en gran medida desfavorable. El compromiso con la veracidad histórica fue el punto central de atención para los observadores mexicanos. El tratamiento de la verdad y la representación de personajes históricos en la pantalla, de acuerdo con las intenciones del director, resultaron ser los aspectos más controvertidos que dificultaron la aceptación de *Viva Zapata!* en México, tanto durante su producción como en su proyección.

⁴⁴⁴ Ricardo Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas Del Río: Un mexicano del siglo XX*, Tomo III, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2022, 58.

⁴⁴⁵ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 320.

⁴⁴⁶ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 154.

⁴⁴⁷ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 320.

⁴⁴⁸ En la tercera plana de cartelera del día domingo 7 de diciembre de 1952, *El Excélsior*, Sección B, Num.12,866, p.4 B.

⁴⁴⁹ En plana del día jueves 11 de diciembre de 1952, Cartelera de Cine, *El Excélsior*, p. 26-A.

Cuando se anunció la película de Kazan en la cartelera mexicana en el periódico *El Universal*, días antes de su estreno en México el 9 de diciembre de 1952, se publicó una nota en la que el Frente Zapatista de la República solicitó la suspensión de la película *Viva Zapata!* bajo el encabezado: “Contiene esa película algunas escenas denigrantes para el caudillo suriano”. La nota mencionaba:

Una comisión del Frente Zapatista de la República, encabezada por su Secretario General, el diputado Porfirio Palacios, entrevistará al Secretario de Gobernación a fin de solicitar de él, se suspenda el estreno de la película norteamericana *Viva Zapata!*, que se anuncia para fines de la presente semana, en tanto no le sean cercenadas tres escenas que consideran denigrantes para la vida del guerrillero suriano.⁴⁵⁰

Lo mencionado demuestra la preocupación por el hecho de que en México había sectores de la población que respetaban profundamente los temas tratados en la película. Como ejemplo, se puede citar el caso del Frente Zapatista, al cual se le tomó especialmente en cuenta. La nota señala: “Cuando la cinta llegó a México, hace algún tiempo, se hizo una exhibición privada de la misma para los zapatistas, y en ella pudieron apreciar que, hay en ella tres escenas que motivaron las protestas de los zapatistas”.⁴⁵¹

A continuación, se exponen las tres escenas que causaron el rechazo de los del Frente Zapatista y sus razones. El texto decía:

Una en la cual se pinta a Zapata como analfabeto. Lo cual es inexacto, pues aprendió a leer en la ciudad de México, bajo las enseñanzas de su patrón don Ignacio de la Torre, de quien era caballerango; la segunda en la que se le pinta como un individuo sanguinario, del tipo de Francisco Villa, ejecutando personalmente a sus enemigos por el sólo placer de asesinar, y la tercera, en la que aparece despachando en la presidencia de la República, a pesar de que nunca llegó a la primera magistratura del país. Además, se hace parecer a

⁴⁵⁰ Editor de *El Universal*, “Piden que se suspenda el film *Viva Zapata!*”, *El Universal*, martes 9 de diciembre de 1952, México, p.17.

⁴⁵¹ “La nota dice que, la película, es una de tantas sangronadas de Hollywood”, Editor de *El Universal*, “Piden que se suspenda el film *Viva Zapata!*”, *El Universal*, martes 9 de diciembre de 1952, México, p.17.

Eufemio Zapata como un vivales sin escrúpulos que le quita las tierras a los campesinos que afirma defender.⁴⁵²

El desacuerdo generado por la distorsión en la representación de la Revolución mexicana, Zapata y otros miembros del movimiento zapatista es evidente. Estas objeciones llevaron a ofrecer cortar las escenas impugnadas a los zapatistas. Sin embargo, la nota menciona que:

Al final de cuentas no les hicieron caso y por ello, ahora que tienen noticias de que la exhibición al público de la producción californiana va a hacerse tal y como llegó de Hollywood, pedirán a la Secretaria de Gobernación que suspenda el estreno anunciado, en tanto que no se corten las escenas objetadas.⁴⁵³

Esto explica el corto tiempo de exhibición de la película. La principal razón detrás de la cancelación de la proyección en México, según Porfirio Palacios, el secretario general del Frente Zapatista, fue que “Sin entrar a analizar las deficiencias de carácter histórico y de sentido común que tiene *Viva Zapata!*, no hay derecho a que se ridiculice a las figuras de la Revolución en nuestra propia tierra”.⁴⁵⁴

Es importante destacar que esta cuestión habla de la censura de *Viva Zapata!* en México. Si bien los miembros del Frente Zapatista abogaron por la censura debido a lo ya expuesto, el hecho de que no lo lograran no significa que la película no se enfrentara a la censura en general. El día miércoles 10 de diciembre de 1952, a un día de su estreno en el cine Alameda, en la sección "Nuestro Cinema" de *El Universal*, bajo la firma de El Duende Filmo, se hizo referencia a este tema. En relación con la película, se menciona:

En la pantalla del Alameda, mañana jueves, deberán estrenar ahí *Viva Zapata!*, película que, según acostumbra Hollywood, se olvida de la verdad histórica y nos presenta a un Zapata cortado con un molde a lo Jesse James. El autor del argumento es John Steinbeck,

⁴⁵² Editor de *El Universal*, “Piden que se suspenda...”, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵³ *Idem.*

⁴⁵⁴ *Idem.*

novelista yanqui que cree conocer México y deja volar su fantasía creando a un Zapata, héroe de películas de vaqueros.⁴⁵⁵

En efecto, la película fue censurada para su exhibición en México. El autor de "Nuestro Cinema", en la nota citada, publica la noticia relacionada con esta cuestión. Se menciona:

La versión de *Viva Zapata!* que veremos en el *Alameda*, no es como se ha exhibido en otras partes, pues la Oficina de Supervisión Cinematográfica le hizo varios cortes, especialmente de escenas en las que se hacía aparecer a don Francisco I. Madero, en forma poco airosa. Esta película fue rodada en México cerca de la frontera, y hubo empeño de parte de los productores para darle un ambiente verdadero. La fotografía es buena, pero la historia es falsa.⁴⁵⁶

Como se ha mencionado, la película de *Viva Zapata!* tuvo su estreno en México el jueves 11 de diciembre de 1952, en el cine Alameda.

En la prensa mexicana, en una de las críticas posteriores al estreno la falta de veracidad en la representación de la película, lo cual difiere de la proyección que se le estaba dando en México al tema que trata la película. El día sábado 13 de diciembre de 1952, en *El Universal*, parece dicha crítica realizada por El Duende Filmo en la sección "Nuestro Cinema". En ella, no se justifica la distorsión que hace la película, al decir que:

A *Viva Zapata!* le han acomodado un final con el cual alguien pretende dorarle la píldora a los espectadores y acallar cualquier protesta. Es una manifestación de estulticia que ofende al público inteligente. Es bien sabido que cuando se quiere arrancar un aplauso se despliega en la pantalla una bandera nuestra. En este caso en vez de bandera son mostradas en la pantalla una serie de imágenes de nuestros edificios, mientras un locutor halaga la vanidad de los mexicanos, hablándoles de la grandeza de Zapata cuyo nombre será

⁴⁵⁵ Duende Filmo, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, 34.

pronunciado con respeto en el mundo entero y será símbolo de libertad y orgullo para México.⁴⁵⁷

En la crítica mencionada, el escritor destaca nuevamente la buena fotografía de la película y algunos aspectos cinematográficos, pero continúa considerándola falsa, como se desprende cuando menciona:

Si juzgamos *Viva Zapata!* simplemente como película cinematográfica, le reconocemos algunos méritos porque está bien realizada y el director se empeñó en no falsear el ambiente. Se advierte el propósito de que los personajes históricos que pasan por la pantalla estén bien caracterizados y eso fue logrado hasta donde es posible. Madero no está muy bien que digamos, pero se cuidó que su indumentaria fuese igual a la que Madero usaba. Emiliano Zapata, con el que Marlon Brando no logra ningún parecido.⁴⁵⁸

La crítica citada, solo se limita a lo visual, en cuanto a si las imágenes fueran verosímiles, y apunta lo siguiente:

Casi, toda la acción tiene como fondo, música mexicana, canciones dulces y sentimentales. La fotografía tiene un marcado sabor a lo Gabriel Figueroa. Se dice que la película fue rodada en México cerca de la frontera y por eso el pueblo que vemos en la pantalla no se parece a los de Morelos, y la iglesia es como las que hay en los Estados Unidos, sin cúpulas y las torres que tienen las nuestras.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ “El Duende Filmo completa su crítica diciendo que, lo observado, es un parche mal pegado que nulifica la emoción que la cinta pudiera haber provocado, y que ni siquiera fotográficamente va de acuerdo con la película”, Duende Filmo, “Nuestro Cinema”, *El Universal*, sábado 13 de diciembre de 1952, México, p.12.

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ *Idem.*

Sobre Elia Kazan, la nota dice que “El director se esforzó por hacer una buena película y lo consiguió”,⁴⁶⁰ y vincula su desacuerdo respecto a la veracidad diciendo que el argumento cinematográfico no se apega a esta. Al respecto menciona que:

le faltó un buen argumento por que John Steinbeck, el conocido novelista y autor de *Viva Zapata!*, mal documentado en lo que se refiere a la historia de la Revolución mexicana, dejó volar su fantasía y concibió a un Zapata del tipo de los héroes de películas de vaqueros, tejiéndole una historia que dista mucho de ser verdadera.⁴⁶¹

El escritor de la crítica advierte que “Las mayorías que vean esa cinta van a creer que han visto la verdadera historia de Zapata y que éste fue como lo caracteriza Marlon Brando”.⁴⁶² Es en las razones expuestas en la crítica que se puede encontrar otra causa, aparte de la de los Zapatistas, para que se suspendiera la proyección de *Viva Zapata!* en México, como se ve en lo dicho por el autor de “Nuestro Cinema” cuando dice:

A mi juicio es un error haber permitido la exhibición de esta película en México, por lo antes expuesto. Desvirtúa los hechos históricos y las clases populares no lo pueden apreciar y menos aún con ese epílogo que mañosamente le han puesto para hinchar la vanidad de los mexicanos que se sienten halagados con cualquier manifestación de patriotismo.⁴⁶³

Desde el punto de opinión de los receptores, como se ha expuesto en las publicaciones mencionadas, la ruptura del compromiso de la veracidad resultó ser el principal punto en contra de la película de Elia Kazan en su recepción en México. Es importante destacar que la película no buscaba intencionalmente romper con la verosimilitud, pero para los receptores

⁴⁶⁰ *Idem.*

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ *Idem.*

en cuestión, este fue el único aspecto en el que se basaron para argumentar a favor de la censura del mensaje que el director de la película intentaba transmitir en México.

En las notas de El Universal publicadas en la sección "Nuestro Cinema" después del estreno de la película, el autor, El Duende Filmo, el día jueves 18 de diciembre de 1952, resalta lo mencionado anteriormente al decir:

Viva Zapata! es una gringada mayúscula, porque de acuerdo con las normas de cine de Hollywood no interesa a los productores de allá respetar la verdad histórica en ningún caso, pues solo, piensa en las posibilidades de taquilla de una película que elaboran de acuerdo con el gusto que Hollywood ha cultivado entre los cinéfilos de aquel lado de la frontera".⁴⁶⁴

La nota en mención hace énfasis a la censura de la película, al decir que:

Viva Zapata!, como película esta bien realizada, pero ha sido un error de la Dirección Nacional de Cinematografía permitir que se exhibiera en México, porque el público nuestro va tener un concepto deformado del propio Zapata y de algunos acontecimientos importantes de la Revolución mexicana.⁴⁶⁵

La emisión de estos juicios en la crítica dificulta cualquier conexión con el mensaje de la película y evita que se pueda apreciar y comprender el discurso que Elia Kazan intentó transmitir. Este sector de la audiencia se niega a considerar los elementos mencionados anteriormente y, como resultado, se aleja del verdadero significado de *Viva Zapata!*, que incluye una crítica a la Revolución mexicana que no desean reconocer.

La proyección censurada del film en un periodo corto de exhibición en salas mexicanas hace referencia a la sensibilidad en México ante la crítica externa. Es importante señalar que este tema tenía implicaciones políticas y culturales significativas, ya que una película estadounidense abordaba el tema de la Revolución mexicana y presentaba la figura de Emiliano Zapata en un momento en que el nacionalismo mexicano estaba en auge..

⁴⁶⁴ Duende Filmo, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶⁵ *Idem.*

Como lo explica Ricardo Pérez Montfort, la modernización de México rompió con los mitos de la Revolución, el radicalismo, la retórica revolucionaria, y, por medio de la “Doctrina de la mexicanidad”, se impulsó esta concepción. Montfort señala que “insistía en rescatar “lo propio”, “lo nacional”, también asimilaba al país dentro de un proceso mundial “universalista” que exigía el crecimiento y la dependencia de los capitales extranjeros”, lo que agrega al señalar que “Un México “nuevo, dinámico y progresista” parecía más una caricatura que una realidad, frente a los enormes rezagos que vivía la mayoría de la población”.⁴⁶⁶

Se debe tener en cuenta lo que menciona Soledad Loaeza acerca de que “en las batallas ideológicas de la Guerra Fría la voluntad de construir una nación recibió un nuevo impulso”. En ese contexto, se intentaba recuperar el proyecto de transformación cultural de los gobiernos Revolucionarios, que consistía en fomentar una identidad cultural específicamente mexicana, es decir, formar mexicanos.⁴⁶⁷

El nacionalismo mexicano, dice Soledad Loaeza, tenía el fin de “marcar las diferencias entre mexicanos y estadounidenses, y descalificar ‘ideologías’ extrañas a los principios emanados de la Revolución” y agrega que “era un nacionalismo conservador, orgulloso de su singularidad, defensor de tradiciones y poseedor de una densa carga histórica”.⁴⁶⁸

Sin embargo, en el presente análisis, respecto a la recepción de la película en México que se pudo observar a través de la prensa, sí se encuentra una crítica en el periódico *El Excelsior*, el cual logra presentar una reflexión desde el reconocimiento del significado del mensaje de *Viva Zapata!*, para presentar los resultados de la búsqueda de las intenciones de Elia Kazan, en su discurso político referente a la discusión del poder.

De esta forma, se comprueba que la recepción en México sí reconoció la crítica que hace *Viva Zapata!* a la Revolución mexicana y la expuso, como es el caso que aparece en *El Excelsior*, el día martes 16 de diciembre de 1952, en la columna titulada “Cinema”, por Alvaro Custodio. El escrito inicia reconociendo el trabajo documental previo a la producción

⁴⁶⁶ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 57.

⁴⁶⁷ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 319.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, 320.

de la película, al decir que “John Steinbeck estuvo documentándose en México cerca de dos años sobre la vida y personalidad de Emiliano Zapata”.⁴⁶⁹

El análisis que presenta Alvaro Custodio de la nota citada, resalta la imagen que capta *Viva Zapata!* entorno a la discusión del poder en sí, enunciando lo siguiente:

Emiliano Zapata no pudo superar, como el norteco Pancho Villa, su carácter de jefe improvisado de las huestes revolucionarias. Los dos eran admirables guerrilleros y consumaron proezas increíbles, pero carecían de la preparación y la solidez de principios políticos para trazar y establecer una obra duradera de índole nacional.⁴⁷⁰

Dicha cuestión política resalta el rechazo al poder que manifestaba Emiliano Zapata, y dice:

La película *Viva Zapata!*, señala con extraordinario acierto el momento en que los dos jefes populares, después de ocupar el sillón presidencial y reunir en su mano todos los resortes del poder, se sintieron incapaces de dirigirlo y admirarlo, retirándose cada uno a sus respectivos distritos, rodeados de sus partidarios.⁴⁷¹

La referencia a la cuestión del poder político y personal gira en torno a la crítica política a la Revolución mexicana, el escrito dice:

El ulterior asesinato de Pancho Villa y Zapata fue una consecuencia casi fatal del proceso revolucionario, que buscaba un cauce natural, libre de posibles obstáculos a su crecimiento lógico, Zapata y Pancho Villa, que se formaron en un ambiente de abierta rebeldía contra el poder constituido, resultaban dos amenazas permanentes contra el que se iba consolidando, surgido de la propia Revolución.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Alvaro Custodio, “Cinema”, *El Excelsior*, 4 B, martes 16 de diciembre de 1952, México, p. 40.

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² *Idem.*

Es importante señalar que, en la parte del escrito que se presenta a continuación, se puede encontrar lo representado en el discurso de Elia Kazan, dentro de la crítica política a la Revolución, cuando Alvaro Custodio dice:

Ya hemos visto como en todas las situaciones revolucionarias de la historia, caudillos y gobernantes que contribuyeron a cimentarla, son víctimas de su propia creación, como los Dantón, Robespierre, Marat, Saint Simon, de la Revolución Francesa; los Trotsky, Bujarin, Zinoviev, Kamenev, de la rusa; los Slansky, Clementis, de Checoslovaquia: Ana Pauker, en Rumania; André Marty, organizador de las Brigadas Internacionales, en Francia.⁴⁷³

De esta forma, se entiende a *Viva Zapata!* dentro de la alegoría sobre que el poder corrompe. A lo que el autor de la nota continua “La lista sería interminable. Anatole France definió esa inevitable consecuencia de las revoluciones en su famosa novela *Los Dioses Tienen Sed*, legado de un escéptico en la condición humana”.⁴⁷⁴

Álvaro Custodio nos presenta el análisis político de la película de Elia Kazan, con el cual se comprueba que la ficción que crea la película *Viva Zapata!* sí logra transmitir el mensaje de su director Elia Kazan y escritor John Steinbeck, incluso los reconoce como unos “fieles observadores” de México al decir:

Viva Zapata!, es una estupenda película, pese a los cortes con que nos ha llegado y que nos amenazaron con dejar de verla. El espíritu del indio mexicano, el ambiente de pueblo, el desarrollo de la personalidad de Zapata, aunque a grandes saltos y la extraordinaria escena final, por más que se aleje de la verdad histórica, acreditan a Elia Kazan, director, y a John Steinbeck, escritor, de fieles observadores del carácter mexicano y hábiles constructores de un espectáculo cinematográfico.⁴⁷⁵

Sobre el trabajo de los actores en la película, Custodio comenta lo siguiente:

⁴⁷³ *Idem.*

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *Idem.*

Al buen resultado artístico del film contribuye la extraordinaria interpretación y caracterización de Marlon Brando, quizá la más notable de todo el año filmico, Jean Peters secunda al magnifico actor, con su especial encanto femenino, así como Anthony Quinn, en el mejor papel de su carrera.⁴⁷⁶

El autor de la nota resalta que el ideario de Emiliano Zapata sí está representado cuando dice que “a pesar de que la película escamotea la profundidad, un poco caótica si se quiere, del ideario de Zapata, el retrato que hace del héroe popular tiene gran vigor y muestra el hondo respeto que su fuerte carácter despertó en el autor y confeccionadores del film”.⁴⁷⁷

Pese a toda la controversia que desato la exhibición de la película, Alvaro Custodio menciona que “muy al contrario de lo que se pensó en un principio *Viva Zapata!*, es una película que honra el espíritu y la letra de la Revolución mexicana, Tal es, al menos, mi humilde opinión”.⁴⁷⁸ Por tal motivo, la recepción en México de *Viva Zapata!* muestra la forma en la que el cine histórico, en el caso de la película de Elia Kazan, representa la Revolución mexicana, y dicha representación es aceptada por los observadores.

3.5 Relación México- Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría: Las Denuncias de Elia Kazan a comunistas por medio de *Viva Zapata!*

Para 1952, Ricardo Pérez Montfort dice que, para el medio diplomático estadounidense, “parecía que no había diferencias geográficas o características políticas locales que valieran la pena ser consideradas”.⁴⁷⁹ Montfort apunta que, según los principales representantes de Estados Unidos:

la amenaza comunista se ceñía sobre todo el mundo, pero particularmente en América Latina, donde pequeñas organizaciones de izquierda buscaban salir a la superficie. Los

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *Idem.*

⁴⁷⁸ *Idem.*

⁴⁷⁹ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 166.

intentos por contener a la Unión Soviética e impedir cualquier tipo de influencia suya en territorio latinoamericano intensificaron la paranoia anticomunista y azuzaron el afán intervencionista norteamericano.⁴⁸⁰

El momento de la narración del discurso de *Viva Zapata!* se centró en torno a la figura de su director, Elia Kazan, ya que sus denuncias durante la "caza de brujas" en Hollywood en 1952 se relacionaron con la recepción que tuvo la película.

Como lo comenta Adela Pineda cuando la cinta llegó cargó con lo que la autora denomina un estigma hacia Kazan, considerado como antirrevolucionario, y ejemplifica con la situación que surge entre el director y Gabriel Figueroa, pues este último, como ella menciona, rechazó la oferta para ser director de cinematografía en *Viva Zapata!* Adela comenta que Figueroa se auto representaba como un intelectual transnacional, quien fuera blanco del macartismo.⁴⁸¹ Soledad Loaeza señala que México estaba siendo agitado por los ecos del macartismo en Estados Unidos, porque había una intensa campaña anticomunista⁴⁸²

Elia Kazan, al explicar a Jeff Young por qué se impidió el rodaje de su película en México, atribuye esto a su negativa a colaborar con Figueroa. El director lo describe diciendo: “era el jefe del sindicato mexicano de tramoyistas, un comunista, muy politizado”. Después de leer el guion dijo: “No, esto hay que hacerlo así”. En cuanto oí la expresión “hay que”, para mí se acabó el asunto”.⁴⁸³

ero más adelante, a partir de los años sesenta, según nos cuenta Adela Pineda, la película comenzó a sobrevivir gracias a diversas interpretaciones. Por ejemplo, llegó a ser considerada una película de culto, ya que, como menciona, “para algunos grupos, el mensaje anarquista de la película expresaba un sentido profundo de rebelión, y no el propósito pragmático de una revolución convertida en Estado”.⁴⁸⁴

La polarización de la Guerra Fría, dice Soledad Loaeza, provocó que en la prensa mexicana se expresara la denuncia a comunistas. Al respecto menciona que “los dos

⁴⁸⁰ “Al respecto, Montfort dice que, el propio Dwight D. Eisenhower autorizó la “Operation Succes”, cuyo objetivo era la organización por parte de la CIA de un golpe de Estado en América Latina”, *Ibidem*, 167.

⁴⁸¹ Adela Pineda Franco, *op. cit.*, 86.

⁴⁸² Soledad Loaeza, *op. cit.*, 294.

⁴⁸³ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 126.

⁴⁸⁴ Adela Pineda Franco, *op. cit.*, 86.

periódicos de mayor circulación en la capital de la República, *El Excelsior* y *El Universal*, y algunos diarios de provincia como *El Informador* de Guadalajara denunciaban el comunismo”.⁴⁸⁵

En 1952, el discurso de la película de Elia Kazan tenía la intención de respaldar su postura anticomunista, lo cual se relaciona con el significado político de la película, que consistía en denunciar el poder. Este contexto se refleja en el momento en que la película fue recibida y se relaciona con las denuncias que el propio director realizó sobre comunistas durante la época de las listas negras y la caza de brujas en Hollywood.

En relación a estas denuncias, Jeff Young menciona que Kazan las hizo porque realmente creía en la existencia de una conspiración comunista que intentaba influir en la política estadounidense y en la opinión pública.⁴⁸⁶ Según los recuerdos de Elia Kazan, su entrevistador señala que “los comunistas, estaban en todos los cargos de responsabilidades, tanto dentro como fuera del gobierno. Estaban en el teatro y en la industria del cine. Estaban intentando controlar contenido de las obras de teatro y de las películas”.⁴⁸⁷ Al respecto, el entrevistador afirma que la creencia en que los comunistas, según el director, representaban una amenaza para América. Al respecto menciona que “decían que no había conspiración. ¿Cómo qué no? Había conspiración. Lo sé. Yo formé parte de ella. Pensé que seguir fingiendo que lo ignoraba era algo terrible”.⁴⁸⁸

Cuando comenzó el intervencionismo de la Comisión de Actividades Antiamericanas en la industria cinematográfica, que incluyó la supresión de libertades y la censura en la industria, se produjo un conflicto entre la comunidad cinematográfica y la Comisión. Román Gubern califica esta intervención como anticonstitucional, ya que invadió el ámbito de las ideas y opiniones dentro de la industria. En este contexto histórico de Hollywood, la Comisión de Actividades Antiamericanas eligió la industria cinematográfica para llevar a cabo sus investigaciones políticas debido a la gran publicidad nacional que este sector

⁴⁸⁵ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 295.

⁴⁸⁶ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 421.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, 421.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, 421.

proporcionaba, y esperaba utilizar esta publicidad en su beneficio para difundir y fortalecer su influencia.⁴⁸⁹

Esto también puede explicar las presiones constantes ejercidas sobre los estudios cinematográficos, incluyendo la Metro-Goldwyn-Mayer y la 20th Century Fox, esta última siendo la productora de *Viva Zapata!* Como menciona Román Gubern, ambas compañías despidieron a productores como parte de su compromiso de demostrar "lealtad". Además, la industria de Hollywood inició la producción de un ciclo de películas abiertamente anticomunistas en respuesta a estas presiones, lo que podría considerarse un nuevo género cinematográfico dedicado a la Guerra Fría. Este ciclo comenzó en 1947 con la 20th Century Fox.⁴⁹⁰

En 1952, se produjo un fenómeno en Occidente que implicó la movilización de las fuerzas de derecha con tendencias totalitarias en un intento por recuperar posiciones en las administraciones públicas. Ricardo Pérez Montfort destaca que “muy en el tono de los discursos que caracterizaron la Guerra Fría”. Explica que “los comunistas eran vistos como los principales enemigos del tren de desarrollo que se estaba viviendo en el mundo occidental, al cual México se había enganchado”.⁴⁹¹

De ese contexto de la Guerra Fría, Román Gubern señala que provienen algunos de los discursos más virulentos de Joseph McCarthy. El poder de McCarthy era tan grande que las fuerzas conservadoras tenían un peso significativo a través de las subcomisiones de investigaciones antiamericanas que se formaron en el Senado.⁴⁹² Esto provocó la radicalización de las investigaciones en la industria cinematográfica para 1952. Durante esa época, México también se vio influenciado por la caza de brujas y el anticomunismo propagado por el discurso del conservador Joseph McCarthy, lo que se reflejó en la censura política llevada a cabo en el país y en la prohibición del comunismo como una vía política en México.

Al respecto, cuando Lorenzo Meyer habla de los efectos locales en México debido al conflicto global de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, destaca que

⁴⁸⁹ Román Gubern, *op. cit.*, 32.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, 56.

⁴⁹¹ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 156.

⁴⁹² Román Gubern, *op. cit.*, 59.

este conflicto justificó y legitimó al sistema autoritario mexicano en el exterior y, por tanto, contribuyó a su legitimidad interna. El proceso político mexicano no volvería a inclinarse hacia la izquierda, ya que la permanencia del régimen del PRI aseguraba a Estados Unidos un régimen sin vínculos sustantivos con el bloque comunista y que garantizaba la estabilidad en su frontera sur.⁴⁹³

Pero Meyer señala que el autoritarismo priista, heredero del nacionalismo revolucionario, para mantenerse en el poder, no podía permitirse una identificación incondicional con los intereses estadounidenses. Necesitaba mostrar una independencia relativa para que el nacionalismo continuara generando la legitimidad que la falta de democracia no proporcionaba.⁴⁹⁴ Por lo tanto, Lorenzo Meyer apunta que entre los años cincuenta y sesenta existe un tira y afloja en la política bilateral de ambos países debido a la tensión entre el anticomunismo militante e intervencionista de Estados Unidos.⁴⁹⁵

Así, Soledad Loaeza dice que “el anticomunismo se integró con naturalidad al nacionalismo que promovía el gobierno”⁴⁹⁶ El tema central del nacionalismo mexicano dice que “la excepcionalidad de la experiencia, mexicana; proponía un universo simbólico, político y valorativo”.⁴⁹⁷ Lo mencionado, junto con el proyecto modernizador, Loaeza lo denomina como “la Revolución blanca de Miguel Alemán”, expresión de la autosuficiencia ideológica y política mexicana, debido a que México “no quería contaminar la relación con Washington ni provocar suspicacias en cuanto a la influencia del radicalismo revolucionario”. En medio de la polarización de la Guerra Fría, México estableció una tercer vía: “la mexicana”, para que la relación con el exterior fuera estable y equilibrada, así el país proyectaba su distinción entre el capitalismo y el comunismo.⁴⁹⁸

⁴⁹³ Lorenzo Meyer, “*Relaciones México-Estados Unidos. Arquitectura y montaje de las pautas de la guerra fría, 1945-1964*”, en *Foro Internacional*, Vol.50, No. 2 (200), El colegio de México, México, Abril-Junio, 2010, 204.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, 204.

⁴⁹⁵ *Idem*.

⁴⁹⁶ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 313.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, 320.

⁴⁹⁸ “Lo mencionado significo la materialización del modelo de desarrollo, la modernización desde arriba, la transformación por medio de instituciones y la intervención del Estado, la exitosa fórmula política dice Loaeza que, combinaba las garantías individuales con las reivindicaciones obreras y campesinas, un modelo político en el que las formas de la democracia liberal se reconciliaban con la organización corporativista de la sociedad”, Soledad Loaeza, 321.

Al respecto, en cuanto a lo económico Pérez Montfort agrega que “Estados Unidos era el mejor y casi único cliente internacional de México”, se estableció una estrecha alianza con el gobierno mexicano durante la Guerra Fría, impulsando el desarrollo del país.⁴⁹⁹

Las denuncias de Elia Kazan tuvieron lugar durante el período de la segunda investigación, entre 1951 y 1952, llevada a cabo por la Comisión dedicada a la investigación de la infiltración comunista en Hollywood. Esto ocurrió durante lo que Román Gubern denomina "el reinado de las listas negras", que fueron una táctica utilizada para llevar a cabo denuncias dentro de la industria cinematográfica. Gubern señala que muchos actores y directores recurrieron a la táctica de proporcionar nombres de comunistas a la Comisión para demostrar su lealtad y evitar problemas con sus empresas.⁵⁰⁰ Con esto, se observaron, dice Gubern, continuas y extensas delaciones de antiguos “progresistas” y las larguísimas “listas negras”, que la industria iba confeccionando.⁵⁰¹ En ese contexto tiene lugar el testimonio del director de *Viva Zapata!* Dicho testimonio se llevó a cabo en dos declaraciones que se exponen a continuación.

La primera declaración de Elia Kazan ante la Comisión de Actividades Antiamericanas tuvo lugar el 14 de enero de 1952. En esta declaración, Kazan, según lo señalado por Román Gubern, admitió haber sido miembro del Partido Comunista durante diecinueve meses, pero se negó a denunciar a sus antiguos camaradas.⁵⁰² Román Gubern afirma que Kazan quedó en una posición vulnerable porque, según el autor, se conjugó el temor a ser procesado por "desacato al Congreso" al no proporcionar nombres, junto con las fuertes presiones que la industria ejercía sobre él. Los productores no estaban dispuestos a prescindir de un talento tan prometedor.⁵⁰³ Con lo mencionado, la postura del director se consolida, y en febrero de 1952 lanza *Viva Zapata!*, junto con el discurso que ya se ha analizado en la presente investigación.

En este punto, cabe señalar lo mencionado por Pérez Montfort sobre que se puede ver la infiltración de la retórica anticomunista e intolerante de la prensa estadounidense en los

⁴⁹⁹ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 58.

⁵⁰⁰ Román Gubern, *op. cit.*, 66.

⁵⁰¹ *Ibidem*, 71.

⁵⁰² *Ibidem*, 75.

⁵⁰³ *Idem*.

diarios mexicanos, un referente de la consolidación del Estado posrevolucionario. Con dicha retórica, dice Montfort, “se permitió desarticular a una buena cantidad de opositores de izquierda que permanecían instalados en diversas áreas de la vida política y económica del país, se fueron poniendo más límites a las organizaciones obreras y aumentaba la represión”.⁵⁰⁴

La segunda declaración del director de *Viva Zapata!* del 10 de abril de 1952 es clave para analizar la recepción que tuvo la obra de Elia Kazan. Existe una relación de *Viva Zapata!* que es anticomunista, junto con una valoración presentada por el director en dicha declaración, de sus obras, para demostrar que ninguna tenía tintes comunistas. Este suceso influyó en la recepción de la película.

El detalle es que, durante esta segunda comparecencia, Elia Kazan dio lectura a una carta dividida en tres partes, la cual Román Gubern, expone, se cita:

1ª.) sus actividades como miembro del Partido y en el interior de su célula del *Grup Theatre*, así como en otras organizaciones; 2ª.) su participación en movimientos subversivos durante los dieciséis años que surgieron a su ruptura con el Partido; y 3ª.) examen una por una, de todas las obras teatrales y películas que ha dirigido (un total de veinticinco), señalando su carácter no subversivo. El documento tiene el carácter de una confesión exhaustiva.⁵⁰⁵

Además, respecto a la numeración que el director hizo de sus trabajos profesionales, Gubern agrega que las palabras y el estilo están cuidadosamente escogidos para satisfacer a los componentes de la Comisión, y cuando en las obras hay elementos críticos imposibles de escamotear, Kazan carga el acento en el tradicional amor de Norteamérica por la libertad de expresión.⁵⁰⁶

Sobre los nombres que Kazan mencionó en su declaración, Román Gubern dice que dio los de ocho antiguos camaradas de su célula del *Grup Theatre*, cuatro de la *League of*

⁵⁰⁴ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, 59.

⁵⁰⁵ Román Gubern, *op. cit.*, 76.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, 76.

Workers' Theatre y de tres funcionarios del Partido, entre estos, Clifford Odets.⁵⁰⁷ Respecto a lo mencionado, Jeff Young dice que, cuando Kazan le habló sobre el tema, dijo que no dio ningún nombre al comité que ellos no conocieran de antemano y que no iba a decirles nada que ellos no supieran.⁵⁰⁸ Esto fue lo último que el director aportaría a la profundización que Jeff Young buscó en esa entrevista referente a los testimonios, en palabras de Kazan al entrevistador, decía: “No tengo por qué defenderme a mí mismo, ni ante ti, ni ante nadie”.⁵⁰⁹

La película *Viva Zapata!* fue, según Román Gubern, la brillante conclusión de su relación ante el Comité, ya que esta película era anticomunista. Previamente a su testificación, Elia Kazan precisó el significado político de su obra en dos cartas a la *Saturday Review*. La primera de ellas, según Gubern, fue publicada oportunamente cinco días antes de su comparecencia ante la comisión. El autor añade que Kazan, respecto a *Viva Zapata!*, señaló ante la comisión: “Es un film anticomunista. Les ruego se sirvan leer mi artículo sobre los aspectos políticos de este film en la *Saturday Review* de 5 de abril, que ya he hecho llegar a manos de su miembro inquiriente Mr. Nixon”.⁵¹⁰

Respecto al testimonio de Elia Kazan, Adela Pineda dice que el director declaró públicamente que *Viva Zapata!* era una película autobiográfica. Tal declaración debía tomarse como su justificación política.⁵¹¹

Elia Kazan fue bastante explícito en el artículo sobre los aspectos políticos de *Viva Zapata!* para la *Saturday Review*. Román Gubern menciona que

lo que nos fascinó en la historia de Zapata fue un acto profundamente dramático en su simplicidad. En aquel momento, dueño de la capital con su ejército, Zapata hubiera podido escoger entre ser presidente, dictador o caudillo. En lugar de eso, bruscamente y sin razones aparentes, volvió a su pueblo... Nos percatamos de que este acto de renuncia debía de ser el alma de nuestra historia, la clave para comprender a fondo el carácter mismo de Zapata”.⁵¹² Al respecto, Román Gubern dice que, Kazan y John Steinbeck, escamotearon

⁵⁰⁷ *Idem*.

⁵⁰⁸ Elia Kazan y Jeff Young, *op. cit.*, 421.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, 422.

⁵¹⁰ Román Gubern, *op. cit.*, 77.

⁵¹¹ Adela Pineda Franco, *op. cit.*, 81.

⁵¹² Román Gubern, *op. cit.*, 77.

efectivamente las razones militares (la inminente amenaza sobre la capital de los ejércitos de Carranza, Gonzáles y Obregón) que en realidad hicieron a Zapata abandonar el poder.⁵¹³

A esto se agrega lo mencionado por Adela Pineda sobre la relación de su declaración con el contenido de las dos cartas publicadas en la *Saturday Review*. Pineda menciona que, en esas cartas, Kazan proporciona una interpretación de la Revolución mexicana que, según él, era clave para entender la relación entre el Estado y la Revolución, y afirma que “si se entendía esta relación, se entendía la dinámica del poder”.⁵¹⁴

Así, dice Gubern que el film realizado con gran talento, “es una declaración explícita sobre la absurda inutilidad de toda Revolución, aderezada con el viejo slogan de la inevitable corrupción del poder”.⁵¹⁵

Esto, en la recepción global de *Viva Zapata!*, dice Adela Pineda que desencadenó furibundos debates sobre el sentido de “Revolución”, no exclusivamente en el contexto mexicano, sino en el ámbito global, en esos años de paranoia comunista”.⁵¹⁶

En México, el desacuerdo con el ataque político que realiza *Viva Zapata!* se fundamenta en que, de alguna forma, toca la base de su relación con Estados Unidos. No se podía atacar a la Revolución mexicana, ya que esta le proporcionó al país las cartas necesarias para sostenerse internacionalmente con una fórmula propia de estabilidad política durante la Guerra Fría.

Como menciona Soledad Loaeza, el éxito de la relación consistía en que "el gobierno estadounidense tolerara y respetara el nacionalismo mexicano". Para que el Departamento de Estado obtuviera la cooperación del gobierno mexicano en relación con cualquier tema, era necesario convencerlos de que “respetábamos totalmente su soberanía y que no tenemos el menor interés de intervenir en sus asuntos internos...”. Además, “gracias su fórmula propia, los mexicanos lograron que Estados Unidos respetara su soberanía” y “un margen amplio de maniobra política interna y en su política exterior”.⁵¹⁷

⁵¹³ *Ibidem*, 77.

⁵¹⁴ Adela Pineda Franco, *op. cit.*, 82.

⁵¹⁵ Román Gubern, *op. cit.*, 77.

⁵¹⁶ Adela Pineda Franco, *op. cit.*, 82.

⁵¹⁷ Soledad Loaeza, *op. cit.*, 2022, 322.

El discurso de Elia Kazan está impregnado de la misión hemisférica de Estados Unidos y del ferviente ataque al comunismo a través de la Revolución. Este ataque era vehemente, ya que representaba la razón ideológica del Estado estadounidense que se presentaba como democrático. Por lo tanto, la película se enfrentaba al dilema del doble discurso del gobierno mexicano. No podía mostrar que los caudillos se corrompían y vincularlos con el comunismo, ya que esto podría desestabilizar la política interna. Lo que importaba era preservar la unidad revolucionaria. Sin embargo, la crítica de *Viva Zapata!* es puntual porque revela que, de hecho, se corrompieron.

Muestra de lo dicho son unas palabras que presenta Soledad Loaeza de Miguel Alemán, donde les dice a unos corresponsales extranjeros lo siguiente: “El peligro comunista no existe en México. Recorran el país y díganme cuando regresen cuántos comunistas han visto”. Por lo tanto, Loaeza dice que la prensa mexicana se lanzó a la caza de comunistas y que llevo junto con el gobierno una campaña anticomunista muy estridente.⁵¹⁸ De alguna forma, la prensa mexicana tampoco iba a aceptar que la película de Kazan tildara a México de comunista, si era controlada por el gobierno.

De esta forma, podemos observar la importancia del significado que tenía la declaración de una figura talentosa como Elia Kazan. Esto se debe a que en ella se constata la función que lleva el mensaje de *Viva Zapata!*, el cual, en la actualidad, sigue provocando reflexiones en los momentos y contextos considerados oportunos.

Conclusiones

La representación de Emiliano Zapata en la película *Viva Zapata!* logra transmitir de manera acertada la solemnidad que rodea a su figura como símbolo de la lucha por la justicia y la libertad. Lo que el Zapata en la película de Elia Kazan proyecta es que no se dejó corromper por el poder.

⁵¹⁸ *Ibidem*, 323.

La visión del director Elia Kazan nos acerca al proceso revolucionario mexicano al enfocarse en la exaltación de la figura de Emiliano Zapata y los valores que representa en la Revolución mexicana. Por lo tanto, tiene sentido la representación que hace *Viva Zapata!* del Zapatismo. La visión plantea un paralelismo entre el proceso revolucionario y el aspecto del control y el poder, y logra capturar la violencia revolucionaria de manera efectiva.

Por medio de la película, Elia Kazan critica la cuestión del poder en sí, evidenciando la corrupción del régimen revolucionario y mostrando de manera metafórica lo que sucedía con los dirigentes comunistas, a través de los caudillos revolucionarios, quienes se identificaban socialmente con el simbolismo de la Revolución mexicana. La fórmula de *Viva Zapata!* insiste en el rescate de la libertad individual y la búsqueda de la justicia social, llevando a cabo la representación de un Zapata universal.

La recepción en México de *Viva Zapata!* no se identificó con la representación de la Revolución mexicana y con la figura de un Zapata universal, debido a su enfoque en la búsqueda de la veracidad en la representación de Kazan y a la distorsión de los hechos, aspecto que no permitió la crítica del director. Sin embargo, se encontraron pruebas en el periódico *El Excelsior* de que la película logró generar reflexiones en México. Esta reflexión se centró en cómo la representación de la película cumplía el propósito de acercar al público a una crítica de la Revolución a través de la visión de Kazan. La prensa calificó al director como un fiel observador de la Revolución mexicana.

Viva Zapata! es válida para que, por medio de la visión del director Elia Kazan sobre la Revolución mexicana, se entienda el contexto de su recepción en México, que sirve al conocimiento del México posrevolucionario inserto bajo el orden internacional de la Guerra Fría.

Conclusión finales

Después de haber llevado a cabo la investigación se presentan las conclusiones que confirman la aceptación de la hipótesis planteada. Podemos decir que la relación entre el cine y la historia se comprende de la siguiente manera: el séptimo arte es una herramienta válida para

representar el pasado desde una perspectiva estética. Las películas históricas reflejan a través de la imagen lo que el cineasta quiere transmitir sobre un evento histórico, lo que permite registrar la historia desde una perspectiva cultural, en este caso, a través del cine. La representación que el cine histórico hace de un evento le otorga un valor como objeto documental, por lo tanto, el cine se convierte en un género de investigación que debe ser interpretado para comprender lo que la película muestra, utilizando una metodología de análisis específica para el objeto cinematográfico en sí.

Así mismo, se comprueba la hipótesis que *Viva Zapata!* demuestra que, al utilizar el cine histórico como fuente, un medio de comunicación, la representación que hace del pasado permite establecer un vínculo con el evento histórico. La narrativa de la película analizada se construye a partir de la visión del director Elia Kazan, quien presenta su interpretación de la Revolución mexicana. La crítica hacia este proceso se refleja en la forma en que la película maneja las imágenes para transmitir la ideología del director Elia Kazan y su guionista John Steinbeck. Esta ideología se transparenta a través de un discurso político con el objetivo de comunicar que el poder corrompe. Por lo tanto, en *Viva Zapata!* se crea una estructura histórica a través de su discurso político.

La historia del cine contribuye a entender su consolidación como medio de comunicación de masas, necesario para permitir la representación de hechos históricos por medio del séptimo arte, o que sitúa al cine histórico dentro del ámbito del consumo estético.

El argumento cinematográfico con el que se crea *Viva Zapata!* se deriva del estilo predominante en Hollywood en la década de los años 40 y 50, que consistía en dotar de elementos dramáticos a los guiones que guiaron las producciones de esa época, coincidiendo con el período en el que se creó la película.

A pesar de lo mencionado, la importancia de la dirección que siguió el argumento cinematográfico de la película radica en su alineación con la visión que el director Elia Kazan deseaba transmitir en sus obras, que se centraba en las minorías y su lucha por los derechos, en conjunto con las denuncias presentes en las obras de John Steinbeck. Estas denuncias abordaban la causa de los desposeídos y su búsqueda de justicia social.

Eso hizo que tanto el director como el guionista centraran su interés en México, debido a su movilización agraria, que permitió mostrar al mundo el modelo revolucionario mexicano.

La elección de este enfoque convierte a *Viva Zapata!* en una representación de la sociedad campesina en busca de justicia. La película ofrece una aproximación al proceso revolucionario mexicano a través de la representación que se presenta en *Viva Zapata!* de la Revolución mexicana, y esta aproximación se basa en la visión del director Elia Kazan.

La representación de la Revolución mexicana por parte del director Elia Kazan refleja sus intereses, que surgieron en el contexto de la "caza de brujas" en Hollywood, resultado de las acusaciones de comunistas en la industria cinematográfica debido a la paranoia anticomunista en Estados Unidos, que simbolizó la polarización de la Guerra Fría entre el capitalismo y el comunismo. La investigación demuestra así que el cine histórico puede servir como un testimonio válido.

Las denuncias a los comunistas a través de la representación de la Revolución mexicana se explican por el contexto en el que se creó la película *Viva Zapata!*, como se detalla en esta investigación. En ese momento, la mirada extranjera veía a México posrevolucionario bajo la perspectiva de que no había logrado superar la violencia heredada de la Revolución mexicana y aún estaba siendo gobernado por hombres que buscaban el poder. Por lo tanto, el argumento de *Viva Zapata!* se convierte en una denuncia social al rescatar las reivindicaciones de la Revolución mexicana en relación a los campesinos, a través de la figura de Emiliano Zapata, en una narrativa dramatizada.

El enfoque de la historiografía zapatista en esta investigación busca entender el movimiento liderado por Emiliano Zapata como la experiencia más significativa de autogobierno y organización independiente en México. La historiografía zapatista considera esto un logro atribuido a los zapatistas, ya que el Plan de Ayala sentó las bases para una profunda transformación agraria. Esta experiencia desarrollada en el proceso revolucionario les otorgó autonomía y alcanzaron su cenit en 1915, donde se sintieron dueños de su propia organización y destino. Esto ayuda a comprender la importancia del movimiento zapatista en el contexto del proceso revolucionario en México.

El marco histórico general de la película se establece a través de aspectos populares y culturales de la Revolución, presentando una concepción del período en términos estéticos. La representación que *Viva Zapata!* hace de la Revolución mexicana presenta episodios históricos con ciertas deformaciones, ya que es una visión extranjera y artificial que

simplifica y adapta los acontecimientos a las exigencias de los estilos de Hollywood. Sin embargo, logra ofrecer un trazo que, desde una perspectiva historiográfica, se considera válido para acercar al espectador al proceso revolucionario mexicano, a través del conocimiento del Zapatismo y la figura de Emiliano Zapata. La película presenta generosamente detalles sobre su naturaleza y sus interacciones.

Desde una perspectiva historiográfica, *Viva Zapata!* representa el tono social y el espíritu de los ideales que inspiraron a los campesinos de Morelos, los cuales se simbolizan en la figura de Emiliano Zapata y reflejan la búsqueda de la libertad, la justicia y la tierra. La película resalta el estilo popular y violento de la Revolución mexicana.

En términos historiográficos, el mayor logro de Elia Kazan es que la representación en su película lleva al espectador a comprender que Emiliano Zapata estaba consciente de que el poder corrompe, al igual que la desconfianza que los zapatistas tenían hacia el mismo poder. La película se convierte en un buen referente para explorar el tema del poder en sí mismo.

La representación de Emiliano Zapata proyecta su concepción universal, resaltando sus cualidades y virtudes, coincidiendo con la visión que se tenía de él en México, y que fue la que lo mitificó, como se muestra en la imagen de su asesinato en pantalla. Dicha construcción en la película se equilibra con la exaltación de sus ideas inquebrantables por el poder, un aspecto que Kazan representa al afirmar que, cuando Zapata obtuvo el poder, se alejó de él.

La contribución de la visión de Elia Kazan a la concepción de la Revolución mexicana radica en la representación de los valores que la caracterizaron. La representación de Zapata y el Zapatismo en la película permite comprender aspectos de su lucha por la justicia y la libertad. Las imágenes de *Viva Zapata!* logran captar la violencia revolucionaria, el control y la dinámica del poder en la representación de la Revolución mexicana.

La crítica política que Elia Kazan hace a la Revolución mexicana refleja su interés por abordar el poder en sí mismo. Las observaciones del director sobre el proceso revolucionario son metafóricas, ya que busca explicar que lo que ocurrió en la Revolución, como la corrupción de sus líderes y su inclinación hacia el radicalismo, era algo que también ocurría con los líderes que se vinculaban con el comunismo durante la Guerra Fría.

La forma en que Kazan presenta su crítica puede parecer pretenciosa, pero en ese contexto, su observación es precisa para la reflexión. Su contribución, como se menciona en esta

investigación, ayuda a aproximarse al tema del radicalismo revolucionario y a comprender la dinámica del poder. La fórmula de *Viva Zapata!* es la representación de un Zapata Universal que fomenta la búsqueda de la libertad individual y la justicia social.

La película *Viva Zapata!* se encontró con su mayor obstáculo en la contradicción entre su ruptura con la veracidad histórica y su crítica al modelo revolucionario mexicano. Esta contradicción fue evidente en su recepción en México, donde la película fue censurada antes de su estreno, no fue bien recibida y se proyectó durante un período corto. Este aspecto se refleja en la prensa mexicana de 1952, el año de lanzamiento de la película.

La presente investigación demuestra que, a pesar de las dificultades, en la recepción de la película de Kazan en México, a través de la prensa, hubo una comprensión de que lo que se presentó en la pantalla era una observación valiosa realizada por extranjeros sobre el proceso revolucionario mexicano. La recepción también logró reflexionar sobre la crítica que Kazan estaba planteando. Por lo tanto, hubo receptores en México que entendieron la función del discurso de la película.

A través del análisis de la recepción de la película en México, se llega a la conclusión de que el cine histórico, en el caso de *Viva Zapata!*, cumple su función de promover la reflexión en torno a la Revolución mexicana. Tanto es así que el director, Elia Kazan, es reconocido por la prensa mexicana como un observador fiel del proceso histórico representado en su película.

Viva Zapata! e convierte en una fuente importante para el estudio del proceso de la Revolución mexicana y arroja luz sobre aspectos de la relación entre México y Estados Unidos, desde la perspectiva anticomunista de Elia Kazan durante el periodo de la "caza de brujas" en Hollywood. La renuncia de Zapata al poder en la película sirve para respaldar las declaraciones anticomunistas del director. En la recepción de la película en México, se reflejan los ecos del macartismo, con censura política y represión que enfrentaba el país debido a la paranoia anticomunista..

La relación establecida entre México y Estados Unidos, basada en el respeto al nacionalismo mexicano, sugiere que la crítica que realiza *Viva Zapata!* al comunismo desde la perspectiva de la Revolución mexicana puede ser interpretada como un fuerte ataque al

nacionalismo mexicano. Esto demuestra la sensibilidad de los espectadores. A pesar de ello, la observación presentada por Kazan sobre el proceso histórico es oportuna.

Este estudio enfoca la mirada en el periodo revolucionario mexicano que presenta el cine histórico y contribuye al conocimiento de la importancia del Zapatismo y la figura de Emiliano Zapata en la Revolución.

La representación de *Viva Zapata!* contribuye a que conozcamos la postura de Emiliano Zapata sobre cómo el poder corrompe, y nos recuerda estas ideas que surgen de la Revolución mexicana. Esto es importante para no perder significado y utilizarlas cuando sea necesario, con la esperanza de que en el futuro se empleen como un punto de reflexión. Esto ejemplifica la contribución que el cine puede hacer al conocimiento histórico, con el objetivo de que sirva en la búsqueda de soluciones para el futuro.

Ese es el propósito tanto de la historia como del cine: comunicarnos algo. El director Elia Kazan nos invita a reflexionar sobre el poder a través de la mirada que hace a la Revolución mexicana en *Viva Zapata!*

Bibliografía y recursos hemerográficos

- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/UNAM, 2017.
- Ávila Espinosa, Felipe. *Las corrientes revolucionarias y la soberana convención*. Primera edición, Biblioteca Constitucional INEHRM / H. Congreso del Estado de Aguascalientes, LXII Legislatura / Universidad Autónoma de Aguascalientes / El Colegio de México / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México / Secretaría de Educación Pública, México, 2014.
- Ávila Espinosa, Felipe. *Tierra y libertad: Breve historia del Zapatismo*. Crítica, México, 2018.
- Ávila Espinosa, Felipe. *Zapata: La lucha por la tierra, la justicia y la libertad*. Crítica, México, 2019.
- Bosworth, Patricia. *Marlon Brando*. Mondadori, Barcelona, 2003.
- Brunk, Samuel. *La trayectoria póstuma de Emiliano Zapata. Mito y memoria en el México del siglo XX*. Primera Edición, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Grano de Sal, México, 2019.
- Chartier, Roger. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana, México, 2006.
- Cousins, Mark. *Historia del cine*. Editorial Blume, Barcelona, 2015.
- Crespo, Horacio, dir. *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del sur*, Tomo VII, *El Zapatismo*. Cord. Felipe Ávila Espinosa. H. Congreso del Estado de Morelos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ayuntamiento de Cuernavaca, Morelos, México, 2009.
- Crespo, María Victoria, y Carlos Barreto Zamudio, coords. *Zapatismos: nuevas aproximaciones a la lucha campesina y su legado posrevolucionario*. Primera Edición. Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales, México, 2020.
- Del Llano, Rodrigo, Alducin, Rafael, *El Excélsior*, México, D.F, 1952.

- Díaz Soto y Gama, Antonio. *La revolución agraria del sur y Emiliano Zapata, su caudillo*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011.
- Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. Siglo XXI, México, 2013.
- Espejel López, Laura, ed. *Estudios sobre el zapatismo*. Primera edición. Biblioteca del INAH/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897-1997*. Ediciones MAPA, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998.
- Gubern, Román. *La caza de brujas en Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1987.
- Gutiérrez Osorio, Gerardo. *Emiliano Zapata en la literatura: tres novelas sobre el caudillo del sur*. Dir. Beatriz Alcubierre Moya. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2018.
- Hobsbawm, Eric. *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX*. México. Crítica, México, 2013.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Crítica, México, 2014.
- Illades, Carlos y Daniel Kent Carrasco. *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano*. El Colegio de México, México, 2022.
- Kazan, Elia, y Jeff Young. *Elia Kazan: mis películas*. Paidós, Barcelona, 2000.
- Knight, Alan. *La revolución cósmica: utopías, regiones y resultados, México 1910-1940*. Fondo de Cultura Económica, México, 2015. Knight, Alan, *La Revolución mexicana: del porfiriato al nuevo régimen constitucional*, Primera edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- Lara Chávez, Hugo, y Eduardo de la Vega Alfaro, coords. *Zapata en el cine*. Editorial Paralelo, México, 2019.
- Loaeza, Soledad. *A la sombra de la superpotencia: tres presidentes mexicanos en la Guerra Fría, 1945-1958*. El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 2022.
- López Bárcenas, Francisco, cord. *Los otros zapatismos*. Primera Edición. El Colegio de San Luis, México, 2022.
- López y Fuentes, Gregorio, *El Universal*, México, D.F, 1952.

- López, Sergio Raúl. "A mí lo que me interesa es el objeto cinematográfico en sí." *Salida de Emergencia*, México, Enero, 2022.
- Meyer, Lorenzo. "Relaciones México-Estados Unidos. Arquitectura y montaje de las pautas de la guerra fría, 1945-1964." *Foro Internacional*, Vol. 50, No. 2 (200). El Colegio de México, México, Abril-Junio, 2010.
- Millon, Robert P. *Zapata: ideología de un campesino mexicano*. Ediciones "El Caballito", México, 1977.
- Miquel, Ángel. *Entrecruzamientos: cine, historia y literatura en México, 1910-1960*. Primera edición. Biblioteca de ensayo contemporáneo/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2015.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, y Laurence Coudart, coords. *Escrituras de la historia: experiencias y conceptos*. Primera edición. Editorial Itaca/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Ciudad de México: Cuernavaca, Morelos, 2016.
- Moreno, Juan. *Cinelandia*. En Hollywood por Spanish-American Publishing y Grafico Internacional, Los Ángeles, California, Estados Unidos, 1939.
- Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E Leuchtenburg. *Breve historia de los Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Pani, Erika. *Historia mínima de Estados Unidos de América*. El Colegio de México, México, 2016.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Lázaro Cárdenas Del Río: Un mexicano del siglo XX, Tomo III*. Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2022.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Disparos, plata y celuloide. Historia, cine y fotografía en México 1846-1982*. Primera Edición. Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2023.
- Pettinà, Vanni. *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*. El Colegio de México, México, 2018.
- Pineda Franco, Adela. *Las travesías de John Steinbeck por México, el cine y las vicisitudes del progreso*. Fondo Editorial del Estado de Morelos, México, 2017.
- Pineda Gómez, Francisco. *La Guerra Zapatista 1916-1919*. Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Ediciones Era, México, 2019.

- Reyes H., Alfonso. *Emiliano Zapata: su vida y su obra (con documentos inéditos)*. Editorial Libros de México, México, 1963.
- Reyes, Aurelio de los. *Con Villa en México: testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la revolución, 1911-1916*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1985.
- Rubenstein, Anne, Gilbert M. Joseph y Eric Zolov, eds. *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Duke University Press, Estados Unidos de América, 2001.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. Siglo Veintiuno Editores, Francia, 1989.
- Sotelo Inclán, Jesús. *Raíz y razón de Zapata*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Publicaciones, México, 1991.
- Steinbeck, John. *Las uvas de la ira*. Promexa, México, 1979.
- Steinbeck, John. *¡Zapata! Sexto piso*, México, 2010.
- Smith, Ian Haydn. *Breve Historia del Cine*. Blume, Barcelona, 2020.
- Truffaut, François. *Alfred Hitchcock, El cine según Hitchcock*. Alianza, Madrid, 2017.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. El Colegio de México/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998.
- Wolf, Eric R. *Las luchas campesinas del siglo XX*. Sexta edición. Editorial Siglo Veintiuno, México, 1980.
- Womack Jr., John. *Zapata y la revolución mexicana*. Siglo Veintiuno Ediciones, México, 1969.

Filmografía

- Kazan, Elia. *Viva Zapata!* 20th Century Fox, 1952.

Ciudad Universitaria a 21 de agosto de 2023

ASUNTO: Voto aprobatorio.

DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES
DE LA UAEM,
P R E S E N T E.

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada: El cine histórico como género de representación de la Revolución mexicana: *Viva Zapata!*, que presenta el pasante de la Licenciatura en Historia el C. Villegas Cortés Milton (20124010369), consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como Director de tesis al Dr. Luis Gerardo Morales Moreno, con la siguiente designación de jurado:

Nombre	Sinodal	Firma
Dra. Beatriz Alcubierre Moya	Presidente	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dr. Luis Gerardo Morales Moreno	1er. Vocal	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dr. Carlos Agustín Barreto Zamudio	Secretario	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Martha Santillán Esqueda	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Mario Jocsan Bahena Arechiga Carrillo	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Psic. Akaschenka Parada Morán
Secretaria Ejecutiva
Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

BEATRIZ ALCUBIERRE MOYA | Fecha:2023-08-21 14:58:30 | Firmante

KNnMOhaRjArCNKUpTyQCNTU9V0ITVowBnEFnXafp8dvXyHfBZ0tFRWp/rzCYWFLfWn3sneXr5gDXRldXKnnh5kgfcNVZrheUgFotrUizbUVg+EqhBHL3eqOvxxFZa0EZhQAuvgvOeacg8Ci5wb2YpdmOTIIOZB+aeGCtPqhZVgGGx1cqjUnkzWkWajusrHhDwqY/MdZMMiM8KF1xoRSx0RAqFnaGRGB8YGCvNkjrTVGdzKzfqXRblaf6iqbi6ck/DfR8CYpHIGDBWdmbCMc3ogS9RV/B6jh36YJBqEc8Ra2A+aQNePP3Glx5XTUS4fxywRalglfQDzu09bdl2OSafg==

AKASCHENKA PARADA MORAN | Fecha:2023-08-21 15:49:12 | Firmante

LPR/zDbtXgBivPrbOR4/uwJK5UQrcNP4fGRONKcooc3GUCvgyJ549/Qsa7pLZfhszSrigGYDhtjVNocTEflvZaf2Web8pLuVvFgv2J0qAwI5QQrIUlzwtdLWyrOT9vOMcZECRsuTHb016+Zl23aD23UkSzK0GpJQUOUAJ+as8jaYVdrQn3PEse0D1MAECEXiQ+9TF5mT/2u8cD2KUXUaQk0LeORTFF2bhfPnGOpMXbW1VjrKeD4g848kLTYKZXBbu0eAnZ8FwEGyQ5UaalZFaAmhCkuSsbwi58Q2d1p/sV+7Rp7EM5dYhqSa8HR9Xj0midobdk6wtl1ckCH05ppq6Q==

LUIS GERARDO MORALES MORENO | Fecha:2023-08-21 20:23:28 | Firmante

Lwnm1VREBXZUwN9ZrbjvtLHLvtt+JqlmL9sVxceQvq4GlwO24fod6le8xu7EFV62NZ4YritPoNIWQRKsnm/YBlfdnwEuzPFXGc65zlcT/C2iacj4sFiaDk6lCx5wSrSxFxerdboblCI9/Gv8n8emiVcUt/ZGTkiazf0UBo2UouYriUq6CVw5rXOQ1bp0qMvn/+07GFtudY7uXFVxiBeiSgfwz7rpy1gH9OnAtUcKyWaxl2uS0FbFa/4pFyTWtS6lZle0Z7GbyHXLH+VvG/0HkUmSjSVBajNR+na4wchT2Yq4YEPegfwUwVNEZpK+q6cL+BrxEiksBZYko3ViTyaA==

MARIO JOCSAN BAHENA ARECHIGA CARRILLO | Fecha:2023-08-22 07:48:40 | Firmante

blGsqJfFr5j+73B827s3+IQVnUsfLpN+S+OPj92LUWveBKcupC8alpj+xlng70l+ecskFbHBVOKuldXecQxJq+tVrKILLIEyeu7xrlxdIDubu4J7ChDRgKZkKm7AtM+Zp5BXwepn1wy2Np21s/0ds/4cLofHBH0lyKlLpLDQqGldj7fCsKaeBmS6TfdoH9PpyW4Hx6QqlpT6dkCS2wNaUZrmFzo/VERsMwMgJ8shODPREQ4jkmGsxighLJzm4asj/f+rbCX2xmGubeawxYzeCyXzXai34mYHVcPJL88HKyD5UamIXyeUOONem2L67l2ro7lI2hit9zIAhrN4h9rQWg==

CARLOS AGUSTIN BARRETO ZAMUDIO | Fecha:2023-08-22 10:43:07 | Firmante

ePXYIBI+W6a1wQSzjzWHFCb4dWDqj3Ss6MzFVaF64HCTvZ7/wnrB2wvHzlyx0cdt0d1ThFSjLhKjlcwnm2J3xwEQRd6D/tp/9fEcvkt/TwfeOHmy2guG0HEVY6XwrXET5S57kyGf/SgzqNPJY2uiFRcZ4VXFJ7Hp3HQOvwMzG1WZLyYnF1oPdJ6CJcleUfaiDAMol3JSrVH2S3Q2unUlvyP3TUg7qEo5OZq+0ryqo6alt1d+Vkh4E8RRPziL8LazB+awpQwyOtNjFND/BBPP5UJG5GeXFVvCeIb9BbkPz9XINL8GON0p+tlpqWYv0musnT5ZnbYqFSSydz5Nq/FPQ==

MARTHA SANTILLAN ESQUEDA | Fecha:2023-08-23 12:33:31 | Firmante

HKWxMpEoiN8gpBmupEx51ce5+Ka/wymZ7B4rxGxtK40D0HmCG0VPBQ9YBMJZ8AEam/6P8Ex8o4XKHGJCy3jaZ6CUpQdA5vNOTZMGLsk/v5NdMftLJoScwnvLCP13nl50W61wtVPhVbZk5aTVhM0HA3FeKgMpdHltgavybBI+6pNKhAFXajfJc5xiddhUSsU/F4tPk9AdjddnmYZSTyY+nP6hT2ctxemJj8Jkt/Yk9BPk3WLcC6pHKYmltR6HptcOyCW+oigJMeV622OnTEISmrbG67TYwFesA0XN7deKPDl6KHJrXc72L0lBEqCw9Aopm6BpMAkmZ8MDZwVp/Fg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



gde3xT54U

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/CbjJTAQjaA4ONmb3Ukx1E7AzIMyCdfbT>

