



Tzintzun. Revista de Estudios Históricos

ISSN: 1870-719X

tzintzun@jupiter.umich.mx

Universidad Michoacana de San Nicolás
de Hidalgo
México

Hausberger, Bernd

La revolución mexicana en los cines de Roma de la posguerra, 1950-1973

Tzintzun. Revista de Estudios Históricos, núm. 64, julio-diciembre, 2016, pp. 259-295

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Morelia, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=89846731010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN LOS CINES DE ROMA DE LA POSGUERRA, 1950-1973

BERND HAUSBERGER



RESUMEN

La revolución mexicana fue un tema popular en el cine internacional durante varias décadas, especialmente en la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta del siglo xx, cuando en Italia se produjeron los llamados Zapata westerns. Recurriendo esencialmente a la información disponible en el internet, el artículo sitúa este fenómeno en la tradición filmica y en el contexto de *Zeitgeist* político, marcado por la crítica anticapitalista, el surgimiento del tercer mundo, la guerra de Vietnam y las protestas estudiantiles.

Palabras clave: revolución mexicana, cine, Roma, años 60, internet



Bernd Hausberger · Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México
Correo electrónico: bhausberger@colmex.mx
Tzintzun. Revista de Estudios Históricos · Número 64 (julio-diciembre 2016)
ISSN: 1870-719X · ISSN-e: 2007-963X

**THE MEXICAN REVOLUTION IN POST-WAR
ROMAN FILMMAKING, 1950-1973**

ABSTRACT

The Mexican Revolution was a popular topic in international filmmaking throughout various decades, especially in the second half of the 1960s and the beginning of the 1970s. This was the period when a lot of so-called Zapata westerns were made in Italy. Mainly based on information available on the Internet, this article seeks at placing this phenomenon in filmmaking traditions and in the context of the political *Zeitgeist*, which was marked by anti-capitalist criticism, the rise of the Third World, the Vietnam War, as well as student protests.

Key words: Mexican Revolution, filmmaking, cinema, Rome, the 1960s, Internet

**LA RÉVOLUTION MEXICAINE DANS LES CINÉMAS
DE LA ROME D'APRÈS-GUERRE, 1950-1973**

RÉSUMÉ

La révolution mexicaine fut un thème populaire du cinéma international durant plusieurs décennies, en particulier dans la seconde moitié des années 1960 et au début des années 1970, lorsque furent produits en Italie les « Zapata westerns ». Utilisant pour l'essentiel les informations disponibles sur internet, cet article place ce phénomène dans la tradition filmique et dans le contexte de *Zeitgeist* politique, marqué par la critique anticapitaliste, l'apparition du tiers-monde, la guerre du Vietnam et les protestations estudiantines.

Mots clé : révolution mexicaine, cinéma, Rome, années 1960, internet

OBJETIVO



El punto de partida para escribir el presente artículo es que merece mayor atención el hecho de que la revolución mexicana haya sido un tema popular en el cine internacional durante varias décadas. Este fenómeno resulta aún más llamativo si se observa el escaso tratamiento filmico que han recibido eventos tan importantes (y no menos pintorescos o violentos) como la revolución rusa o la china, fuera de los países donde ocurrieron. La historia de la que aquí trato tiene varias vertientes. Inició en Hollywood en tiempos del cine mudo, durante la revolución misma,¹ pero arrancó con ímpetu cuando la compañía productora Metro-Goldwyn-Mayer en 1933 decidió ir a México y filmar *Viva Villa!* Para el público estadounidense, las tierras al sur del río Bravo ejercían una exótica atracción. Al mismo tiempo, la revolución le era un acontecimiento más o menos familiar, debido a la cobertura que la prensa, los camarógrafos y el incipiente cine mudo le habían dado. Como las luchas en el país vecino no llevaron a ninguna transformación radical del sistema económico, su desenlace resultó —al fin y al cabo— aceptable (no obstante fuertes tensiones a causa de los esfuerzos mexicanos de emanciparse de las injerencias extranjeras). Así, la revolución mexicana, limitada a su fase armada e interpretada como levantamiento contra la tiranía y el abuso, fue un tema grato para las ficciones de Hollywood, tanto más por-

¹ Véanse REYES, Aurelio de los, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 y ORELLANA, Margarita de, *El cine norteamericano de la revolución mexicana (1911-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

que podía ser incorporada al género por excelencia del cine estadounidense, el *western*.² Paralelamente surgía un propio “cine de la revolución” en México,³ el que tuvo una repercusión internacional menor, pero tampoco irrelevante. Un momento especialmente fecundo en la recreación filmica de la contienda revolucionaria fueron la segunda mitad de los años sesenta y el principio de los setenta del siglo xx, cuando en Estados Unidos y, sobre todo, en Italia se produjeron una serie de *westerns* que versan sobre la revolución mexicana o la usan para ambientar su trama. Las siguientes páginas, un avance de una investigación en marcha, precisamente tratarán más de cerca algunos aspectos del caso italiano.⁴

Antes de entrar en materia, debo enfatizar que el cine de ficción de temas o ambientes históricos poco o sólo indirectamente tiene qué ver con la realidad como lo intenta precisar la investigación académica. En las películas aquí consideradas, el interés no era poner en escena una representación verídica de la historia, aunque algunos cineastas se preocuparan de la autenticidad del *setting*, es decir del vestuario, del corte de pelo o del armamento usado. Más bien, resignificaban la historia para que fuera de interés o de relevancia para el público al que se dirigían. Detrás de esto hubo siempre (también) un interés económico: había que ganar audiencia para amortizar los elevados costos de producción. Los espectadores a su vez, con frecuencia, volvieron a reinterpretar lo que veían en la pantalla conforme a sus experiencias, a lo mejor sin captar o sin cuidarse de la intención original de los cineastas. Esto último es sobre todo relevante con cintas de divulgación internacional. En las películas de las que aquí trato, por lo tanto, nada se aprende sobre la revolución mexicana. Nos puede revelar, sin embargo, mucho sobre los contextos de producción y recepción, y sobre el papel de la historia en una época mediática, en que, nos guste o no, la investigación histórica, como se ha establecido desde el siglo xix, ha ido perdiendo sucesivamente relevancia pública.

² BAZIN, André, “Le western ou le cinéma américain par excellence”, en BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Cerf-Corlet, 2008, pp. 217-227 (originalmente como prefacio de RIEUPEYROUT, Jean-Louis, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, París, Éditions du Cerf, 1953).

³ Véanse los primeros seis capítulos ORTIZ MONASTERIO, Pablo (Coordinador), *Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.

⁴ HAUSBERGER, Bernd, y Raffaele MORO (Coordinadores), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*, México, El Colegio de México, 2013.

Dicho esto, hay que constatar que una película desarrolla su trama —y ésta se interpreta— dentro de tradiciones fílmicas, narrativas e iconográficas. Su identificación forma un paso imprescindible para entender cómo el cine opera y llega a tener impacto. Ponen a disposición tanto del cineasta como del espectador un conjunto de imágenes y de convenciones narrativas, que son portadoras de significado y que estructuran y facilitan la narración y la comprensión.⁵ En la formación de estas tradiciones han participado muchos factores, como la prensa, la fotografía, la literatura o la historiografía. Creo, sin embargo, que en el cine la impronta probablemente mayor es cinematográfica, es decir, cada película se refiere a otras películas, aunque se inspire también en viejas fotografías, en reportajes periodísticos, en novelas o en obras de investigación histórica. Sobre todo “el cine de género” (como los *westerns* o, en México, las películas de la revolución) recurre para su narración a un conjunto de motivos y convenciones, los que reproduce y, en sus momentos de originalidad, varía y amplía. Este artículo se centra precisamente en la identificación de la tradición fílmica disponible para los cineastas italianos creadores del llamado *Zapata western* de los años sesenta.

Al mismo tiempo, intentaré aportar algunos elementos para ubicar la producción cinematográfica aquí referida en el contexto político del momento de su creación y de su estreno. Ha sido descrito repetidas veces cómo diferentes cineastas utilizaban la revolución mexicana como vehículo para tematizar problemas de su tiempo que no hubieran sido fáciles de abordar o denunciar abiertamente.⁶ El ambiente político de los años sesenta estuvo marcado por las polémicas de la guerra fría, la crítica anticapitalista, la descolonización, el surgimiento del tercer mundo, la guerra de Vietnam, las protestas estudiantiles y, como problema específicamente italiano, las grandes desigualdades entre el norte y el sur del país (las que se prestaban a

⁵ HAUSBERGER, Bernd, “La revolución mexicana sólo sirve de pretexto: trascendencias divergentes de una mitología cinematográfica”, en HAUSBERGER y MORO, *La revolución mexicana*, pp. 205-214.

⁶ FRAYLING, Christopher, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, Nueva York, I. B. Tauris, 1998, pp. 217-244; FISHER, Austin, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, 2011; MORO, Raffaele, “De la Sierra Maestra a la Sierra Madre: la aventura de la revolución y el ‘largo 68’ italiano”, en HAUSBERGER y MORO, *La revolución mexicana*, pp. 123-175.

muchas analogías tercermundistas).⁷ El cine no fue inmune a estos debates, los que penetraban sus tramas, pero prefería colocarlos en tiempos y espacios lejanos, por ejemplo, en la revolución mexicana.

A un nivel más general, este breve texto pretende señalar también las posibilidades que ofrece el internet a la investigación. Por un lado, hace accesible mucha información cuyo aprovechamiento antes hubiera implicado largos viajes a diversos puntos del globo, y por otro lado permite nuevos métodos de análisis. Aunque no puedo sostener haber agotado las posibilidades que la red ofrece (esto quedará reservado a las generaciones crecidas con las nuevas tecnologías), quiero llamar la atención sobre su potencial, porque me parece que entre los historiadores su uso aún no es nada común.

MÉTODO

Si mi propósito es situar en el contexto de la historia del cine y del *Zeitgeist* político de los años sesenta y tempranos setenta del siglo xx la ocurrencia de algunos cineastas italianos de hacer películas sobre la revolución mexicana (y no sobre la rusa o la china), una de las tareas es averiguar qué tipo de cine pudo influirlos en esa decisión. Para esclarecer esta pregunta, reconstruí las proyecciones de un cuerpo de 59 películas en los cines de Roma entre 1950 y 1973. Empecé en 1950, exactamente el 29 de marzo, porque en ese día tuvo lugar el reestreno de *Viva Villa!*, cinta de 1934, cuyo enorme impacto original ya he señalado en otra ocasión.⁸ Terminé en 1973, pues en diciembre de 1972 se estrenó *Che c'entriamo noi con la rivoluzione?*, de Sergio Corbucci, el último *western* revolucionario italiano que vale la pena mencionar. El alargar el periodo de estudio hubiera permitido observar con más detalle el desvanecimiento del extraordinario *boom* de los *western* italianos, lo que, sin embargo, no hubiera aportado gran cosa al interés central del trabajo. Obviamente, al comparar la suerte de las diferentes películas en las carteleras romanas, el corte a finales de 1973 puede distorsionar el panorama a favor de las cintas más antiguas, como análogamente, al empezar

⁷ Véase MARK, James, Nigel TOWNSON y Polymeris VOGLI AUSTINS, "Inspirations", en Robert GILDEA, James MARK y Anette WARRING (Editores), *Europe's 1968. Voices of Revolt*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 52-63.

⁸ HAUSBERGER, Bernd, "Viva Villa! Cómo Hollywood se apoderó de un héroe y el mundo se le quitó", en *Historia Mexicana* 62: 248 (2013), pp. 1495-1547.

en 1950 se pierde la historia previa a la época aquí observada de algunas películas importantes como la mencionada *Viva Villa!* Pero tampoco esto parece muy relevante para los resultados del texto realizado.

Para la reconstrucción de las proyecciones en Roma, usé en primer lugar las carteleras publicadas en el diario *L'Unità*, accesible en línea.⁹ Empecé rastreando los títulos de mis películas con el buscador electrónico. Mas pronto me di cuenta de una serie de problemas. La calidad de la digitalización es a veces deficiente (y no pocas páginas quedan ilegibles), así que el buscador no encuentra los términos tecleados. Así, en un segundo paso, decidí repasar las programaciones una por una y línea por línea.¹⁰ De esta suerte, me enteré de que hay lagunas en el archivo digital del *L'Unità*. Durante prolongados periodos no ofrece su edición romana, sino la de Turín o la de Florencia; y algunos números faltan del todo. Así terminé recurriendo a muchas programaciones publicadas en los diarios *Il Messaggero* y *Avanti*, las que consulté en papel en la Biblioteca Nacional de Berlín (y, algunos pocos ejemplares, en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena). Con todo, el trabajo realizado no pretende ser perfecto. Unas cuantas lagunas quedan sin llenar cuando de los periódicos en los acervos de las bibliotecas frecuentadas faltan las mismas fechas que en el archivo digital de *L'Unità*. Después de todo, no dudo que se me hayan escapado algunas entradas, a pesar de que sometí los resultados a una revisión adicional cuando observaba una interrupción en una secuencia continua de exhibiciones de una cinta específica. Así creo que mi base de datos quedó, aunque no impecable, suficientemente sólida para avanzar en el análisis.

⁹ <http://archivio.unita.it>.

¹⁰ Tal trabajo, sólo una persona que tenga en mente todos estos títulos de películas (y para ello hay que ser un aficionado, como yo) puede hacer esta revisión; así que no me quedó de otra que hacerla yo personalmente. No obstante, agradezco la ayuda que me prestó Omar Velasco, para los tempranos años 50.

acudieron a las funciones ni de los ingresos que los filmes generaron. Para dar un ejemplo, según diferentes autores, la película más exitosa de Sergio Leone, en términos económicos, fue *Per qualche dollaro in più*,¹¹ pero según mi conteo de los días de su exhibición en los cines romanos, lo fue *Per un pugno di dollari*. Posiblemente la primera (el segundo *western* de Leone, director entonces ya célebre) se mantuvo más tiempo en cartelera en las salas grandes, donde cabía más gente y donde se cobraba más por la entrada. *Per un pugno di dollari*, por su parte, gozó a lo largo de los años de una enorme popularidad en las salas populares.

Creo que mi proceder, es decir, identificar el cine sobre el México revolucionario que se podía ver en Roma, me permite decir lo suficiente sobre la tradición cinematográfica dentro de la cual se ubican los *Zapata westerns* italianos. Por supuesto, se puede cuestionar si en un país tan grande como Italia los cines de Roma permiten reconstruir un panorama general. Extender, sin embargo, la mirada a otras regiones hubiera sido imposible en términos prácticos.¹² Con todo, esta limitación se justifica, pues la producción italiana de cine estaba altamente centrada en Roma y varios de los directores importantes en el presente contexto, como Sergio Corbucci, Giulio Petroni y Carlo Lizzani eran romanos; el más celebrado de todos, Sergio Leone, nunca cesó de subrayar su socialización identitaria en el barrio de Trastevere.¹³

También la elección del cuerpo de 59 películas requiere algunas explicaciones. En este texto se consideran los filmes exhibidos en Roma en la época que tratan explícitamente de la revolución mexicana, salvo unas muy pocas excepciones de presencia efímera; son 38 películas (o el 64.4 por ciento del total). Adicionalmente he tomado en cuenta 21 cintas que están ambientadas en México o en espacios que parecen ser el México de finales del siglo XIX o inicios del XX. Once (18.6 por ciento) de ellas tratan de temas revolucionarios, por ejemplo, de las luchas contra el segundo imperio, o de rebeldía social. Las diez restantes (16.9 por ciento), más bien dibujan a Mé-

¹¹ FRAYLING, *Spaghetti Westerns*, p. 287; FISHER, *Radical Frontiers*, p. 219.

¹² Hubiera existido la posibilidad de hacer el mismo trabajo para Turín, con la edición digital del *La Stampa* [<http://www.lastampa.it/archivio-storico/>].

¹³ SIMSOLO, Noël, *Conversation avec Sergio Leone*, Paris, Cahiers du cinema, 1999 (1ª ed. 1988), (Petite bibliothèque des cahiers du cinema 27), p. 169.

xico con la misma iconografía, pero sin meterse en asuntos de rebeldía o de revolución (véase la gráfica 1). Obviamente, clasificar una película por tales categorías no es siempre fácil. Así, se puede poner en duda si *Django* (1966) en realidad está ambientada en un contexto revolucionario, sólo porque el jefe de la pandilla mexicana repetidas veces hace referencia a la revolución que quería hacer en México.¹⁴ He incluido todos estos filmes en el análisis por su importancia para la creación y reproducción de cierto imaginario e iconografía de México, como país de bandidos, de tiranía e injusticia, de rebeldía y resistencia, de sombreros grandes, de carrilleras, de saguaros y de aventura para los viejos héroes del oeste estadounidense. Como se puede ver en la obra de Emilio García Riera,¹⁵ hay muchas más cintas de este tipo que mis limitadas posibilidades me han permitido considerar. Para que mi base de datos no se volviera inmanejable, tuve que conformarme con las obras que me parecieron las más importantes, según la bibliografía revisada y una primera impresión sacada de la consulta de la prensa. Debe resaltarse que la elección de estas últimas películas implica cierta subjetividad. Pero la única forma para evitarla hubieran sido el registro y el análisis de las carteleras completas, tarea por su tamaño completamente fuera de mi alcance. Tal vez hubiera convenido considerar también el gran número de películas que versan sobre la figura del Zorro,¹⁶ muy presente en las pantallas en los años tratados, o las que tratan de la defensa del Álamo, entre las cuales *The Last Command*, de 1955, o *The Alamo*, realizada por John Wayne en 1960, tuvieron un gran éxito en Italia. A lo mejor también hubiera sido oportuno incluir *Robin Hood of El Dorado* (EEUU, 1936; sobre Joaquín Murrieta) y *Juarez* (EEUU, 1939) por la importancia que han tenido, junto con *Viva Villa!*, para crear el imaginario cinematográfico sobre México.¹⁷ Por otro lado, he considerado una película como *The Gay Desperado* (EEUU, 1936), supo-

¹⁴ Me puedo apoyar también en el cineasta inglés Alex Cox, quien considera *Django* una obra altamente política. Cox, Alex, *10,000 Ways to Die. A Director's Take on the Spaghetti Western*, Harpenden, Kamera Books, 2009, pp. 87-95.

¹⁵ GARCÍA RIERA, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., México y Guadalajara, Ediciones Era-Universidad de Guadalajara, [1987-1990].

¹⁶ Compárese MÉRIDA, Pablo, *El Zorro y otros justicieros de película*, Madrid, Nuer Ediciones, 1997.

¹⁷ Uno de los dictaminadores anónimos de este texto, a quien agradezco su meticulosa lectura y crítica, hubiera integrado a la búsqueda también dos cintas sobre el mestizo Pecos Martínez, *Due once di piombo* (o *Il mio nome è Pecos*) y *Pecos è qui, prega e muori*, de 1967, así como *Giarrettiera colt* (1968), ambientada en las luchas del segundo imperio.

niendo su importancia, para después enterarme de que su presencia en la posguerra fue muy reducida. En fin, las decisiones tomadas con respecto a la composición del cuerpo de análisis, apenas se pudieron corregir una vez que la revisión de las programaciones estaba en marcha. Sólo en dos casos he intentado un posterior reajuste (lo que se traduce probablemente en un mayor margen de error).¹⁸

Finalmente, hay que recalcar que las películas aquí tratadas en su gran mayoría se inscriben en el género del *western*, con sus convenciones y temáticas. Por lo tanto, es cuestionable limitar la mirada a filmes que se relacionan con México, pues, éstas igualmente se referían a cintas ambientadas en otros lugares del lejano oeste¹⁹ (o de otro lugar cualquiera).²⁰

¹⁸ Fue demasiado tarde para hacerle un seguimiento sistemático, cuando me enteré que *Ritorna il capataz* fue el nuevo título con que se reestrenó *Io sono il capataz* a mediados de los años 50, hecho que registran www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=DC5794 [consultado el 1 de julio de 2014] o la Wikipedia alemana (de.wikipedia.org/wiki/Io_sono_il_Capataz#cite_note-2), pero muchas veces es referida equivocadamente como nueva película. El segundo caso es *La estampida* (México, 1959), la que, con su título italiano *Gli intrepidi* inicialmente no identifiqué. Al darme cuenta de la fuerte presencia de esta obra, la incorporé a mi base de datos a partir de los resultados que conseguí con la función de búsqueda. Hay que contar, por lo tanto, con que sale algo subrepresentada.

¹⁹ Véase PINEDA FRANCO, Adela, "La nostalgia por el oeste. Reconsideraciones del cine 'italoeuropeo' al cine norteamericano sobre la revolución mexicana", en HAUSBERGER y MORO, *La revolución mexicana*, pp. 59-84.

²⁰ Sirva de ejemplo el final de *Enamorada* (1946), que Emilio Fernández tomó de *Morocco* (EEUU, 1930).

Gráfica 1. Número de días que las películas se mantuvieron en la cartelera de los cines de Roma, 1950-1973

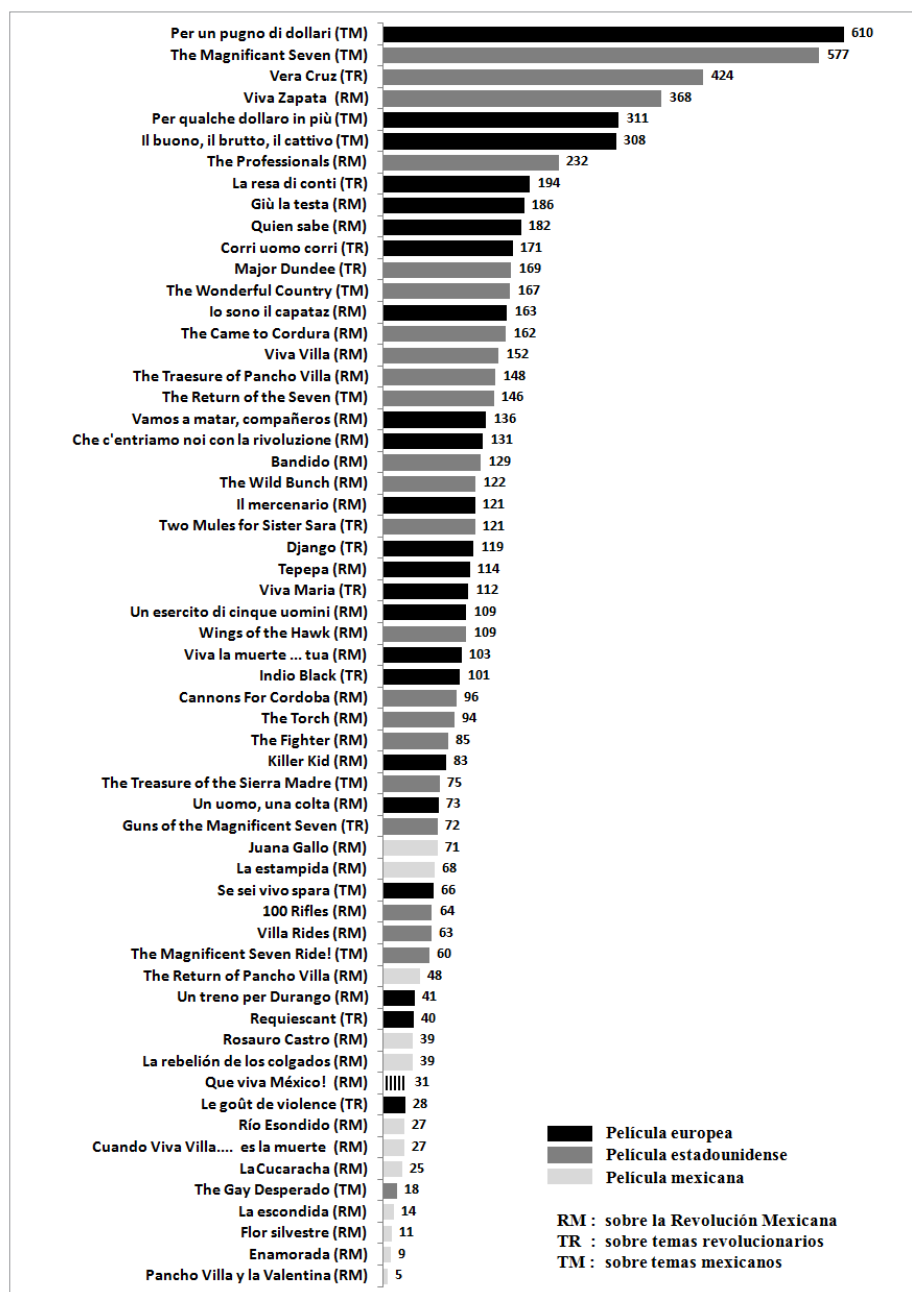


Ilustración 2. Anuncios de películas en el diario romano *Il Messaggero*



29 de marzo de 1950



1° de marzo de 1961



30 de junio de 1962



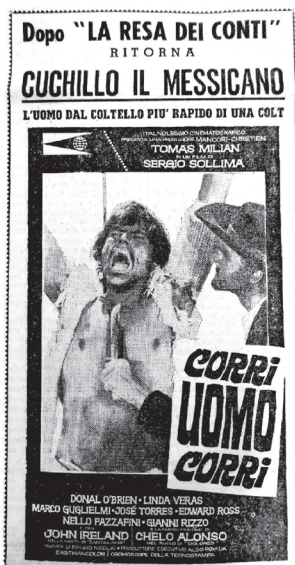
23 de julio de 1963



13 de octubre de 1964



11 de enero de 1967



28 de agosto de 1968



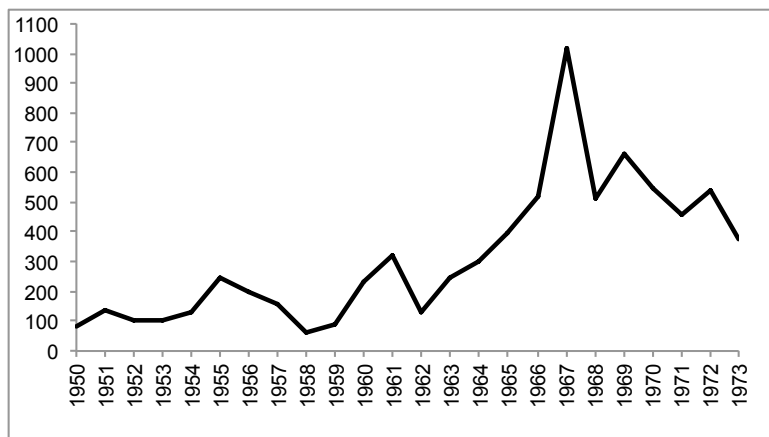
15 de febrero de 1969

LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN LOS CINES DE ROMA

Panorama general

En el periodo del 29 de marzo de 1950 al 31 de diciembre de 1973, en 54.12 por ciento de los días se pudo ver por lo menos una de las obras de mi cuerpo de análisis en Roma, un dato verdaderamente asombroso. A lo largo del tiempo (véase la gráfica 2), se nota un fuerte aumento de su presencia en los años sesenta, que alcanzó su cima el 17 de septiembre de 1967, con siete películas en un solo día (*The Professionals*; *The Return of the Seven*; *Vera Cruz*; *Il buono, il brutto, il cattivo*; *Quién sabe?*; *La resa dei conti*; *Un uomo e una colt*). Si en vez de los días de exhibición contamos las películas estrenadas por año, está adelante 1967, con siete filmes (véase apéndice), siendo el estreno promedio anual 1.9 en los 50, 3.2 en los 60 y 2.0 entre 1970 y 1973 (y durante la época de oro del *western* italiano, de 1964 a 1970, 4.3 por año). Para entender los largos periodos de exhibición de algunas cintas, no hay que olvidar que, en total contraste con la situación actual, los filmes se reestrenaron regularmente en los cines de barrio, los que hoy en día casi todos han desaparecido, ya que las películas después de su primer estreno se comercializan ya no en salas públicas, sino a través de la televisión, de DVD's o del internet.

Gráfica 2. Número de días en que se proyectaron las películas que forman el cuerpo de análisis en los cines de Roma, 1950-1973



LA CRISIS DEL CINE Y LOS WESTERN REVOLUCIONARIOS

Ahora, la historia que aquí cuento coincide con el enorme auge del cine en la posguerra y el inicio de su decadencia debido al triunfo de la televisión. A partir de los años 50 el número de los espectadores empezó a desplomarse.²¹ Muchos cines tuvieron que cerrar.²² La competencia de la televisión a los cines aumentó aún más, cuando en los setenta se impuso (después de sus primeros inicios en los cincuenta) la televisión de color. Estamos frente a un desarrollo global, que afectaba las diferentes partes del mundo con algunos desfases. En la ciudad de México, durante los años sesenta el número de cines se mantuvo prácticamente todavía estable (lo que parece mostrar el persistente interés del público), mientras que el número de películas estrenadas se redujo entre altibajos, pero constantemente de 500 en 1960 a 380 en 1969, reflejo de la crisis internacional de producción.²³

La crisis le pegó primero a Estados Unidos, donde el número de aparatos de televisión creció de alrededor de un millón en 1948 a 15 millones en 1952, 34.9 millones en 1956, 50 millones en 1960, 70.5 millones en 1976, cuando ya 96.4 por ciento de los hogares podían ver las imágenes televisivas.²⁴ Una de las consecuencias fue que se dejaron de producir los cuantiosos *westerns* de clase B,²⁵ cuya función fue sustituida por las series televisivas, como *Gunsmoke* (a partir de 1955), *Maverick* (a partir de 1957), *The Rifleman* (a partir de 1958) o *Rawhide y Bonanza* (a partir de 1959). En otras partes, la demanda por estos tipos de cintas persistía, abriendo un campo para la producción local de *westerns* en países como México o Turquía,²⁶

²¹ Véanse Spitzen organisation der Filmwirtschaft, <http://www.spio.de/?seidid=381&tid=3> (10.2.2015); WILSKE, Dirk, *Italowestern im Wandel der Zeit: Vom Gewaltfilm zur Komödie*, Hamburg, Dlpomatica Verlag, 2014, pp. 9-13.

²² REICHARDT, Sven, "Große und Sozialliberale Koalition (1966-1974)", en Roland ROTH y Dieter RUCHT (Editores), *Die Sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M., Campus Verlag, 2008, p. 77; BERNHOLD, Monika, "Filmische Repräsentation und historische Medienkonstellationen von/in Niederösterreich", en Oliver KÜHSCHMELM, Ernst LANGTHALER y Stefan EMINGER (Editores), *Niederösterreich im 20. Jahrhundert*, v. 3: *Kultur*, Viena/Colonia/Weimar, Böhlau, p. 205.

²³ AMADOR, María Luisa, y Jorge AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1960-1969*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 425, 476-489.

²⁴ EDGERTON, Gary, *The Columbia History of American Television*, Nueva York, Columbia University Press, 2007, pp. 124, 137, 202, 300.

²⁵ WATERMAN, David, *Hollywood's Road to Riches*, Milán, Harvard University Press, 2005, pp. 37-41.

²⁶ VEGA ALFARO, Eduardo de la, "La tenaz disputa por el botín cinematográfico. Las películas del oeste en el mercado filmico de las décadas de 1960 y 1970", en HAUSBERGER y MORO, *La revolución mexicana*, pp. 246-

pero, sobre todo, para la masa de *westerns* italianos, los llamados *spaghetti western*. Éstos invadieron las carteleras de muchas partes del mundo, aunque menos en Estados Unidos, donde aparte de cierta renitencia de aceptar las enjaretadas versiones europeas de su propia mitología, los cambios de la cultura de ocio reducían su mercado.²⁷

Tabla 1. Las entradas vendidas en el cine en Italia

1950:	661 millones de boletos	
1960:	774 millones de boletos	+17.1%
1970:	525 millones de boletos	-32.2%
1980:	240 millones de boletos	-54.3%

Fuente: BONDANELLA, Peter, *A History of Italian Cinema*, Londres y Nueva York, The Continuum International Publishing Group, 2009, p. 498.

En Italia, la crisis del cine, por lo tanto, tuvo efectos contradictorios. Allí la televisión se introdujo en 1954, la de color sólo en 1977.²⁸ En 1958, el 12 por ciento de las familias poseía un televisor, y en 1965 el 49 por ciento.²⁹ Pero, en realidad, mucha más gente veía regularmente la televisión, en casa de amigos o parientes y, sobre todo, en lugares públicos, como bares.³⁰ Entre 1960 y 1971 las licencias privadas para tener un televisor crecieron por el 500 por ciento.³¹ Un golpe duro al cine fue, cuando entre 1974 y 1976 se desreguló el mercado televisivo italiano, dando un enorme auge a la televisión privada, con la multiplicación de la oferta.³² En Italia las producciones na-

261; SENGUL, Ali F., "On the Spatial Ideology of Turkish Cinema (The West as 'Outside'): Reading Seyyit Han as Western", en Cynthia J. MILLER y A. Bowdoin VAN RIPER (Editores), *International Westerns. Re-Locating the Frontier*, Lanham, Scarecrow Press, 2013.

²⁷ HAUSBERGER, Bernd, y Raffaele MORO, "Introducción", en HAUSBERGER y MORO, *La revolución mexicana*, pp. 21-22.

²⁸ FORGACS, David, "Modernisierungsjänge. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren", en KOEBNER y SCHENK (Editores), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, Munich, Edition Text+Kritik, 2008, p. 26.

²⁹ VOTTARI, Giuseppe, *Storia d'Italia (1861-2001). Gli spilli*, Milán, Alpha Test, 2004, pp. 132, 145.

³⁰ SARTORI, Carlo, "Media in Italy", en Anthony WEYMOUTH y Bernard LAMIZET (Editores), *Markets and Myths: Forces for Change in the European Media*, Abingdon, Routledge, 2013, p. 151.

³¹ FORGACS, "Modernisierungsjänge", p. 22.

³² BONDANELLA, Peter, *A History of Italian Cinema*, Londres y Nueva York, The Continuum International

cionales desde la guerra siempre habían sido, en promedio, más populares que las cintas de Hollywood.³³ Pero a pesar de ello, el cine empezó a tener problemas con las ventas de entradas en el mercado doméstico (véase tabla 1), si bien por el aumento del precio de los boletos, los ingresos seguían aún creciendo.³⁴ Con todo, el cine italiano pudo aprovechar la coyuntura especial y experimentó en los 60 algo como su periodo de máximo esplendor, no obstante la baja de entradas en el mercado nacional. Mientras la competencia de la producción estadounidense se aflojaba, las producciones italianas lograron grandes éxitos en los festivales internacionales de cine, y sus filmes de género, el péplum desde los años 50,³⁵ el *western* desde 1964 o las comedias, conquistaron al público internacional. Desde mediados de los años 60, Italia exportaba más películas de las que importaba, y con un promedio de 250 cintas rodadas al año se convirtió en el mayor productor europeo; en 1972 fueron 280, de las cuales eran 131 coproducciones.³⁶ Uno de los socios favoritos, especialmente en el *western*, fue España, donde el interés en el cine aún se mantenía estable y cuya industria cinematográfica apostaba fuertemente a las coproducciones internacionales.³⁷

Para poder relacionar este proceso con la serie de exhibiciones de películas elaborada para esta investigación, he contado el número de cines listados en la cartelera romana publicada en *L'Unità*, un día a principios de cada año.³⁸ Los años de máximo esplendor resultan 1965, con 204, y 1966, con 205 cines (véase la gráfica 3).

Publishing Group, 2009, p. 479.

³³ TREVERI GENNARI, Daniela, *Post-War Italian Cinema. American Intervention, Vatican Interests*, Routledge, Nueva York y Londres, 2009, pp. 89-91.

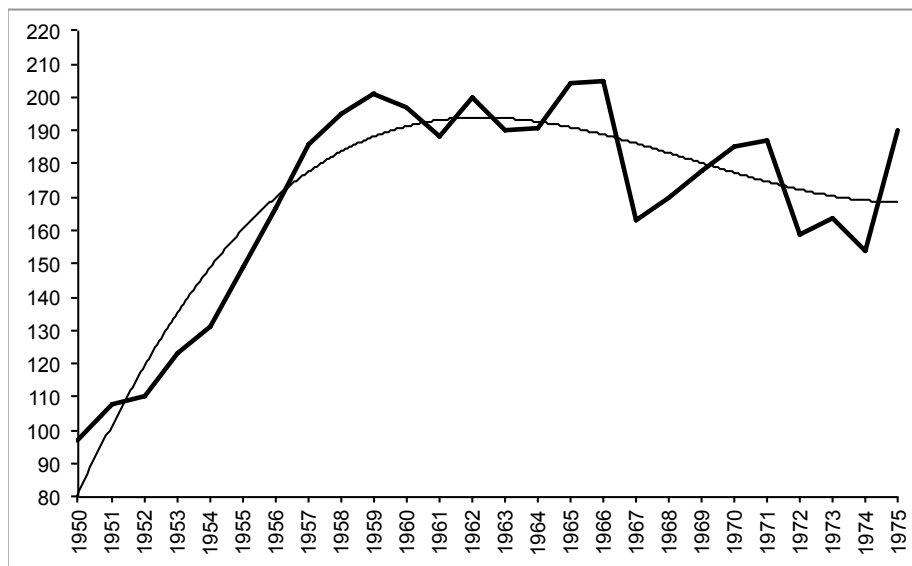
³⁴ FANCHI, Mariagrazia, "Das italienische Filmpublikum", en KOEBNER y SCHENK, *Das goldene Zeitalter*, pp. 50-53.

³⁵ BONDANELLA, *A History of Italian Cinema*, pp. 159-179.

³⁶ WILSKE, *Italowestern*, pp. 12-13; MOLITERNO, Gino, *The A to Z of Italian Cinema*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2008, pp. xlvii-xlix; ELEFTheriotis, Dimitris, *Popular Cinemas of Europe. Studies of Texts, Contents and Frameworks*, Nueva York y Londres, Continuum, 2001, pp. 104-107.

³⁷ GIUSTI, Marco, *Dizionario del Western all'italiana*, Milano, Mondadori, 2007, pp. XLVII-LVIII.

³⁸ Fue el 3 de enero, salvo el 4 de enero en 1961, 1972 y 1975, así como el 19 de marzo de 1966.

Gráfica 3. Número de cines en Roma, 1950-1975

Se puede constatar de entrada que la presencia de las películas analizadas en Roma aumentaba mientras el número de cines se estaba estancando o bajando levemente. Ahora, como disponemos de datos seriados, podemos intentar ver si hay entre ellos alguna correlación (calculando el coeficiente, el valor 1 significa una perfecta correlación, -1 la falta absoluta de ella). Si se compara el desarrollo del número de cines en Roma con los días de exhibición de películas de mi cuerpo de análisis se nota un interesante fenómeno. Entre 1950 y 1973, la correlación es débilmente positiva (0.2584), pero entre sólo 1960 y 1973 negativa (-0.5682). Si hacemos el mismo juego sólo con las películas relacionadas con la revolución mexicana la tendencia nada más se refuerza: es neutral entre 1950 y 1973 (-0.0631) y muy negativa entre 1960 y 1973 (-0.8062). Todo esto permite suponer que la producción y exhibición de las películas relacionadas con México y la revolución no sólo resistían a la crisis sino que formaban parte de una estrategia para combatirla. Si confrontamos esta hipótesis con la correlación entre la evolución del número

de cines y la producción de los *westerns* italianos en general³⁹, con un coeficiente de -0.4151, el resultado se repite, pero de modo menos pronunciado. ¿Será que el toque mexicano servía para maximar la espectacular atracción del *western* italiano?

LA PROCEDENCIA DE LAS PELÍCULAS

He incluido en mi análisis 23 cintas (39 por ciento) estadounidenses y europeas, respectivamente, doce mexicanas (20.3 por ciento) y una (1.7 por ciento), a la que no quise atribuir ningún origen definido: la obra de Eisenstein, realizada por un director ruso, con dinero estadounidense en México, y montada en Estados Unidos.⁴⁰ La paridad entre producciones europeas y estadounidenses no fue planeada, sino que se dio al elegir los filmes según los criterios arriba esbozados. He preferido hablar aquí de europeo y no italiano, más que nada para poder incluir las francesas *Le goût de la violence* y *Viva María* (en cuya producción también hubo dinero italiano). Con todo, casi en su totalidad estas películas europeas eran italianas, en el sentido que fueron hechas por directores italianos con capital mayoritario italiano, aunque fueran coproducciones con otros países y participaran actores de todo el mundo.⁴¹

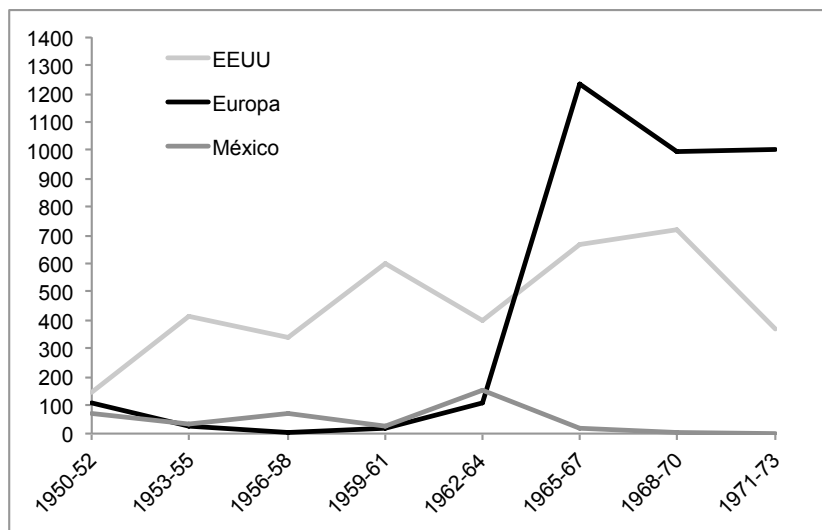
Contando los días de exhibición de cada película en los cines romanos sale casi un empate entre EEUU y Europa con 3 653 (48.5 por ciento) y 3 502 (46.65 por ciento), respectivamente, frente a 383 (5.1 por ciento) filmes mexicanos. En promedio, las cintas de Hollywood se podían ver durante 158.8 días, las europeas durante 152.3 días y las mexicanas durante 31.9 días. Esto indica una diferencia en la fuerza de distribución, sobre todo en desventaja del cine mexicano. La clásica cinta *Enamorada* (1946), de Emilio Fernández, por ejemplo, estuvo en Roma sólo durante nueve días, mientras que *The Torch* (1950), la versión hollywoodense del mismo Fernández, con el mismo Pedro Armendáriz, pero con la ya cuarentona Paulette Goddard, en vez de María Félix (que contaba con 32 años al hacer la versión original) se mantuvo durante 94 días. Advierto que un análisis de los ingresos generados a lo mejor cambiaría este esquema.

³⁹ Véase HAUSBERGER y MORO, "Introducción", p. 23 (cuadro 1, columna A).

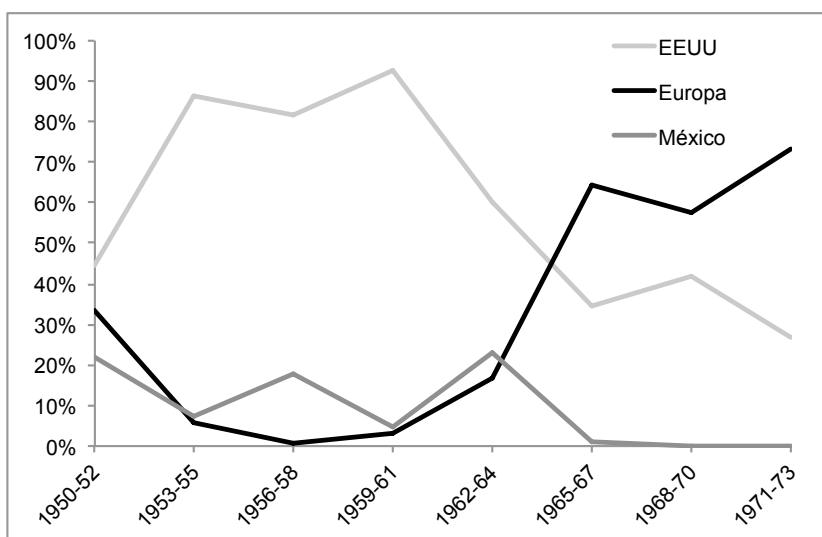
⁴⁰ Hay que señalar que la versión que se acerca más a los planes originales de Eisenstein fue montada por su ex asistente Grigori Alexandrov en 1979, es decir, después del periodo aquí considerado.

⁴¹ HAUSBERGER y MORO, "Introducción", pp. 18-21.

Gráfica 4.1. Los días de proyección de las películas consideradas en los cines de Roma, según su procedencia, 1950-1973 (en números absolutos, por trienios)



Gráfica 4.2. Los días de proyección de las películas consideradas en los cines de Roma, según su procedencia, 1950-1973 (en por cientos del total de las proyecciones, por trienios)



En las gráficas 4.1 y 4.2, se nota una más o menos constante presencia dominante del cine estadounidense hasta mediados de los años sesenta. La situación se revertió de forma espectacular en el trienio 1965-67, a raíz del auge del *western* italiano, el que llenó en gran medida el hueco dejado por la crisis de producción de Hollywood. No tengo datos seriados que ilustren el panorama completo en el mercado italiano. Una mirada a la República Federal de Alemania, sin embargo, muestra la tendencia de forma clara (véase la gráfica 5), si bien en Italia, haya sido hasta más acentuada. Pues se estima que allí entre 1945 y 1959 se estrenaron en promedio 45 *westerns* americanos⁴² y entre 1962 y 1976 entre 32.8 a 34.2 italianos, mientras que en Alemania estos promedios serían 47.4 y 20.7.

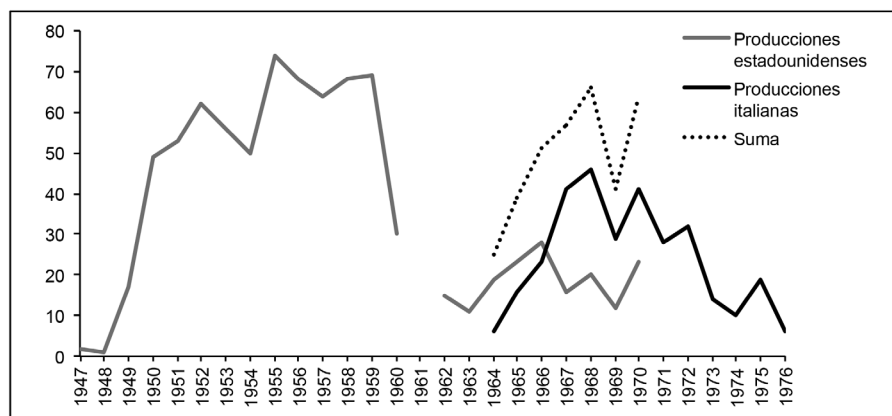
Se percibe que México, en la época de oro de su cinematografía, ejercía un poder no despreciable para difundir una propia (pero por eso no necesariamente más verdadera) imagen de su historia en los cines de Roma hasta más o menos la misma época, para después desaparecer del todo. No obstante, entre las últimas dos cintas mexicanas de mi cuerpo de análisis, eran también las más exitosas: *Juana Gallo* (estrenado el 23 de marzo de 1963) y *La Estampida* (estrenada el 10 de septiembre de 1962). Después sólo llegaron las películas “villistas” de Ismael Rodríguez que ya no pudieron repetir tal éxito.

TRANSFERENCIAS INTERFÍLMICAS TRANSNACIONALES

Ahora, hay que subrayar que atenerse al origen de las cintas observadas no desmerita el intensivo entrecruzamiento de los diferentes cines nacionales a nivel global. Esto podría ilustrarse a nivel del personal involucrado en la producción, y con más provecho con los temas e imágenes que circulaban entre los cines. Este tema aquí apenas puedo tocarlo y sólo presentaré algunos ejemplos.

⁴² TREVERI GENNARI, *Post-War Italian Cinema*, p. 96.

Gráfica 5. El número de westerns estrenados en la República Federal de Alemania, 1947-1976



Fuentes: estrenos de westerns estadounidenses, 1947-1960: WEGENER, Jonas, *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948-1960)*, Stuttgart, ibidem-Verlag, 2011, pp. 139-154; para 1962-1970: BÜHLER, Wolf-Eckart, y Helmut FÄRBER, "Amerikanische Western. 1962-1970. Ein Verzeichnis aller in den USA von 1962-1970 hergestellten und in der Bundesrepublik gezeigten Western", en *Filmkritik* 15/8=176 (1971), pp. 394-420; la serie de los westerns italianos según BRUCKNER, Ulrich P., *Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002.

Empezando con los títulos de los filmes, se puede recordar que la famosa obra truncada de Eisenstein empezó a referirse desde 1931 como *¡Viva México!* o *¡Que viva México!*, aunque durante décadas no se proyectaría como tal.⁴³ Poco después salió la exitosa *Viva Villa!* (EEUU, 1934) que debía su nombre al libro de Edgumb Pinchon, de 1933, a la que siguieron *Viva Zapata!* (EEUU, 1952),⁴⁴ *Cuando ¡Viva Villa...! es la muerte* (México, 1960), *Viva María!* (Francia, 1965) y *Viva la muerte... tual!* (Italia/España/RFA, 1971),⁴⁵ además, en Italia se distribuyó *The Torch* (EEUU, 1950) como *Viva il generale José!*; la primera película que introduce el tema del revolucionario mexicano en los *spaghetti western*, *L'uomo che viene da Canyon*

⁴³ REYES, Aurelio de los, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 316-321.

⁴⁴ El film se inspiraba originalmente en otro libro de Pinchon, *Zapata the Unconquerable* (1941), que prescindía del "Viva", lo que el guión final de John Steinbeck reintroduciría. Hay que agregar que ambas cintas, en su forma final, no tienen casi nada que ver con las obras de Pinchon.

⁴⁵ El título de esta última, posiblemente, también se inspiraba en la contemporánea cinta antifranquista *Viva la muerte* (Francia, 1971), del español Fernando Arrabal.

City (España/Italia, 1965), del español Alfonso Balcázar, en España se titulaba *¡Que viva Carrancho!*⁴⁶ La culminación de tantos vótores se alcanzaba cuando en Italia se estrenó *Villa Rides* (EEUU, 1968) como *Viva! Viva Villa!*⁴⁷ Esta recurrencia en los casos de Villa y Zapata hace referencia a gritos de guerra reales, pero sobre todo refleja el estereotipo de los mexicanos como inclinados a la fiesta, a los gritos, cohetes y los tiros al aire, escenas que no faltan en casi ninguna de las películas no mexicanas aquí tratadas.

Los préstamos transnacionales se daban también en el campo temático e iconográfico. Por ejemplo, hay elementos como el tren militar o la ametralladora que aparecen en prácticamente todas las cintas aquí enlistadas. Regularmente se copian y varían secuencias parciales o completas. En *La rebelión de los colgados* (México, 1954), de Alfredo Crevenna, basada en un guión de B. Traven, causó en su momento cierto revuelo por su violencia, particularmente cuando el capataz de un campamento de taladores de caoba le corta la oreja a un niño indígena. Esta acción brutal podría interpretarse como un acto de castración,⁴⁸ y tal vez por esto la imagen hizo escuela. En *They Came to Cordura* (EEUU, 1959), en el desierto mexicano, un violento soldado estadounidense, de la expedición antivillista del general Pershing, le arranca una oreja a un compañero; el bandido-general Rodríguez, en *Django* (Italia, 1966), le corta la oreja a un diabólico predicador racista angloamericano y se la da a comer; y Bernardo Bertolucci, en *1900* (*Novecento*, Italia, 1976), ya fuera del contexto mexicano, hace que un peón italiano se mutile a sí mismo frente a su patrón. Inspirado en *Django*, finalmente, en 1992 Quentin Tarantino corta una oreja más en *Reservoir Dogs*.⁴⁹

Otro ejemplo sería el uso de un mapa para visualizar el carácter de la tarea revolucionaria. En *Viva Villa* (1934), Francisco Madero le enseña a

⁴⁶ Esta cinta no fue tomada en cuenta en la base de datos de este artículo; compárese MORO, “De la Sierra Maestra a la Sierra Madre”, p. 127.

⁴⁷ Marco Giusti registra entre los *westerns* europeos además *Viva Gringo* (RFA/Italia/España/Bulgaria, 1965, inspirado en la novela de Karl May *Das Vermächtnis des Inka*), *Viva Django* (Italia, 1971), y la parodia egipcia distribuida como *Viva Zalata* (Egipto, 1976), los que no tratan de la revolución, pero sí de temas mexicanos o, en el primero caso, peruanos; GIUSTI, *Dizionario*, pp. 583-587.

⁴⁸ Sobre el significado de este episodio, véase HAUSBERGER, Bernd, “Relaciones de género como metáfora de la historia: películas internacionales sobre la revolución mexicana”, en Ingrid KUMMELS (Coordinadora), *Espacios mediáticos: cultura y representación en México*, Berlín, Edition tranvía-Verlag Walter Frey, 2012, p. 181.

⁴⁹ Una oreja cortada, además, aparece en *Blue Velvet* (EEUU, 1986), de David Lynch, probablemente sin relación con el contexto aquí tratado. En la vida real, en 1973, los secuestradores de John Paul Getty III cortaron una oreja a su víctima y la enviaron a su familia, inspirados o no por el cine.

Villa un mapa de México, para demostrarle que la revolución es una tarea más grande que matar a algunos hacendados por aquí y por allá. En *Viva Zapata* (1952), Madero vuelve a recurrir a un mapa, pero esta vez es el de una hacienda que ofrece como regalo a Zapata para que deposite las armas, en otras palabras, para corromperle. Después sería una y otra vez usado el motivo original, o sea el mapa, como emblema de la trascendencia del cambio revolucionario, en *Así era Pancho Villa* (México, 1957), entre Villa y el gobernador de Chihuahua Abraham González, y en *Juana Gallo* (México, 1961) entre Juana y el capitán Guillermo Velarde; en *Il mercenario* (Italia, 1968), el bandido Paco Román le explica al mercenario polaco Sergei Kowalski su transformación en revolucionario a través de la impresión que le ha causado el mapa de todo México. Sólo muy al final Sergio Leone, en *Giù la testa* (Italia, 1971) introduce una variación: cuando el revolucionario irlandés intenta explicarle al bandido analfabeto mexicano mediante la representación cartográfica de México el alcance nacional y patriótico de su lucha, aquél le contesta que su única patria es su familia y da expresión a su total desconfianza a los resultados de una revolución siempre liderada por gente instruida de clases altas, para los que las clases bajas sólo sirven de carne de cañón.

Las películas no mexicanas después de *Viva Zapata!* versan sin excepción sobre algún extranjero que llega a verse inmiscuido en los asuntos mexicanos. Por lo general, se trata del famoso gringo blanco estadounidense, pero en *100 Rifles* (1969) es un afroamericano. Los cineastas europeos retomaban el ejemplo, pero el extranjero en *Il mercenario* (1968) será un polaco (una nación legendariamente revolucionaria), en *Vamos a matar, compañeros* (1970), un sueco (una nación neutral), en *Viva la muerte... tua!* (1971), un ruso (un aristócrata) y en *Giù la testa* (1971), un irlandés (de nuevo una nación de larga tradición rebelde). Para *Tepepa* (1969) eligieron a un inglés (¿cómo interpretarlo?). Louis Malle, en *Viva María!* (1965) envió a dos mujeres a la lucha libertadora, una francesa y la otra irlandesa, encarnadas por las superestrellas del cine galo Brigitte Bardot y Jeanne Moreau. Raffaele Moro ha señalado que ya en 1959 Ismael Rodríguez había hecho, con *La Cucaracha*, una película sobre dos mujeres en la revolución, que reunía a las dos divas más celebradas del cine mexicano, Dolores del Río y María Félix (fuera de este detalle, las dos películas ciertamente no tienen

nada que ver entre sí).⁵⁰ El juego con las dos Marías y con el origen irlandés del aventurero que llega a parar a México, aunque masculinizado, luego será retomado por Sergio Leone, en *Giù la testa* (Italia, 1971), con sus protagonistas Sean y Juan. Así se podría seguir, con muchos ejemplos más. Se han detallado algunos, para demostrar que el cine no ha sido meramente un producto de cultura nacional, sino desde sus inicios una empresa global, definida por permanentes préstamos y transferencias temáticas, formales y estilísticas. En suma, se creaba una representación de la revolución mexicana en muchos aspectos homogénea en el cine, cuyas divergencias no correspondían tanto a discursos paralelos como a las variaciones que el cine de género hace con sus convenciones.

LOS WESTERN REVOLUCIONARIOS Y LA POLÍTICA

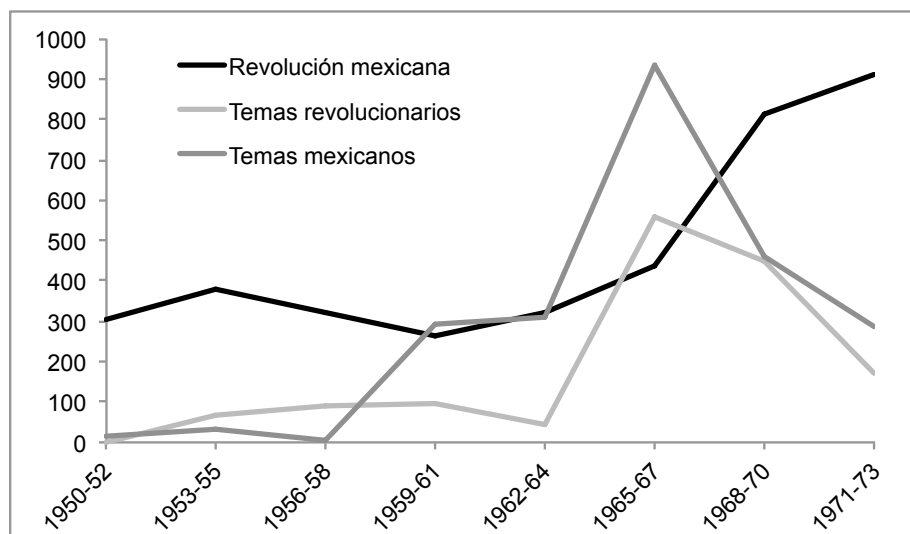
Como ya he aludido al principio, aquí no se trata de comparar el cine de ficción con la realidad histórica (y menos de medir su calidad por el grado de correspondencia con tal realidad), sino de relacionarlo con su contexto de producción y de recepción, en este caso italiano. Para empezar, debe advertirse que una mirada a la gráfica 1 muestra que las películas ambientadas en la revolución mexicana no eran precisamente las más taquilleras en el conjunto de cintas observadas; y entre las que sí figuran como exitosas, sobresalen dos filmes estadounidenses: *Viva Zapata* y *The Professionals*,⁵¹ por encima de *Giù la testa* y *Quién sabe?*, pero también de *La resa dei conti*, sobre la rebelión del hombre de clase baja, cuyo impacto ha descrito vivamente Marco Giusti.⁵² Esto pone de alguna manera en entredicho la influencia del *Zapata western* en el público y confirma el gran poder de Hollywood en la construcción del imaginario histórico. No obstante, esto no resta nada al hecho de que después de 1964, fueron las cintas italianas las que tomaron el liderazgo y sostuvieron la gran difusión de los *westerns* revolucionarios.

⁵⁰ MORO, Raffaele, "Les Zapata Westerns", en Jimena Paz OBREGÓN ITURRA y Adela PINEDA FRANCO (Coordinadoras), *Cinéma et turbulences politiques en Amérique Latine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 296.

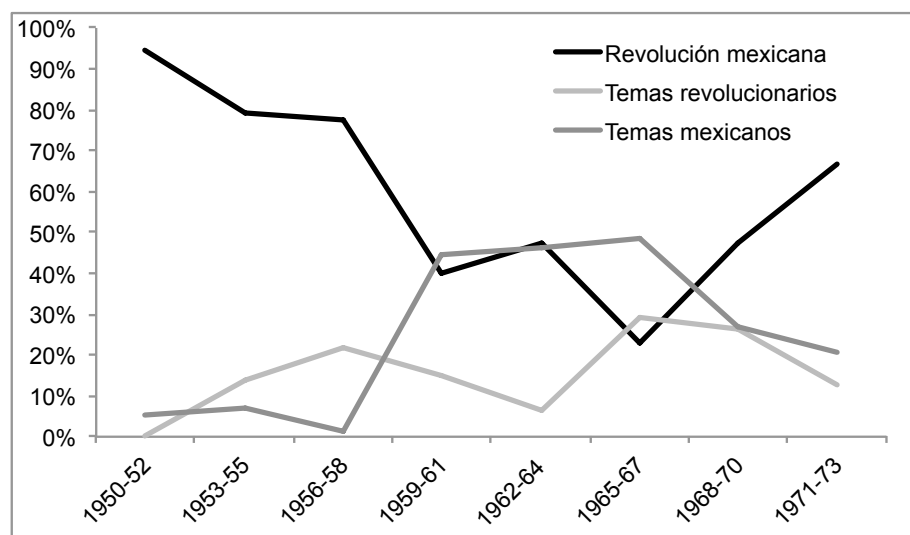
⁵¹ La popularidad de *The Professionals* en Italia, en parte, se debía a la participación de la estrella italiana Claudia Cardinale.

⁵² GIUSTI, Marco, "«E adesso, io?»", en HAUSBERGER y MORO, *La revolución mexicana*, 2013, pp. 34-35.

Gráfica 6.1. Los días de proyección según la temática de las películas consideradas (en números absolutos, por trienios)



Gráfica 6.2. Los días de proyección según la temática de las películas consideradas (en por cientos del total de las proyecciones, por trienios)



Por otro lado, a lo largo del tiempo, se ve un claro aumento en las presentaciones de la revolución mexicana, que repunta en la segunda mitad de los años sesenta, tanto en porcentaje como —y sobre todo— en números absolutos. El auge general de las proyecciones de las películas que he elegido en los primeros años de los sesenta (hasta c. 1967) fue mantenido por filmes con temas mexicanos no revolucionarios (sobre todo *The Magnificent Seven*, *Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più* y *Il buono, il brutto, il cattivo*), mientras que después las cintas explícitamente revolucionarias dominaban el campo. Se confirma la idea de que la producción de *westerns* sobre la revolución fue una medida para enfrentar la crisis del cine. El éxito de una estrategia económica de este tipo dependía —obviamente— de un público que estaba dispuesto a disfrutar de estas temáticas. Los productores tenían buenas razones para creer en la existencia de tal disposición, dado que en los años sesenta la vida pública fue politizada progresivamente. Era una época de creciente oposición al *establishment*, de esperanzas puestas en un cambio radical y de debates sobre el papel y legitimidad de la violencia para lograr el cambio anhelado.⁵³ La industria de cine, sea por las convicciones de sus colaboradores, sea para aprovechar un potencial de negocio, se adaptaba a esta situación. Sobre todo los debates acerca de las luchas de liberación anticolonialistas y las revoluciones tercermundistas ocuparon un importante lugar entre los movimientos estudiantiles europeos. No sólo se trataba de apoyar los procesos de colonización y las luchas antiimperialistas, sino que se discutía si aún se podía esperar en la revolución en los centros del capitalismo o si no ésta partiría más bien de sus periferias. Así, el término del “tercer mundo”, originalmente creado por el francés Alfred Sauvy, en el contexto de la guerra fría, en 1952,⁵⁴ adquirió gran popularidad y empezó a denominar un espacio donde partes de la izquierda radical depositaban sus esperanzas revolucionarias anticapitalistas.⁵⁵

Muchos estudiantes y algunos líderes de la izquierda vieron los filmes aquí tratados, tal vez no como fuente de inspiración intelectual, pero sí

⁵³ Sobre el tema de la violencia, véase sobre todo AUSTIN, *Radical Frontiers*.

⁵⁴ En palabras de Alfred Sauvy “l'ensemble de ceux que l'on appelle, en style Nations Unies, les pays sous-développés”. SAUVY, Alfred, “Trois mondes, une planète”, en *L'Observateur*, 14 de agosto de 1952, accesible en <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html> [consultado el 10 de octubre 2105].

⁵⁵ KALTER, Christoph, *Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und radikale Linke in Frankreich*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2011.

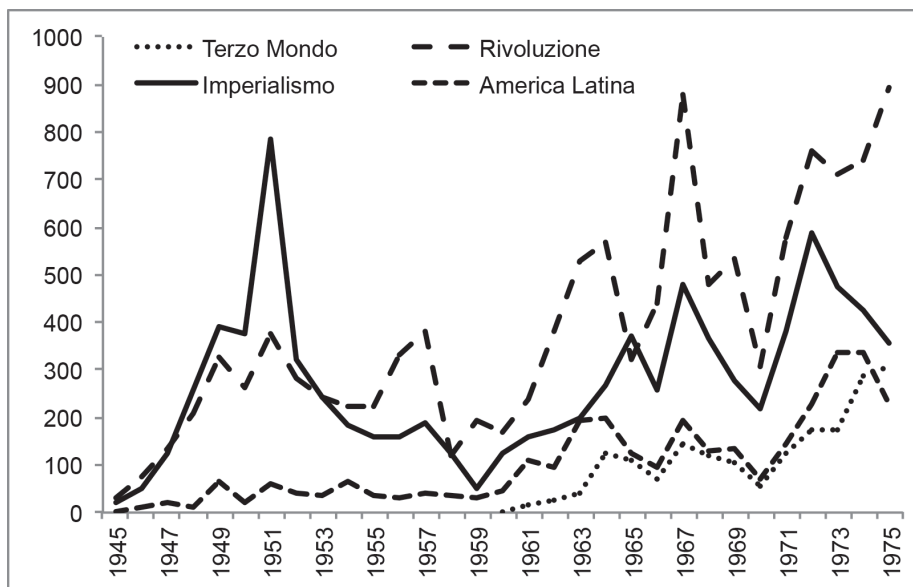
como una confirmación placentera. De esta suerte, Sergio Corbucci, en su farsa *Vamos a matar, compañeros* (1970) no nos presenta sólo a los típicos bandidos y campesinos revolucionarios, sino que introduce a un grupo de estudiantes radicales con un profesor como líder ideológico y, además, da al protagonista principal el *outfit* del “Che” Guevara. Vale recordar que el famoso diario del héroe argentino de la revolución cubana —muerto en 1967—, había sido originalmente publicado en Milán en 1969, por el editor radical Giangiacomo Feltrinelli, quien a la vez murió en 1972, oficialmente, en la preparación de un atentado, sin que los rumores de su asesinato se callaran del todo.

Como posibilidad para medir este fenómeno he realizado una búsqueda en los archivos de *L'Unità*, de cuatro términos claves de la época que permiten también establecer un nexo con la posición de México en ese mundo: “terzo mundo”, “imperialismo”, “rivoluzione” y “America Latina” (véase la gráfica 7). Al establecer la correlación entre la suma de estos términos y las proyecciones de mis películas entre 1950 y 1973, resulta un coeficiente positivo (0.6672); si sólo consideramos los filmes dedicados a la revolución mexicana, la coincidencia es mínimamente mayor (0.6883), y si tomamos las cintas europeas resulta algo mayor (0.7355); con las estadounidenses el coeficiente es sólo 0.0865, y con las mexicanas es incluso negativo: -0.0587, lo que podría indicar que mientras el interés en las revoluciones tercermundistas crecía, el interés en las miradas y voces tercermundistas disminuía (mas habría que tomar en cuenta también la oferta que se tenía de las cintas mexicanas).

Como *L'Unità* era el órgano del Partito Comunista Italiano (PCI), se podría objetar que sus noticias no representaban a la sociedad italiana. Pero en un periódico de orientación distinta como *La Stampa*, de Turín, la tendencia —cuantitativamente— era bastante similar.⁵⁶ La mención de estos términos en *La Stampa* se correlaciona con *L'Unità* con un coeficiente de 0.7309. Salta a la vista que en cuanto al concepto de moda en esos tiempos, “terzo mundo”, la correlación con 0.9521 es casi absoluta, mientras que

⁵⁶ Para un análisis de la línea de estos periódicos con respecto a las protestas estudiantiles de la época, véase HILWIG, Stuart, “The Framing of the Italian Protest Movement in 1968”, en Kathrine FAHLENBACH, Erling SIVERTSEN y Rolf WERENSKJOLD (Editores), *Media and Revolt. Strategies and Performances from the 1960s to the Present*, Oxford y Nueva York, Berghahn Books, 2014, pp. 109-125.

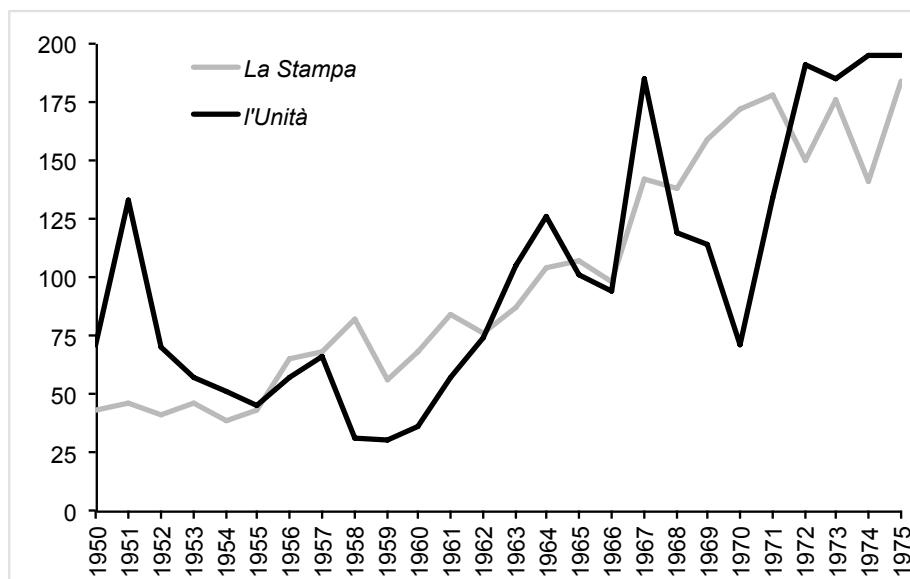
Gráfica 7. “America Latina”, “imperialismo”, “rivoluzione” y “terzo mundo” en *L'Unità*, 1945-1975



en el caso de “imperialismo”, un planteamiento identificado con el ideario marxista-leninista, es bastante baja: 0.2766 (el concepto al parecer estaba perdiendo popularidad también en el órgano del Partido Comunista para repuntar en los años sesenta; *La Stampa* muestra una similar tendencia, pero de forma mucho más débil). El uso del término “terzo mundo” corría en paralelo, ocurriendo la primera mención en *La Stampa* en 1959 y en *L'Unità* en 1960. Su auge en ambos periódicos puede ser expresión del creciente interés en el mundo extraeuropeo, situación en la que también se inscribe el surgimiento del *western* revolucionario. No obstante, debe señalarse que las referencias al “terzo mundo”, al igual que “America Latina”, en números absolutos quedaron muy por detrás de los otros dos términos; entre 1960 y 1975, frente a “rivoluzione” en relación de 1 : 4.51, y frente a “imperialismo”, con 1 : 2.71. La popularidad del tercer mundo, sin embargo, después, crecería; entre 1976 y 1999, la relación con “rivoluzione” sería 1 : 2.98 y con “imperialismo”, 1 : 0.32, indicio que la vieja izquierda estaba perdiendo la hegemonía discursiva que ejercía durante los sesenta, como

parece mostrarlo el desuso de términos claves de su lenguaje (y también la decadencia del *western* revolucionario).⁵⁷

Gráfica 8. “America Latina+imperialismo+rivoluzione+terzo mundo” en *L'Unità* y *La Stampa*, 1950-1975
(100 = el promedio anual de cada serie)



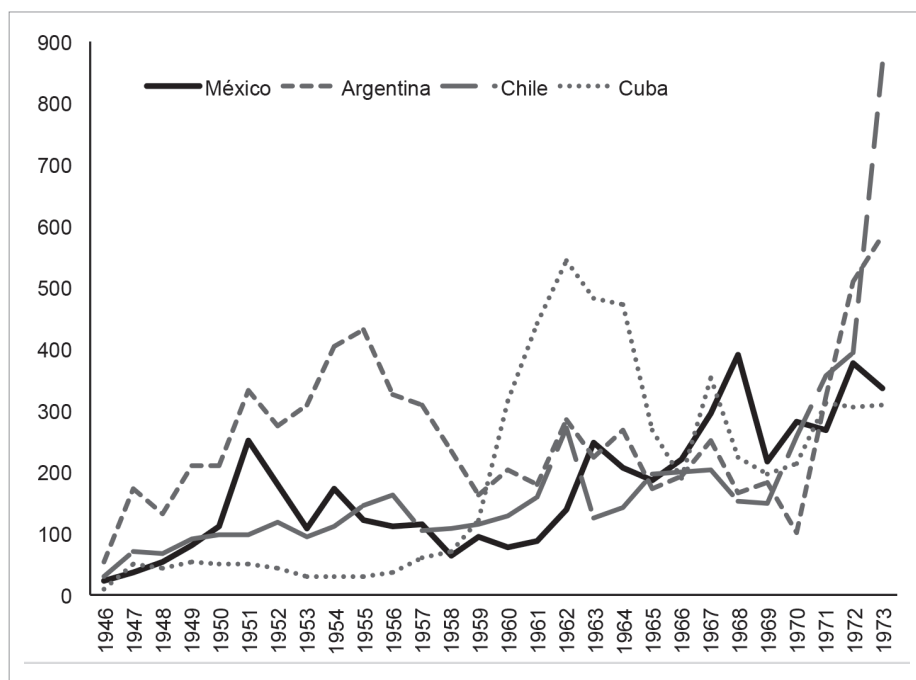
MÉXICO EN EL IMAGINARIO POLÍTICO DE LOS AÑOS SESENTA

Si comparamos la popularidad de México en *L'Unità* con la presencia de otros Estados latinoamericanos, resulta que precisamente en la segunda mitad de los años sesenta México es el país más mencionado. No obstante, pareciera que esto se debía, independientemente de su propia reputación, a que por estos años no pasaba nada extraordinario en los otros países, pues el liderazgo mexicano no puede competir con la cobertura que recibían en diversos momentos, antes y después, Estados como Argentina, Cuba o Chi-

⁵⁷ En *La Stampa*, 1960-1975, la relación del uso de “terzo mundo” y “rivoluzione” era 1 : 5.69, y entre “terzo mundo” e “imperialismo” 1 : 0.87.

le. Los pronunciados auges momentáneos de Cuba y Chile obedecían a la atención intensa que *L'Unità*, como periódico de izquierda, prestaba a la revolución cubana (aunque con una significativa demora) y a la victoria electoral de Salvador Allende, en 1970, y el golpe militar en su contra, en 1973. Argentina, en cambio, es el país tradicionalmente más conectado con Italia debido a los flujos migratorios y, además ganó mucha atención por el gobierno de Perón hasta su caída en 1955, y su regreso en 1973.

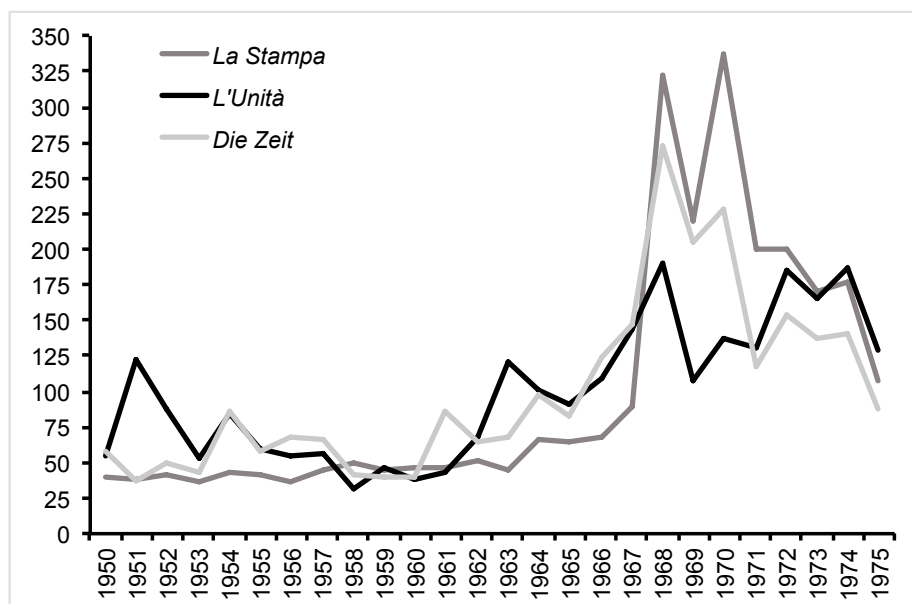
Gráfica 9. Los países latinoamericanos en *L'Unità*, 1946-1973



Con todo, podemos confirmar que las menciones de México abundan precisamente en la segunda mitad de los años sesenta. Ahora, no hay que olvidar que en aquellos años el país salió mucho en la prensa internacional por la organización de los juegos olímpicos en 1968 y del mundial de fútbol en 1970. Pero, y esto sería el segundo punto importante, no obstante esta circunstancia, la correlación entre “Messico” y los cuatro términos “terzo mundo”, “imperialismo”, “rivoluzione” y “America Latina” con 0.8536 es

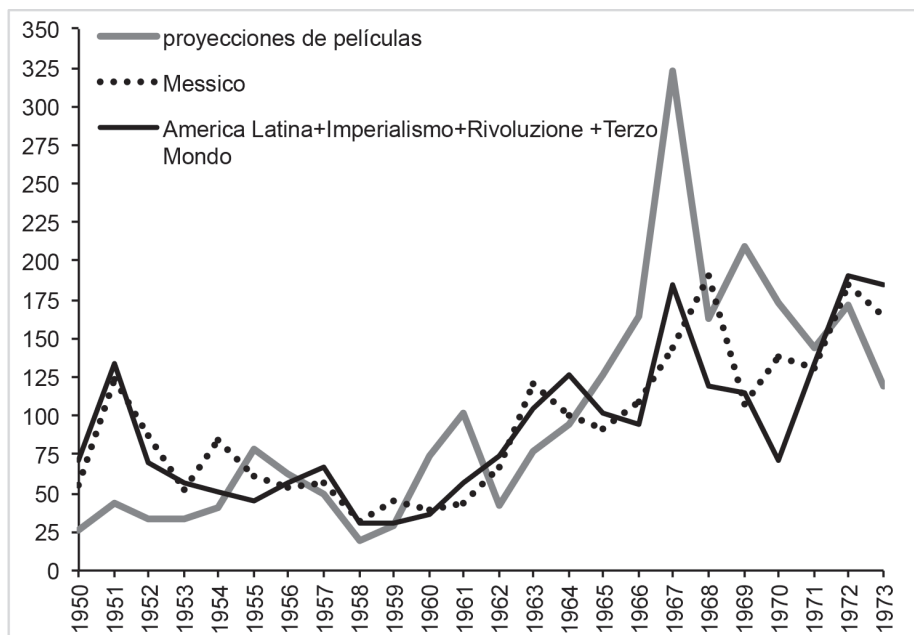
muy alta. Esto se deberá, por lo menos en parte, a que en espera de los eventos deportivos, la prensa publicó constantemente artículos sobre la cultura, la historia y la política mexicana. En *La Stampa* la correlación, con 0.7594, es un poquito menos marcada. En este periódico, la oscilación de la curva de “Messico” en 1968 y 1970 es mucho más acentuada, probablemente por su línea ideológica, inclinada, si no a darle más pan, por lo menos más circo al pueblo. Con la serie *La Stampa* coincide casi perfectamente, para dar un ejemplo no italiano, la mención de “Mexiko” en el semanario alemán *Die Zeit*, de similar orientación conservadora, con un coeficiente de 0.921. Entre las menciones de “Messico” en *L'Unità* y *La Stampa* la correlación sería 0.7274; y entre *L'Unità* y *Die Zeit*, 0.8348. Estamos, por lo tanto, frente un fenómeno transeuropeo que aunque con raíces en el discurso político de la izquierda, iba más allá de las diferencias ideológicas. Esto en sí puede ser digno de más investigación. Aquí sirve, sobre todo, para demostrar cómo la atención prestada a México se colocaba en el ambiente político de la época.

Gráfica 10. “Messico” en *L'Unità*, *La Stampa* y *Die Zeit*, 1950-1975
(el promedio anual de cada periódico = 100)



Y lo mismo ocurrió con el *western* revolucionario, que —así sería la hipótesis— aumentaba aún más la popularidad internacional del país. Ya un simple vistazo a la gráfica 11 hace surgir tal impresión. Entre las menciones de “Messico” y las proyecciones de mis películas el coeficiente de correlación sería 0.6554, y entre “Messico” y las películas que tratan directamente de la revolución mexicana 0.6533. Todo esto indica, primero, que el auge del cine aquí investigado correspondía a ciertos lemas políticos *en vogue* en el momento y, segundo (e incluso con más claridad), que estas temáticas depararon también a México una crecida atención por parte del público italiano.

Gráfica 11. “Messico” y “America Latina+imperialismo+rivoluzione+terzo mundo” en *L’Unità* y los estrenos de los filmes, 1950-1973
(100 = el promedio anual de cada serie)



CONCLUSIÓN

La revolución mexicana, a través del cine, llegó a formar parte de la cultura popular del siglo xx y del imaginario histórico-político global y, en específico, italiano. Las películas aquí referidas contribuyeron a que México saliera del anonimato en que se encontraba la mayoría de los países del antes llamado tercer mundo. Ganó, sin embargo, una identidad impuesta en gran medida desde afuera y altamente estereotipada (como todos los imaginarios identitarios nacionales, por cierto), lo que en el país mismo más bien causó consternación entre las elites político-culturales. Aquí me he limitado a presentar la reconstrucción de la difusión fílmica de la imagen de México como país revolucionario y rebelde (y violento, caótico, colorido y pintoresco), mediante un ejercicio metodológico que intenta aprovechar algunas posibilidades que ofrecen las fuentes digitales y el internet a la investigación. Falta analizar con más detalle el imaginario que se distribuyó y su determinación en la imagen de México en el mundo. Para calcular el impacto del cine mexicano habría que saber no sólo de su presencia en las salas comerciales sino también en los festivales de cine, sobre todo en la *Mostra internazionale d'arte cinematografica* de Venecia, que le sirvió como foro predilecto para hacerse conocido, y a donde acudían masivamente los cineastas italianos. Para interpretar la recepción habría que preguntarse por otras fuentes de información (prensa, radio, televisión, publicaciones académicas, novelas, exposiciones, etcétera) que preparaban al público a la experiencia cinematográfica. Queda por ver, finalmente, si estas películas comerciales realmente podían crear una conciencia política, o si sólo fueron vistas como espectáculo. Por el momento, todavía hay más preguntas abiertas que respuestas; pero partiendo de lo ya logrado, espero poder contestarlas en el futuro próximo.

APÉNDICE

Cronología de los estrenos en Roma de las películas del cuerpo de análisis

Título original	Título italiano	Primer estreno registrado en Roma	Temática
<i>Viva Villa!</i> (EEUU, 1934)	<i>Viva Villa</i>	29-03-1950	RM
<i>Enamorada</i> (México, 1946)	<i>Enamorada</i>	01-07-1950	RM
<i>Río Escondido</i> (México, 1948)	<i>Il mostro di Rio Escondido</i>	05-07-1950	RM
<i>The Treasure of the Sierra Madre</i> (EEUU, 1948)	<i>Il tesoro della Sierra Madre</i>	23-08-1950	TM
<i>Flor silvestre</i> (México, 1943)	<i>Messico insanguinato</i>	06-02-1951	RM
<i>Io sono il capataz / Ritorna il capataz</i> (Italia, 1950)		01-03-1951	RM
<i>The Gay Desperado</i> (EEUU, 1936)	<i>Notte messicane</i>	30-03-1951	TM
<i>Rosauro Castro</i> (México, 1950)	<i>Rosauro Castro</i>	07-07-1951	RM
<i>Viva Zapata!</i> (EEUU, 1952)	<i>Viva Zapata</i>	24-09-1952	RM
<i>The Fighter</i> (EEUU, 1952)	<i>Intrepidi vendicatori</i>	17-08-1953	RM
<i>Wings of the Hawk</i> (EEUU, 1953)	<i>Le ali del falco</i>	14-08-1954	RM
<i>Vuelve Pancho Villa</i> (México, 1950) ⁵⁸	<i>Pancho Villa ritorna</i>	23-08-1954	RM
<i>Vera Cruz</i> (EEUU, 1954)	<i>Vera Cruz</i>	04-10-1955	TR
<i>The Torch</i> (EEUU, 1950)	<i>Viva il generale José</i>	11-06-1955	RM
<i>The Treasure of Pancho Villa</i> (EEUU, 1955)	<i>Il tesoro di Pancho Villa</i>	17-05-1956	RM
<i>La rebelión de los colgados</i> (México, 1954)	<i>La ribellione degli impiccati</i>	25-08-1956	RM
<i>Bandido</i> (EEUU, 1956)	<i>Bandido</i>	16-03-1957	RM
<i>La escondida</i> (México, 1956)	<i>La passionaria</i>	28-07-1957	RM
<i>They Came to Cordura</i> (EEUU, 1959)	<i>Cordura</i>	03-12-1959	RM

⁵⁸ Según <http://www.imdb.com> (18 de julio de 2014), Miguel Contreras Torres hizo una versión en español, con Pedro Armendáriz como Villa, y otra en inglés, con el título *Pancho Villa Returns*, con Leo Carrillo. En Roma, parece que se exhibió la versión con Armendáriz, prueba de la popularidad del cine mexicano en esos años.

<i>The Wonderful Country</i> (EEUU, 1959)	<i>Il meraviglioso paese</i>	19-02-1960	TM
<i>La Cucaracha</i> (México, 1959)	<i>La Cucaracha</i>	05-05-1960	RM
<i>The Magnificent Seven</i> (EEUU, 1960)	<i>I magnifici sette</i>	01-03-1961	TM
<i>Le goût de la violence</i> (Francia/Italia/RFA, 1961)	<i>Febbre di rivolta</i>	02-08-1962	TR
<i>La estampida</i> (México, 1959)	<i>Gli intrepidi</i>	13-09-1962	RM
<i>Juana Gallo</i> (México, 1961)	<i>La grande rivolta</i>	23-07-1963	RM
<i>Cuando ¡Viva Villa...! es la muerte</i> (México, 1960)	<i>Il trionfo de Pancho Villa</i>	09-01-1964	RM
<i>Pancho Villa y la Valentina</i> (México, 1960)	<i>Pancho Villa</i>	03-07-1964	RM
<i>Per un pugno di dollari</i> (Italia/ España/RFA, 1964)		14-10-1964	TM
<i>Major Dundee</i> (EEUU, 1965)	<i>Sierra Chariba</i>	15-04-1965	TR
<i>Per qualche dollaro in più</i> (Italia/España/RFA, 1965)		18-12-1965	TM
<i>Viva María!</i> (Francia, 1965)	<i>Viva Maria</i>	11-03-1966	TR
<i>Thunder over México</i> (EEUU/URS, 1933)	<i>Lampi sul Messico</i>	23-03-1966	RM
<i>Django</i> (Italia/España, 1966)		09-04-1966	TR
<i>The Professionals</i> (EEUU, 1966)	<i>I professionisti</i>	22-12-1966	RM
<i>Il buono, il brutto, il cattivo</i> (Italia/España/RFA, 1966)		23-12-1966	TM
<i>Quien sabe?</i> (Italia, 1966)		13-01-1967	RM
<i>Se sei viva spara</i> (Italia/España, 1967)		28-01-1967	TM
<i>La resa dei conti</i> (Italia, 1967?)		04-03-1967	TR
<i>The Return of the Seven</i> (EEUU, 1966)	<i>Il ritorno dei magnifici sette</i>	26-03-1967	RM
<i>Un uomo e una colt</i> (Italia, 1967)		03-07-1967	RM
<i>Requiescant</i> (Italia/RFA, 1967)		11-08-1967	TR
<i>Killer Kid</i> (Italia/España, 1967)		25-11-1967	RM
<i>Corri uomo corri</i> (Italia/Francia 1968)		30-08-1968	TR
<i>Villa Rides</i> (EEUU, 1968)	<i>Viva viva Villa</i>	28-09-1968	RM

<i>Un treno per Durango</i> (Italia/España, 1968)		27-10-1968	RM
<i>Il mercenario</i> (Italia/España, 1968)		31-12-1968	RM
<i>Tepepa</i> (Italia/España, 1969)		15-02-1969	RM
<i>100 Rifles</i> (EEUU, 1969)	<i>El verdugo</i>	05-04-1969	RM
<i>Guns of the Magnificent Seven</i> (EEUU, 1969)	<i>Le pistole dei magnifici 7</i>	06-09-1969	TR
<i>The Wild Bunch</i> (EEUU, 1969)	<i>Il mucchio selvaggio</i>	12-09-1969	RM
<i>Un esercito di cinque uomini</i> (Italia/EEUU, 1969)		27-11-1969	RM
<i>Two Mules for Sister Sara</i> (EEUU, 1970)	<i>Gli avvoltoi hanno fame</i>	10-02-1970	TR
<i>Indio Black</i> (Italia/España, 1970) ⁵⁹		15-10-1970	TR
<i>Cannon for Cordoba</i> (EEUU, 1970)	<i>Quatro per Cordoba</i>	13-11-1970	RM
<i>Vamos a matar, compañeros</i> (Italia/España/RFA, 1970)		18-12-1970	RM
<i>Giù la testa</i> (Italia, 1971)		24-10-1971	RM
<i>Viva la muerte... tua!</i> (Italia/España/RFA, 1971)		23-12-1971	RM
<i>Che c'entriamo noi con la rivoluzione?</i> (Italia/España, 1972)		19-12-1972	RM
<i>The Magnificent Seven Ride!</i> (EEUU, 1972)	<i>I magnifici 7 cavalcano ancora</i>	05-01-1973	TM

RM: sobre la revolución mexicana

TR: sobre temas revolucionarios

TM: sobre temas mexicanos

Fecha de recepción: 8 de abril de 2015



Fecha de aprobación: 29 de octubre de 2015

⁵⁹ Así figura en la cartelera, aunque se le refiere con el título completo *Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...*