

POSIBILIDADES NARRATIVAS E HISTORIOGRÁFICAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA DESDE LA PANTALLA FÍLMICA EN LA SOLDADERA (JOSÉ BOLAÑOS, 1966) Y REED: MÉXICO INSURGENTE (PAUL LEDUC, 1972)

Narrative and historiographic possibilities of Mexican Revolution from the film screen in La soldadera (José Bolaños, 1966) and Reed: México insurgente (Paul Leduc, 1972)

ILSE MAYTÉ MURILLO TENORIO¹

RESUMEN

El presente texto tiene como objetivo realizar un ejercicio de análisis de carácter cinematográfico e historiográfico a partir de las narrativas filmicas de corte histórico: *La soldadera* (José Bolaños, 1966) y *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1972). Esto con el propósito de dar cuenta los modos en que recrean escenarios de la vida cotidiana en el marco de la Revolución Mexicana, lo cual da gran valor testimonial al discurso historiográfico de dicho proceso histórico. Se parte de la premisa de que estas narrativas tienen aportaciones relevantes no sólo de carácter estético, sino también documental e histórico, pues relatan episodios de la guerra a partir de testimonios recogidos de la obra *México insurgente. La Revolución de 1910* (1913), del periodista estadounidense John Silas Reed. Asimismo, se parte del planteamiento de que esta obra funciona como un material parahistoriográfico -término recuperado del historiador Álvaro Matute- que subsana parte de los vacíos que dejó en un primer momento la historiografía oficial más inmediata sobre la Revolución. Para dicho análisis, se recuperan algunos pasajes de la obra periodística de John Reed, para después articularlos con algunas secuencias significativas de ambas películas que hacen alusión a estos testimonios que más allá de la representación filmica, existe un registro en clave documental que evoca posibles situaciones cotidianas enmarcadas por la guerra. Finalmente, se propone que estas narrativas no sólo funcionan como fuentes documentales que recrean pasajes históricos de un movimiento revolucionario, sino como textos que contribuyen y abundan en los

19

¹ Licenciada en Historia, Escuela Nacional de Historia y Antropología. Maestra en Estudios Históricos, Universidad Autónoma de Querétaro. Doctora en Estudios Interdisciplinarios, Universidad Autónoma de Querétaro-México, profesora de la misma Universidad. Correo electrónico: ilse.murillo@uaq.mx

discursos historiográficos, pues son un manifiesto de las distintas formas de narrar la historia.

Palabras clave: narrativas, historiografía, cine, revolución mexicana, la soldadera, Reed: México insurgente

ABSTRACT

The purpose of this text is to carry out an exercise of analysis of a historiographic nature based on the cinematic narratives of historical cut: *La soldadera* (José Bolaños, 1966) and *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1973). This is intended to account for the ways in which they recreate daily life scenarios within the framework of the Mexican Revolution, which gives great testimonial value to the historiographic discourse of this historical process. It is based on the premise that these narratives have relevant contributions not only of an aesthetic nature but also documentary and historical, since they recount episodes of the war from testimonies collected from the work *México insurgente. La Revolución de 1910* (1913), by the American journalist John Silas Reed. It is also based on the view that this work functions as a parahistoryographic material -a term recovered from the historian Álvaro Matute- which fills part of the gaps left at first by the most immediate official historiography about the Revolution. For this analysis, some passages are recovered from John Reed's journalistic work, and then articulated with some significant sequences from both films that allude to these testimonies that beyond filmic representation, there is a record in documentary key that evokes possible everyday situations framed by war. Finally, it is proposed that these narratives not only function as documentary sources that recreate historical passages of a revolutionary movement, but as texts that contribute and abound in historiographic discourses, as they are a manifesto of the different ways of telling the story.

Keywords: narratives, historiography, Cinema, Mexican Revolution, la soldadera, Reed: México insurgente

Recibido 04 de Octubre de 2020- Aceptado 20 de Enero de 2021

Introducción

En el marco del cine mexicano existe toda una serie de materiales filmicos que hacen alusión al fenómeno de la Revolución Mexicana. Debido a su relevancia social y política, el cine ha hecho uso de sus recursos narrativos y estéticos para contar historias múltiples sobre este gran acontecimiento, ya sea de manera central o periférica. Durante el llamado cine de la Época de Oro (1936-1956),² se realizaron cuantiosas cintas sobre el tema, sin embargo, muchas veces éste se explotó en gran medida, para ensalzar a los grandes héroes y caudillos de la Revolución y también, para dar rienda suelta a dramas románticos y exaltar a las estrellas del momento. Años después, con tendencias cinematográficas más novedosas y críticas ante esta gran Revolución, una serie de realizadores llegaron a exponer nuevas formas de retratar y recrear los escenarios variopintos de la lucha, al mismo tiempo que rescataron los entornos un tanto relegados, como la vida cotidiana dentro de las tropas y de las contrariedades que emergían en términos sociales y existenciales frente a la guerra y los ideales a alcanzar.

En este entendido, se propone reflexionar sobre el tema a partir de dos películas: *La soldadera* (José Bolaños, 1966) y *Reed: México Insurgente* (Paul Leduc, 1973). Ambas coinciden en ser propuestas con un tono más crítico y realista ante el movimiento revolucionario, con narrativas de ficción que ofrecen un registro que se antoja casi etnográfico. Asimismo, otro punto de convergencia es que ambas películas están inspiradas en las crónicas del estadounidense John Reed, periodista de guerra que dejó en su obra *México insurgente. La revolución de 1910* (1913) testimonios de gran valor sobre la vida en las tropas villistas y sus peripecias en el norte del país. De este modo, se propone reflexionar sobre este tipo de materiales y destacar su valor histórico e historiográfico, tomando en cuenta sus limitantes y contrariedades, como todo material fílmico de ficción, así como las virtudes que pueden tener las imágenes fílmicas, por su registro documental, narrativo y estético.

Para profundizar en este análisis, se establecen ciertas características articuladoras entre el quehacer histórico y el quehacer cinematográfico. Como punto de partida, se presume que ambos quehaceres tienen como objetivo común “narrar historias”, aunque de diversa índole y bajo premisas académicas distintas. Esto se nutre de la propuesta de Hayden White, quien en su obra *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1973), señala que el propósito de la narrativa histórica no se sostiene únicamente bajo la premisa de dar una explicación de los hechos *per se*, sino que ésta es sólo viable a través del uso del lenguaje poético, pues, en palabras del autor, “con frecuencia se dice que la historia es una mezcla de ciencia y arte”.³

² Periodización recuperada de la propuesta de Maricruz Castro Ricalde, “El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional”, *La Colmena*, núm. 82, abril-junio (2014): 9-16.

³ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 10.

Asimismo, White plantea que existen otras narrativas con contenidos históricos, tales como el relato, el cuento y la crónica. No obstante, el autor ubica al relato y a la crónica como “elementos primitivos” en la narración histórica, es decir, que “ambos representan procesos de selección y ordenación de datos del *registro histórico* en bruto con el fin de hacer ese registro más comprensible para un público de un tipo particular”.⁴ Al respecto el historiador Álvaro Matute, eleva la importancia de estos relatos, que gozan de autonomía,⁵ dotándolos de ciertas atribuciones y complejidades que abonan al conocimiento histórico e historiográfico. Para destacar la relevancia de estas narrativas en el marco de la disciplina histórica, ha propuesto identificarlos como textos parahistoriográficos, que si bien no reúnen todos los requisitos que una obra formalmente historiográfica debe cubrir en términos académicos y científicos, sí subsana vacíos historiográficos e impulsa la divulgación del conocimiento histórico.

Para profundizar en las narrativas propiamente cinematográficas se partirá de los siguientes puntos de convergencia de ambas películas. Los primeros dos aspectos tienen que ver con cuestiones contextuales de las narrativas cinematográficas. Los dos siguientes aspectos se centran más en elementos de carácter propiamente cinematográfico, tanto narrativos como estéticos.

El primer aspecto es que ambas películas están enmarcadas en los años sesentas y setentas, periodo que marca un punto de inflexión no sólo en las visiones historiográficas sobre la Revolución, sino también un punto de ruptura en las tendencias cinematográficas que proponen un tono más experimental, realista y crítico del fenómeno histórico, con el objetivo de tomar distancia de aquellas cintas con aires épicos que vanagloriaban los héroes que reproducían figuras estereotipadas de los caudillos de la Revolución. El segundo aspecto parte del hecho de que las dos cintas hacen alusión a la obra de John Reed, *México insurgente. La revolución de 1910* (1913), una compilación de crónicas y relatos que dan cuenta de las peripecias vividas por parte del periodista cuando se adhirió a las tropas villistas en el norte del país y que podríamos considerar, de acuerdo a lo señalado por Matute, como un texto parahistoriográfico.

El tercer aspecto lo podemos situar en la relevancia de los personajes protagónicos, pues a través de sus ojos y del entorno que los rodea, podemos familiarizarnos con las eventualidades y las contingencias de la guerra en el día a día. Ambos sirven de guía para otorgarle ese realismo y crudeza a la guerra, al mismo tiempo que toman distancia del melodrama revolucionario y desmitifica a los grandes caudillos. Con ello, se propone que las películas estudiadas se caracterizan por mantener una narrativa más de carácter contemplativo y reflexivo, pues sus personajes protagónicos siempre se mantienen al margen de las grandes batallas, pero como testigos muy próximos a estas eventualidades, dentro de la

⁴ White, *Metahistoria*, 16.

⁵ Álvaro Matute, *Aproximaciones a la Historiografía de la Revolución Mexicana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas), 22.

cotidianidad de la guerra. El cuarto aspecto lo podemos rastrear en la propuesta estética,⁶ sobre todo en la composición visual, pues ambos filmes utilizan una paleta de colores monocromática, es decir, blanco y negro. La decisión de utilizar el blanco y negro bien pudo haber sido con la intención de evocar esos tiempos distantes del pasado revolucionario generando una atmósfera un tanto nostálgica, otras veces un tanto desoladora. Asimismo, hay otros aspectos no menos relevantes, como la utilización del sonido directo y la contratación de actores naturales o amateurs, para dotar de mayor realismo a sus historias. En este entendido, en el presente trabajo se plantea que, si bien los dos filmes son formalmente ficcionales, se nutren de algunos pasajes de la obra de Reed para otorgarle un tono documental y casi etnográfico. Esto se logra, además, por el uso de ciertos recursos de carácter narrativo y estético, propios del lenguaje cinematográfico que le confieren mayor realismo, al mismo tiempo que invitan a una serie de cuestionamientos sobre los discursos historiográficos construidos alrededor del proceso revolucionario, tales como la participación de los soldados rasos y las mujeres soldaderas en la guerra, con una mirada que se antoja más desde los estudios de la vida cotidiana y menos desde la historia de los grandes acontecimientos políticos y militares.

La historia, el cine y sus posibilidades narrativas

La historia y el cine son dos campos académicos y artísticos con varios puntos de convergencia. Se puede estudiar la historia del cine, la historia desde el cine, se pueden usar las películas como documentos históricos, se puede hacer uso de documentos históricos para relatar una narrativa filmica de corte histórico, ficcional o no ficcional. De este modo, ambos saberes y quehaceres tienen vínculos inextricables desde que empezó a difundirse el uso del cinematógrafo y sus similares, con fines científicos y documentales, al mismo tiempo que artísticos.

Recuperamos la frase de Hayden White, “con frecuencia se dice que la historia es una mezcla de ciencia y arte”, para profundizar en esta discusión de antaño, pero siempre pertinente de rescatar, sobre el papel del historiador y las formas de escribir historia, pues el filósofo estadounidense subraya que el historiador “realiza un acto esencialmente poético, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar “lo que en realidad estaba sucediendo” en él”.⁷ Si bien, en su obra el autor hace alusión a ciertos filósofos de la Historia del siglo XIX, hay algunas ideas que son factibles de recuperar para continuar con el análisis de la relevancia narrativa desde lo poético en obras de diversa naturaleza.⁸

⁶ En este caso, se entiende por estética como una serie de recursos narrativos, visuales y sonoros que apelan a lo sensorial, al recuperar su sentido etimológico (dado que *aisthesis* en griego significa sensación). Es decir, que estos recursos utilizados tienen como fin interpelar al espectador intelectual, emocional y sensorialmente. Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1985), 30.

⁷ White, *Metahistoria*, 10.

⁸ White destaca cuatro tropos del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía.

Así pues, el campo literario juega un papel clave en la relación entre la historia y el cine, pues funge como vaso comunicante para dar cuenta de las formas de narrar historias. Es decir, la narrativa como un quehacer académico, pero también como un quehacer cinematográfico; el quehacer científico y el quehacer artístico pueden trazar relatos históricos de manera armoniosa y enriquecedora. En este sentido, si la historiografía se entiende, grosso modo, como *el arte de escribir la historia*, lo cual implica poner en acción recursos narrativos, entonces cobra sentido que el cine, y particularmente el de tono histórico, pueda considerarse una forma válida y legítima de escribir o narrar la historia sobre algún fenómeno o acontecimiento en particular.

Esto no significa que la historia y la literatura tengan objetivos por igual en la generación del conocimiento, ya sea científico o artístico, pues como señala la investigadora Verónica Tozzi, no se trata de igualar la historia y la literatura, sino que habría que apelar “a la teoría literaria para desentrañar los recursos lingüísticos que intervienen en la producción de todo discurso histórico, esto es, todo aquel discurso en el que el pasado humano es su tema”.⁹ Así pues, dentro de los recursos lingüísticos, la historia como narrativa se beneficia del uso de elementos como acto, acción, actor, evento, agencia, circunstancia, condición, plan, propósito, éxito, error, fracaso, para dar cuenta de un relato histórico.¹⁰

Así pues, los modos narrativos literarios que se han mencionado, son elementos clave para articular el ejercicio historiográfico con el fenómeno cinematográfico, pues el cine, por su naturaleza primordialmente visual, a través de imágenes en movimientos, narra historias enmarcadas en un tiempo y espacio determinado. Al respecto, el investigador Raymundo Mier Garza señala lo siguiente: “su historicidad se revela en su manera particular, también histórica, de cifrar y articular los signos que revelan sus tiempos y sus espacios, establecer su trama y su síntesis, los recursos narrativos para nombrar, dar expresión y carga afectiva a sus coordenadas de tiempo y espacio”.¹¹ Es así que podemos decir que la historia y el cine comparten una condición, que ambas toman la forma del relato.¹²

Ahora bien, habrá que tener cuidado con las dimensiones temporales, pues por lo menos son relevantes dos tiempos: el momento histórico que se representa desde el discurso cinematográfico, y el momento histórico desde donde se construye dicho discurso. Por otra parte, esta relación que se antoja como armoniosa y enriquecedora entre el cine y la historia, tiene sus complicaciones, pues las posibilidades narrativas y expresivas del medio cinematográfico presenta ciertas ambivalencias, por un lado, su virtud de registrar y “documentar” espacios, sujetos y situaciones reales, por otro lado, su virtud de inventar, de imaginar y de ficcionar. Es decir, que lo que vemos en pantalla tiene sus atribuciones reales y materiales, en tanto que hay un registro desde la cámara –de objetos, sujetos, situaciones-,

⁹ Verónica Tozzi, “Hayden White y una filosofía de la historia literariamente informada”, *Ideas y valores*, núm. 140, agosto (2009): 75.

¹⁰ Tozzi, “Hayden White y una filosofía”, 79.

¹¹ Raymundo Mier Garza, “El cine y las alternativas de la historiografía”, *Historia y Grafía* (Universidad Iberoamericana), núm. 39, julio-diciembre (2012): 15.

¹² Mier, “El cine y las alternativas”, 15.

pero al mismo tiempo estamos ante una serie de imágenes montadas de cierto modo con la intención de contar o relatar una historia.

Es el encadenamiento de imágenes en movimiento lo que da vida a esa narrativa, a ese relato real y ficticio al mismo tiempo. Dicha articulación o yuxtaposición de imágenes es lo que comúnmente se conoce como montaje, la pieza clave del lenguaje cinematográfico. De acuerdo con Marcel Martin, historiador y crítico de cine, el montaje es básicamente “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración”.¹³ Asimismo, Martin reconoce de manera más puntual dos formas elementales de montaje: la narrativa y la expresiva. La primera consiste en un proceso sencillo e inmediato, que radica en:

[...] reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador).¹⁴

La segunda forma consiste en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto “producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin”.¹⁵ Hacemos hincapié en esta categorización del montaje, puesto que nos interesan las dos. Es decir, el sentido de la narrativa en su expresión más básica y elemental, puesto que dentro de cualquier relato histórico es la matriz. No obstante, el sentido expresivo cobra mayor fuerza en el relato sobre todo porque el cine, en este caso de corte histórico, no sólo pretende informar, analizar o criticar, sino que aspira a interpelar al espectador intelectual, emocional y sensorialmente.

Asimismo, ante las virtudes del montaje, nos enfrentamos a una serie de ambivalencias, pues es en el montaje donde cobra fuerza la narrativa, la decisión de cómo contar la historia. Raymundo Mier lo explica como un juego paradójico que sustenta el régimen de verdad:

[...] el montaje debe hacer posible una inteligibilidad narrativa que lo cancele, que lo haga irrelevante y que confiera a aquella realidad captada por la cámara la apariencia de dictar por sí misma, desde un ámbito extrínseco al acto cinematográfico, el ordenamiento de la secuencia. El montaje parece surgir de lo real, someterse plenamente a sus exigencias, abandonar su autonomía.¹⁶

¹³ Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1985), 144.

¹⁴ Martin, *El lenguaje del cine*, 144.

¹⁵ Martin, *El lenguaje del cine*, 144.

¹⁶ Mier, “El cine y las alternativas”, 25.

Empero, en este trabajo no sólo nos interesa la relación entre el cine y la historia por sus articulaciones narrativas desde el ámbito poético, ya sea desde la literatura o el cine, sino también por la cercanía que tiene por el propio quehacer historiográfico, es decir, *el arte de escribir la historia*. Es por ello que consideramos pertinente empezar a trazar un eje articulador entre el cine, la historia, y la historiografía, para después poder aterrizarlo en el marco de la Revolución Mexicana.

Textos historiográficos, parahistoriográficos y cinematográficos

En este caso, nos interesa partir del discurso historiográfico en torno a la Revolución Mexicana, desde lo que el historiador Álvaro Matute ha llamado textos parahistoriográficos. De acuerdo con el historiador, los textos parahistoriográficos dan cuenta de “una historiografía democrática en la medida en que quien se siente capacitado para hacerlo, la escribe”.¹⁷ Sus atribuciones historiográficas se pueden identificar si “la suma de los factores que deben intervenir en la construcción de un discurso producto de una investigación, que aspire a dar una explicación y que sea una expresión, tanto del individuo que la escribe como de la sociedad y el momento histórico que lo generan”.¹⁸

Es en este tipo de coyunturas políticas y militares que suelen emerger y proliferar una variedad de narrativas sobre las vivencias y experiencias que se desprenden del devenir de movilizaciones y luchas sociales como la Revolución Mexicana. En el caso de este gran acontecimiento —que en realidad es un largo y complejo proceso histórico—, de acuerdo con Matute, “se produjeron crónicas, historias, memorias, autobiografías, recopilaciones de artículos y documentos, incluso —o a parte— novelas: todo este material se encuentra cuando se busca la memoria de la Revolución Mexicana”.¹⁹

De esta manera, podríamos decir que este tipo de obras subsanan ciertos vacíos que la historiografía hegemónica no ha logrado cubrir o no se ha interesado por problematizar con anterioridad. Estos vacíos historiográficos a los que nos referimos apuntan, sobre todo, a aquellas partes de la historia que han quedado al margen de la historia oficial y que, hasta hace un par de décadas, desde otras áreas del conocimiento histórico, como los estudios de género y los estudios de la historia de la vida cotidiana —por poner sólo algunos ejemplos—, se han logrado visibilizar. La historiadora Pilar Gonzalbo, pionera en los estudios de la historia de la vida cotidiana, señala que este tipo de saberes deben tener por objetivo:

[...] provocar una nueva actitud hacia ese mundo apenas vislumbrado en las descripciones de los grandes acontecimientos; el mundo compuesto de elementos del pasado y de imprevistas urgencias del presente, de coyunturas materiales, de aportaciones culturales, de creencias intangibles, de circunstancias personales y de

¹⁷ Matute, *Aproximaciones a la historiografía*, 21.

¹⁸ Matute, *Aproximaciones a la historiografía*, 21.

¹⁹ Matute, *Aproximaciones a la historiografía*, 23-24.

relaciones sociales, ese mundo complejo y esquivo que constituye el entorno propio de los individuos que son protagonistas de su propia historia.²⁰

Asimismo, los estudios de la historia de la vida cotidiana permiten adentrarnos en el mundo de las emociones, de los sentimientos, de las creencias que en sí no son tangibles, pero que a través de ciertos símbolos y representaciones culturales se pueden visibilizar y, por ende, analizar. Es por eso que consideramos que las narrativas literarias y las cinematográficas apelan a todo esto y resultan fuentes históricas enriquecedoras, al mismo tiempo que nos presentan otra dimensión de lo historiográfico, como lo ha señalado Matute. Por ejemplo, narrativas literarias enmarcadas en el género de la novela costumbrista de finales del siglo XIX y las novelas de la Revolución, o cuentos, crónicas y relatos basados en memorias de la guerra, hasta correspondencia epistolar.

Para sostener todo lo anterior, destacamos la obra de John Reed *México insurgente* (1913), al considerar que es un ejemplo significativo de un texto parahistoriográfico, pues a través de una serie de crónicas y relatos que escribió durante su estadía en el norte del país, acompañando a las tropas villistas durante su campaña militar, pudo dar cuenta de la vida de estos revolucionarios y revolucionarias, tanto a grandes caudillos como Pancho Villa y Tomás Urbina, como aquellos rostros anónimos femeninos ignorados por la historiografía oficial durante varios años: las soldaderas. Algunos de sus relatos dan testimonio de hombres y mujeres en medio de la guerra, de su cotidianeidad entre batalla y batalla, sin dejar de lado el ojo crítico y poniendo sobre la mesa los claroscuros de la Revolución, de sus personajes e incluso de su propio papel y compromiso político dentro de la guerra.

Es aquí donde podemos situar uno de los puntos de convergencia de las películas aludidas: *La soldadera* (José Bolaños, 1966) y *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1973). Ambas cintas tienen en común la evocación de la obra del cronista y periodista norteamericano John Reed. Asimismo, podríamos ubicarlas en una tradición historiográfica que, por un lado, se antoja como revisionista de la historia institucionalizada sobre la Revolución Mexicana, crítica y recrudescida, reflejo de las fracturas políticas y sociales de los años sesenta y setenta: movilizaciones de distintos actores sociales (magisterio, médicos, ferrocarrileros, estudiantes), desgaste del discurso nacionalista revolucionario del PRI (Partido Revolucionario Institucional). Aunado a esto, nuevas vanguardias y tendencias estéticas y narrativas configuran el cine nacional, de corte experimental y documental, desde la iniciativa independiente, pero también con apoyos estatales y el cobijo de las recién creadas escuelas de cine, como el Centro de Estudios Universitarios de Cine (CUEC), fundado en 1963 dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)²¹ y en 1975 el Centro de Capacitación cinematográfica (CCC).

²⁰ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia de la vida cotidiana* (México: El Colegio de México, 2006), 15.

²¹ En 2019 el Consejo Universitario aprobó transformar el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC). Véase: Mirtha Hernández, "Se creó la

Estas nuevas propuestas son síntoma del ambiente hostil que se vivía dentro de la industria cinematográfica a finales de la década de los años cincuenta y principios de los años sesenta, pues las políticas sindicales del gremio eran ortodoxas y sectarias, si no pertenecías al sindicato, era difícil poder acceder a los recursos económicos y humanos para el rodaje de una película.²² Por tanto, los jóvenes aspirantes a directores, cinefotógrafos y guionistas, se veían limitados al querer emprender sus obras. Por otro lado, se popularizaron tendencias artísticas provenientes de Europa, particularmente de Francia, con la llamada *Nouvelle Vague* (Nueva Ola), desde la que se proponía un cine más intelectual, crítico e intimista, en contraposición al cine comercial e industrial al estilo hollywoodense. Sobre todo, a partir de esta tendencia se popularizó el concepto de “cine de autor”, que aludía a la idea de que el realizador debe ser considerado como un autor o compositor, en quien recae la responsabilidad creativa de la obra fílmica.²³

Un evento revelador que marcó pauta fue el Primer Concurso de Cine Experimental, organizado en 1964 por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), cuyo propósito era incentivar a jóvenes cineastas y a sus grupos de producción a proponer nuevas miradas desde el cine. Podían participar realizadores, tanto profesionales como amateurs, “siempre y cuando su libreto se aparte de la fórmula ya explotada por el cine comercial”.²⁴ Asimismo, se sugería que el reparto artístico estuviera conformado por actores que no implicara una garantía comercial. Aunado a ello, también se recomendaba hacer uso de escenarios naturales, para presentar una propuesta integral, con base en la premisa de un cine experimental.²⁵ La premiación se llevó a cabo al siguiente año y la obra ganadora fue *La fórmula secreta* (1964), de Rubén Gámez, la cual mostraba una propuesta experimental genuina, con un montaje ideológico crítico hacia el imperialismo y hacia el consumismo, prácticas heredadas por Estados Unidos.²⁶

Bajo este panorama renovado, ambas cintas abordadas manifiestan desde la ficción un halo de desencanto de la Revolución, relatan a contrapelo los sinsabores de la guerra desde una óptica de lo cotidiano, al dejar en plano secundario los enfrentamientos fastuosos y batallas épicas. A partir del relato de *México insurgente*, John Reed nos lleva de la mano por esos intersticios que hay entre los grandes acontecimientos, batallas, asesinatos de líderes o caudillos, golpes de estado, etc., que finalmente nos acercan y nos conmueven más por su tono coloquial y anecdótico que devela lo cotidiano de la guerra. Con base en esto, se les puede enmarcar en una narrativa de carácter semi-documental o docu-ficción.

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas”, *Gaceta UNAM*, marzo 28, 2019, <https://www.gaceta.unam.mx/se-crea-la-escuela-nacional-de-artes-cinematograficas/>

²² Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta* (México: Instituto Mexicano de Cinematografía / CONACULTA, 2010), 25.

²³ Pelayo, *La generación de la crisis*, 25.

²⁴ “Ponen en marcha la primera justa de cine experimental”, *El nacional*, 3 de agosto de 1964. Centro de Documentación Cineteca Nacional (CDCN). Acervo Hemerográfico Digital (AHD). Exp. FM-0064 (21). “I Concurso de Cine Experimental de Largometraje (1964-1965)”.

²⁵ “Ponen en marcha la primera justa de cine experimental”. CDCN. AHD. Exp. FM-0064 (21).

²⁶ Pelayo, *La generación de la crisis*, 29.

De acuerdo con Hayden White, la diferencia entre historia y ficción “reside en el hecho de que el historiador “halla” sus relatos, mientras que el escritor [o realizador] de ficción “inventa” los suyos”.²⁷ No obstante, esta concepción del quehacer de la historia, no está privada del ejercicio de invención, pues ésta juega un papel clave en la narrativa histórica. Es decir, existe un ejercicio de montaje que le da sentido a esa narrativa, que no puede ordenarse sin una serie de significaciones. Hay que jugar con la invención, hay que ficcionar para darle significación y coherencia a todo tipo de fenómeno histórico que se quiera explicar, así como a la serie de acontecimientos y eventualidades desprendidas del mismo. Para White, esta explicación se da mediante una trama, que a su vez le da significado a un relato narrado. En palabras del filósofo, “el tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular”.²⁸ Dichas tramas podrían tomar forma de algunos géneros clásicos de la literatura, como el romance, la tragedia, la comedia o la sátira.

Por tanto, los relatos de corte histórico, pueden estar plagados de épicas, tragedias, de héroes o antihéroes. El cine no es la excepción, pues a través del ejercicio del montaje, “ficciona” una narrativa del pasado acorde a un relato que cobra sentido no sólo en términos de ordenamiento y coherencia de los hechos, sino que apela también al sentido estético. En este entendido, consideramos que las cintas seleccionadas para el análisis propuesto son ejemplos significativos de relatos sobre un fenómeno del pasado que aluden a ambas atribuciones narrativas. No obstante, hay que tener en cuenta las limitantes de estas narrativas, pues tal como lo señala Robert A. Rosenstone:

Un modo basado en la idea de que el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos “hacer historia” como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página sino que existe en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita.²⁹

José Bolaños, director de *La soldadera* (1966), escritor y guionista cinematográfico tuvo su primer acercamiento al cine como productor y posteriormente trabajó como asistente de dirección con realizadores de la talla de Emilio Fernández, Roberto Gavaldón y Julio Bracho. Más tarde participó como argumentista en *La Cucaracha* (1959), dirigida por Ismael Rodríguez, drama de la Revolución que a pesar de juntar a las máximas estrellas del

²⁷ White, *Metahistoria*, 18.

²⁸ El autor propone cuatro formas que se manifiestan dentro del relato, en este caso, histórico: 1) explicación por la trama, 2) explicación pro argumentación, y 3) explicación por implicación ideológica. Asimismo, propone cuatro modos diferentes de tramar: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira. De tal modo, que las implicaciones de la narrativa literaria y, por ende, del cine, tienen una proximidad significativa al relato histórico. White, *Metahistoria*, 18.

²⁹ Robert A. Rosenstone, “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”, en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, (eds.) Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (Madrid: Ediciones JC, 2008), 9.

cine de la época de oro (María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández), no tuvo el recibimiento esperado. Sin embargo, ya deja entrever un interés por el tema de la Revolución Mexicana. Esta vez, en *La soldadera*, la construcción del personaje de Lázara, es quien nos guía a través de atmósferas contradictorias y desesperanzadoras de la guerra. Lázara encarna a una de tantas mujeres que acompañaban a sus hombres sin querer y sin necesariamente saber de qué iba la causa revolucionaria, hombres que tampoco quieren y tampoco lo saben.

Bolaños comentó en alguna entrevista que su propuesta estaba inspirada en aquel episodio no rodado de la emblemática obra *¡Que viva México!* (1932), del cineasta soviético Sergei Eisenstein, llamado “La soldadera”.³⁰ No obstante, el filme de Bolaños, recupera pasajes reveladores de la obra escrita por John Reed. *La soldadera* retrata la historia de Lázara, una mujer soldadera envuelta en las peripecias de la guerra. En tiempos de la lucha armada, Juan (Jaime Fernández) y Lázara (Silvia Pinal) se casan en su pueblo, Bernal, pero él es enrolado como soldado de leva en la estación donde la pareja espera el tren para hacer su viaje de luna de miel. Lázara sigue a Juan en los desplazamientos de la tropa, hasta que él muere en un combate contra los villistas. Lázara sigue ahora al general villista Nicolás (Narciso Busquets), quien la hace su mujer. Mientras tanto, Lázara lo único que desea es tener una casa. Lázara tiene una hija de Nicolás, pero después éste muere en un encuentro con los carrancistas, cerca de la capital. Tras esto, Lázara sigue a otro hombre del bando vencedor, es decir, de los carrancistas.³¹

Paul Leduc realizó estudios de cine en París y mantuvo un acercamiento al cine etnográfico, de ahí su interés por filmar documentales como *Etnocidio: notas sobre El Mezquital* (1976). Asimismo, tuvo importantes intervenciones en documentales con tintes contestatarios, como *El grito* (López Areche, 1968), obra crucial para estudiar la movilización de los estudiantes en el 68, y *México. Revolución congelada* (1970), de Raymundo Gleyzer, destacado realizador argentino de cine militante. De aquí quizás su interés por continuar con una revisión crítica sobre la Revolución Mexicana, pues un par de años después llevó a la pantalla *Reed: México insurgente*.

En *Reed: México insurgente*, el periodista estadounidense John Reed (Claudio Obregón) ingresa en territorio mexicano para testimoniar la Revolución. En el transcurso, conoce al general Tomás Urbina (Eduardo López Rojas), uno de los principales caudillos de las tropas villistas, también llega a asistir a los funerales de Abraham González, destacado líder político e ideólogo de la Revolución, hasta entrevistar al gran “Centaurio del Norte”, Pancho Villa, al mismo tiempo que se relaciona con una serie de personajes anónimos, hombres y mujeres, también protagonistas de esta etapa de la historia mexicana, pero que se

³⁰ Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano 2009* (tomo I) (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009), 95.

³¹ Sinopsis tomada de CDCN. AHD. Exp. A-02708 (2). “La soldadera”. *Ficha de filmes nacionales*.

han mantenido al margen de la historia oficial.³² Son sobre todo estos últimos, los personajes que nos interesan.

Guerra, testimonios y vida cotidiana: Los ojos de Lázara y de “Juanito”

El siguiente punto de convergencia lo podemos situar en la relevancia de los personajes protagónicos dentro de la narrativa, pues a través de sus ojos y del entorno que los rodea, podemos familiarizarnos con las eventualidades y las contingencias de la guerra en el día a día. Ambos sirven de guía para otorgarle ese realismo y crudeza a la guerra, al mismo tiempo que toman distancia del melodrama revolucionario y desmitifica a los grandes caudillos.

Lázara, de algún modo sintetiza la situación de muchas mujeres soldaderas que fueron arrolladas por la Revolufia, como la llama Carlos Monsiváis,³³ sin tener otra alternativa de vida. La presencia de las mujeres en las tropas villistas fue fundamental y pieza clave para la buena organización de las tropas. Aunque muchas de sus actividades estaban enfocadas en las labores de carácter doméstico, el riesgo y el peligro siempre estuvieron presentes para ellas. Iban a poblados a donde se podía y por donde quiera se metían y llevaban de comer hasta la línea de fuego. El embarazo era un periodo difícil, y más a la hora de parir, pues muchas veces no se contaba ni con el equipo médico suficiente, ni con el lugar adecuado y mucho menos se contaba con tiempo. Así lo recuerda uno de los hombres que participó en la lucha armada:

Las soldaderas eran un factor muy importante para llevarnos de comer; iban a poblados a donde se podía y por donde quiera se metían y llevaban de comer hasta la línea de fuego, eran verdaderas heroínas. Yo conocí un caso, ¡eso ya fue posterior a esas épocas! Esto fue cuando aquel movimiento de 1923. Yendo rumbo a Jalisco vi una soldadera que ya estaba para dar a luz, nomás se hizo a un lado del camino, y debajo de un árbol ahí tuvo al niño. Nos alcanzó antes de llegar a Ocotlán.³⁴

Tal es el caso de Lázara, quien a la mitad de la trama apenas deja entrever un vientre abultado, hasta que se acerca una niña para preguntarle qué es lo que esconde bajo el abrigo, a lo que ella responde: “pos quién sabe, será niño, será niña”. Mientras tanto, somos testigos de cómo empieza a escalar hacia el techo de los vagones del tren, camina con cierta

³² Sinopsis tomada de CDCN. AHD. Exp. A-00963 (4). “Reed, México insurgente”. *Ficha de filmes nacionales*.

³³ Al parecer, el término es de uso coloquial para nombrar a la lucha armada de ese momento, aunque actualmente está casi en desuso. En este caso, se recupera de Carlos Monsiváis, “La Revolufia al borde del centenario”, en *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine*, eds. Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe, Friedhelm Schmidt-Welle (México: Iberoamericana / Bonilla Artigas Editores, 2010) 9-31.

³⁴ Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Programa de Historia Oral (PHO). Archivo de la Palabra. Exp. PHO/1/60. “Entrevista a Jorge Ceceña Quiroz”, 8-10.

parsimonia y aletargamiento, recorre unos cuantos vagones por encima, hasta que se sienta a descansar. Tras esta secuencia, hay un corte de cámara, para dejar entrar una imagen visual y sonora del tren con su silbido y anunciar que van a emprender otro viaje, al mismo tiempo que anuncia que Lázara por fin ha parido. Sobre un vagón del tren en movimiento, bajo la techumbre de una tienda de campaña improvisada es que Lázara ha dado a luz a una niña.

Se sabe también que algunas mujeres dedicadas a la prostitución llegaron a aportar su granito de arena. El Mayor Francisco Muro Ledezma, perteneciente al ejército villista, narra un caso particular sobre algunas mujeres, de “allá de salida de Parral, las señoras de la vida alegre, (cuando estuvimos en día de lucha en Parral) ellas arrastrándose, como podían llegaban y nos llevaban agua, llevaban pan, llevaban queso. Cosa que les agradecíamos mucho, porque exponían su vida, nomás por irnos a llevar que comer.”³⁵

Otras cuantas mujeres no tenían una idea clara de lo que pasaba en la vida política del país, pero igual les parecía atractiva la vida aventurera de la guerra, y otras cuantas sabían que querían apoyar la causa revolucionaria fuese como fuese que pudieran contribuir. Sin embargo, pasaron momentos difíciles durante los años de guerra y a pesar de sus quejumbres seguían en la lucha, como esta soldadera lo relata en la obra de Reed:

¡Ah! Qué vida ésta para nosotras las *viejas* --dijo la muchacha--. ¡*Adiá!*; pero seguimos a nuestros hombres en la campaña, para no saber después si están vivos o muertos. Me acuerdo bien cuando Filadelfo me llamó una mañana, antes de amanecer --vivíamos en Pachuca-- y me dijo: ¡Ven, vamos a pelear porque hoy asesinaron al buen Pancho Madero! Nosotros nos amábamos solamente hacia ocho meses; nuestro primer niño no había nacido todavía [...] Todos creíamos que la paz había llegado de fijo para México. Filadelfo ensilló el burro y salimos a la calle cuando apenas empezaba a amanecer; llegamos al campo donde todavía no iniciaban sus labores los labriegos. Y yo dije: --¿Por qué debo ir también? --¿Tengo que morir de hambre, entonces? ¿Quién me hará las tortillas si no es mi mujer? --Tardamos tres meses en llegar al norte; yo estaba enferma y el niño nació en un desierto, igual que aquí; murió porque no teníamos agua. Esto ocurrió cuando Villa salió al norte, después de haber tomado Torreón.³⁶

Y después arguye otra soldadera vieja:

Todo eso es cierto. Vamos tan lejos y sufrimos tanto por nuestros hombres, para luego ser tratadas bárbaramente por los estúpidos animales de los generales. Yo soy de San Luis Potosí, mi hombre era de la artillería federal cuando Mercado vino al norte. Hicimos todo el camino hasta Chihuahua; el viejo imbécil de Mercado, gruñendo siempre por el transporte de las *viejas*. Dio órdenes para que saliera su ejército al norte para atacar a Villa en Juárez, prohibiendo que fueran las mujeres. ¿Es así como vas a proceder, desgraciado? --me dije. Pero entonces evacuó Chihuahua y corrió llevándose a mi hombre para Ojinaga. Me quedé en Chihuahua y conseguí otro hombre del ejército maderista cuando entró. Uno fino,

³⁵ INAH, PHO/1/97, “Entrevista a Francisco Muro Ledezma”, 9.

³⁶ John Reed, *México insurgente. La revolución de 1910* (Argentina: Biblioteca fundamental del hombre moderno, 1971), 129.

apuesto y joven también, mucho mejor que Juan. No soy mujer para dejarme pisotear de nadie.³⁷

Estos diálogos registrados en la obra de Reed son plasmados de manera casi textual en la cinta,³⁸ entre las conversaciones de un par de mujeres soldaderas, mientras Lázara las contempla y escucha al ritmo de la molienda del maíz en el metate. Este aspecto del guion revela la intención del director de otorgarle mayor realismo y veracidad a su narrativa³⁹.

El matrimonio perdió todas sus formalidades en el contexto de la guerra y de la pobreza, pues también resultaba un trámite costoso y, por tanto, inútil.⁴⁰ A la muerte de algún soldado, la mujer que estaba con éste se pasaba con otro hombre sin mayor conflicto. Cuestiones como el amor tenían poco que ver con la unión de un hombre y una mujer dentro de las tropas, simplemente si un soldado moría en combate, la mujer se buscaba a otro según sus intereses o se juntaba con el primero que la escogiera. Este tipo de circunstancias se recrean también en la vida de Lázara, pues tras casarse con Juan, intenta seguir su vida en pareja dentro de la lucha, pero tras la muerte de éste en manos de los villistas, se ve obligada a juntarse con Nicolás, un general de las tropas del norte. Una vez que se une a Nicolás, tiene una hija con éste, pero tras su muerte en un enfrentamiento con los carrancistas, ahora Lázara se verá forzada a unirse a otro hombre de este bando revolucionario.

En este sentido, Lázara funciona como eje articulador de la trama para dar cuenta de la situación de estas mujeres, con estampas de la vida cotidiana sobre el tren, en medio del desierto y a la hora de la batalla. En esta cinta escasean los diálogos y el personaje de Lázara resulta sintomático, pues como muchas soldaderas, le es negada la voz. No obstante, en una secuencia vemos a un par de mujeres platicando sobre sus sentires y sus circunstancias de la Revolución, diálogos extraídos fielmente de la obra de Reed. Es aquí que se condensa también la voz de muchas mujeres confundidas, contrariadas y abrumadas por la guerra.

Por otra parte, en *Reed: México insurgente*, hay una secuencia que retrata otro pasaje de las crónicas del periodista norteamericano, cuando Isabel, una mujer que, a la muerte de su pareja, se tuvo que juntar con otro que la traía de arriba para abajo y un día, harta de la situación, le pidió al periodista John Reed que se la llevara por una noche con él. Pero al día siguiente regresó a sus obligaciones con su pareja, porque finalmente él era su hombre y no el periodista.⁴¹ En la puesta en escena, Reed se encuentra con esta mujer, quien con anterioridad había coincidido en un baile, ella le pide, tras la muerte de su pareja, Antonio,

³⁷ Reed, *México insurgente*, 129-130.

³⁸ Los diálogos se encuentran en el minuto 23:30-24:55. José Bolaños, *La soldadera*, Producciones Marte, 1966.

³⁹ Como dato curioso, una de estas soldaderas, llamada Ángela, es personificada por la intérprete de música ranchera Chavela Vargas, quien además de destacar por su trayectoria artística, también sobresalía por su carácter fuerte y aguerrido, así como por su porte un tanto masculino.

⁴⁰ Reed, *México insurgente*, 28.

⁴¹ Reed, *México insurgente*, 76.

le permita quedarse con él por una noche, pues aunque ya tiene asignada otra pareja, quien se muestra detrás de ella, acechándola, al parecer no se fía de él. Reed acepta la proposición y cuando llega la noche, el sonido de los grillos invaden la habitación en que están John y la soldadera, mientras tanto, ella se despoja de sus ropas y él la observa, para después acostarse a su lado. La escena cierra con un fundido en negro, una elipsis temporal que nos lleva al día siguiente, pero también deja la duda sobre la posibilidad de haber tenido algún encuentro de carácter sexual.

En *Reed: México insurgente*, desde el inicio queda claro que el protagónico es del propio Reed, encarnado por el actor Claudio Obregón. Al iniciar el filme, una voz en off da cuenta de ciertos datos biográficos y de su participación como periodista en algunos levantamientos. A diferencia de Lázara, Reed tiene una historia, un pasado, un nombre y apellido, es un hombre reconocido por la historia. Al inicio de la cinta, en la primera secuencia, vemos salir a Reed un tanto desorientado en lo que parece ser la frontera de México con Estados Unidos. Segundos después, una voz en off irrumpe para compartir a los espectadores algunos datos biográficos:

John Reed, periodista, escritor y activista político, nació en Oregón en 1887 y fue enterrado en la Plaza Roja de Moscú en 1921. Al llegar a México en 1913, su única experiencia como periodista era haber escrito sobre una huelga obrera en Patterson, Nueva Jersey, huelga reprimida con violencia que Reed experimentó en carne propia. Su única experiencia política era el haber fundado con algunos amigos de la Universidad de Harvard un club de ideas socialistas. Después de su estancia en México, durante la lucha contra Victoriano Huerta, Reed recorrería el mundo como periodista y ya como activista político. Años después, Reed está presente en la Revolución Soviética y escribe un libro clásico sobre ella: *Los diez días que conmovieron al mundo*.⁴²

Esta voz en off narra un poco sobre la trayectoria del norteamericano, como periodista y como activista político, y deja entrever cómo sus vivencias en la lucha de la Revolución mexicana se convierten en una experiencia clave, un aliciente para consolidar su activismo político en la Revolución Rusa. Mientras la voz en off relata esto, la cámara sigue al personaje en cuestión en medio de tanta gente, de refugiados que huyen de la guerra, cargando con las pocas pertenencias que tienen, entre carretas y caballos, con rostros taciturnos, cabizbajos y un andar errante que de algún modo otorga una atmósfera de incertidumbre.

John, o “Juanito”, como le decían sus compañeros villistas, está comprometido con la causa revolucionaria y su principio ético desde su oficio de periodista es dar cuenta de la verdad, con imparcialidad y crítica. Pero hay una angustia que lo persigue, y es el miedo a luchar en el frente de batalla, pues constantemente se cuestiona su participación e involucramiento en la guerra; él quiere luchar con arma en mano, pero el miedo lo limita. En la siguiente

⁴² Diálogo tomado de la cinta (02:10-03:03 min.). Paul Leduc, *Reed, México insurgente*, Ollín y Asociados, 1972.

secuencia, podemos ver cómo tras unos tragos, Reed se confiesa con uno de sus compañeros de tropa:

Cuando era niño Longino, siempre tenía miedo de pelearme, siempre me escondía de alguien que quería pelear conmigo. Tal vez no, tal vez me lo imaginaba por el mismo miedo, ¿no? Total, que siempre nos lanzaban a pelear. Y no era tan malo, Longino, de veras, no era tan malo, aunque me golpearan mucho. El miedo era peor, mucho peor Longino. Esconderse, planear, huir, eso era peor Longino, mucho peor. Yo siempre lo hacía, no sé por qué. Era cobarde, lo soy [...]. Pero tengo miedo Longino, de veras tengo miedo. Mira, pienso, mañana iremos al frente, yo he querido ir al frente, digo, quiero, pero pienso: mañana... frente... Me da miedo Longino.⁴³

Así pues, tal como se propone desde los estudios de la vida cotidiana, somos testigos de los sentires de hombres y mujeres que han sido trastocados por la Revolución, aunque, no está de más redundar en que esto es desde diferentes contextos. John Reed, en sus crónicas relata que había lugares en que ya se respiraba un ambiente viciado de violencia eterna. Los hombres y mujeres, a pesar de estar acostumbrados a la constante guerra, le seguían teniendo temor, pues la muerte, la miseria y el hambre no cesaban. John Reed lo describe así:

Las albas y polvorientas calles del pueblo rebosaban de suciedad y forraje; la vieja iglesia sin ventanas tenía tres enormes campanas españolas afuera, colgadas de una estaca; una nube azul de incienso escapaba por la ennegrecida puerta, donde las soldaderas rogaban por la victoria día y noche tumbadas bajo los rayos de un sol abrasado [...]. En aquellas habitaciones vacías, estrechas, vivían los soldados, sus mujeres, sus caballos, gallinas y cerdos robados en la campiña circunvecina. Los fusiles, hacinados en los rincones; las monturas, apiladas entre el polvo; los soldados, harapientos; escasamente alguno poseía un uniforme completo. En cuclillas, alrededor de pequeñas hogueras en las puertas, hervían *elotes* y carne seca. Casi se morían de hambre.⁴⁴

En *La soldadera*, destaca otro plano secuencia⁴⁵ a la hora de un enfrentamiento bélico. Mientras fuera de cuadro podemos darnos cuenta de que, en efecto, se ha desatado una balacera, vemos dentro de cuadro cómo la cámara recorre parsimoniosamente el rostro de las mujeres soldaderas, cuyos cuerpos se encuentran resguardados bajo los vagones del tren. Mientras se desarrolla el enfrentamiento bélico, algunas mujeres rezan y se persignan, mientras sostienen unas velas encendidas, otras mujeres más resguardan a sus criaturas, una más da pecho a su bebé. Lázara no logra calmar el llanto de su bebé, intenta amamantarla, pero no logra tranquilizarla, posteriormente intenta con una munición, que le servirá para distraerla intermitentemente.

⁴³ Diálogo tomado de la cinta (27:58-29:40 min.). Paul Leduc, *Reed, México insurgente*, Ollín y Asociados, 1972.

⁴⁴ Reed, *México insurgente*, 12.

⁴⁵ El plano secuencia se encuentra en el minuto 1:13:20. José Bolaños, *La soldadera*, Producciones Marte, 1966.

En resumen, a través de estos pasajes, que van desde testimonios compartidos por algunos revolucionarios involucrados en la guerra, pasando por los relatos de la obra de Reed, para culminar con las recreaciones de las narrativas fílmicas, se materializan de algún modo estas postales de la vida cotidiana en el marco de la guerra que cobran una dimensión dramática, pero compleja, no sólo por la trama del universo cinematográfico, sino por su dimensión historiográfica. Al respecto, la historiadora Maricela González reflexiona sobre la complejidad de lo cotidiano dentro de los estudios históricos:

Generalmente vivimos lo cotidiano sin cuestionarlo, respondiendo a construcciones sociales y culturales que enmarcan nuestras acciones, reacciones, espacios y tiempos, sean estos públicos o privados. Consideramos el ambiente y la cotidianidad como algo gratuito, dado, preexistente, y nuestras prácticas, hábitos o creencias de la vida diaria, aún en sus múltiples variantes, repiten de manera individual aquellas estructuras sociales que de modo colectivo se asumen y reproducen mediante las artes, las ciencias, la política, el trabajo, las religiones, entre otros.⁴⁶

Por tanto, recuperar la mirada a través de estos personajes, permite revelar un sentir individual e íntimo, al mismo tiempo que apela a un sentir colectivo, al presentarse como sujetos vulnerables dentro de la guerra, pero con aspiraciones y deseos que van más allá de la misma. En este caso, mientras Lázara se siente perdida en la guerra y lo único que la mantiene en pie es su sueño de tener algún día un hogar reconfortante y lleno de armonía, Reed vive angustiado por no poder trascender su lucha comprometida con los ideales revolucionarios.

El acto poético en la narrativa fílmica: la estética.

El último punto de encuentro lo podemos rastrear en algunos elementos estéticos de la composición visual, pues ambos filmes utilizan una paleta de colores monocromática (blanco y negro), aunque en la cinta de Leduc se utiliza una tonalidad sepia. La decisión de utilizar el blanco y negro pudo haber sido con la intención de evocar esos tiempos distantes del pasado revolucionario generando una atmósfera nostálgica, al mismo tiempo que desoladora. De acuerdo a un reportaje especial que se realizó sobre el rodaje de *Reed: México insurgente*, se señala que la cinta “fue filmada en 16 mm, en color virado al sepia, para dar a la cinta una textura de película antigua”.⁴⁷ Por su parte, José Bolaños da testimonio de su elección al filmar en blanco y negro:

Hice La soldadera en blanco y negro para que tuviera un tono documental. A mí me gusta mucho la reconstrucción. Apegarme lo más que pueda a la realidad. La película seguía el

⁴⁶ Maricela González Cruz Manjarrez, “Momentos y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la Ciudad de México, 1940-1960”, en *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* (Tomo V, Vol. 2), coord. Aurelio de los Reyes. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2006), 230.

⁴⁷ CDCN.AHD. Exp. A-00963 (7). “Reportaje especial elaborado por Álvaro Sánchez para Procinemex”.

vértigo, el saqueo y sobre todo la incertidumbre de los que andan en la bola. La gente que se ve metida en un conflicto social del tamaño de una Revolución no sabe bien lo que pasa. Esa incertidumbre traté de recogerla en *La soldadera*...⁴⁸

Por otro lado, el uso de planos secuencia largos y contemplativos dan cuenta de ello también. Estas secuencias funcionan como retrato realista del andar de hombres y mujeres entre la rutina errante, caminando, a caballo o en tren, y la contingencia del combate. Funcionan como contracara de las grandiosas batallas y escenas de acción. En un plano secuencia de *La soldadera*, vemos a Lázara correr desesperadamente, tras haberse librado una batalla, en busca de su esposo Juan, envuelta en un ambiente árido y polvoriento. En un terreno repleto de cuerpos inertes, Lázara busca entre aquellos rostros desangrados y derruidos al de su amado. En *Reed: México insurgente*, vemos a John correr para alcanzar el enfrentamiento que se está librando, sólo para darse cuenta que éste ya ha terminado, pues se desplaza en un terreno igualmente polvoriento y desértico, entre matorrales y cactáceas, ya silenciado tras los estruendosos ruidos de las balas, para después encontrarse con algunos cuerpos caídos y el sonido del viento.

Aquel largo plano secuencia de más de dos minutos de duración, en donde Lázara sube a los techos del tren, sus pies recorren de manera esquiva los pasillos del tren, donde se amontonan huacales, petates, metates, armamento y municiones, tiendas de campaña improvisadas con telas y cobijas deshilachadas, al igual que hombres y mujeres que esperan sentados, con rostros entumecidos, niños en harapos, entre trastos destartados y otros artilugios. Los diálogos son casi nulos, pues son las imágenes visuales las que narran ese entorno habitual y realista en el marco de la lucha armada.

Algo similar ocurre en *Reed: México insurgente*, cuando en una de las secuencias que se muestran casi al final de la cinta,⁴⁹ John se encuentra en una estación de tren, de donde partirán a otra ciudad, envuelto entre la muchedumbre, de soldados rasos y mujeres soldaderas, niños armados, todos cargando con armamentos, utensilios de cocina y artilugios variados. Al principio, algunos planos generales, con angulaciones en contrapicado, dan cuenta de todo el movimiento, del caótico y entorpecido emprendimiento de viaje entre la multitud, para después, contrastar con algunos primeros planos que encuadran los rostros de algunos hombres y mujeres que se muestran curtidos por el sol y el polvo, abatidos y fatigosos por el constante nomadismo y la beligerancia. Posteriormente, vemos un plano panorámico que encuadra al tren alejándose de la estación, con los vagones repletos de gente, así como sus techos, mientras un grupo de niños corren detrás de éste.

Otro dato peculiar de la cinta de Paul Leduc es la decisión de trabajar con un elenco actoral casi en su mayoría amateur, con la intención de responder a ese registro auténtico y natural de los personajes representados.⁵⁰ Esta cualidad responde también a una de las solicitudes de

⁴⁸ Ciuk, *Diccionario de directores*, 95-96.

⁴⁹ La secuencia se encuentra en el minuto 1:10:52. Paul Leduc, *Reed, México insurgente*, Ollín y Asociados, 1972.

⁵⁰ "Reportaje especial elaborado por Álvaro Sánchez para Procinemex". Exp. A-00963 (6).

aquel concurso de cine experimental, por lo que podríamos decir que Leduc está influenciado por estas tendencias que se venían popularizando, sobre todo a partir de corrientes europeas como el neorrealismo italiano o la nueva ola francesa. Lo anterior se puede reforzar con el hecho de que el registro de sonido fue directo, pues normalmente el sonido se introducía en la etapa de postproducción. Así lo señala Albino Álvarez, subdirector de rescate y restauración de la Filmoteca en 2016, quien coordinó el proyecto de restauración de la cinta de Leduc: “Hasta antes de Reed, México insurgente, las películas que abordaban el tema de la Revolución no utilizaban sonido directo, sino el doblaje de éste. Pero derivado de la nueva ola francesa, se implementó el cine directo que requería de múltiples micrófonos en la escena”.⁵¹

Si bien, la crítica fue variada en sus opiniones y reseñas de la película, en general se le reconoce la aportación y el interés genuino de abonar en narrativas distintas sobre la Revolución Mexicana, sobre todo en el marco de un contexto político y social azaroso, en donde empezaban a emerger intelectuales y artistas con un compromiso político manifiesto en su obra. Así lo sintetiza David Ramón, en una nota que publicó sobre la obra de Leduc:

No he visto en Reed ni el violento y despiadado hecho histórico destructor de un orden caduco que vimos en *El compadre Mendoza*; ni la épica de un grupo de campesinos que se incorpora al villismo como en *Vámonos con Pancho Villa*; ni tampoco la belleza, la fuerza primitiva, la bola que arrastra a un pueblo sin conciencia política como en *La soldadera*. Y ya no digamos nada de estos tres clásicos cinematográficos de la revolución; ni siquiera alcanza la a veces lograda autenticidad de algunos de los mejores momentos del Indio Fernández o Ismael Rodríguez. Realmente, por ningún lado aparece lo que yo sinceramente sí creí (y deseaba) encontrar, lo que la hechura misma de la película me hizo suponer: la verdadera revolución vista por un cineasta joven, comprometido, de izquierda [...].⁵²

Dicha crítica, además sostiene que la película “adolece de una falta extrema de continuidad, del sentido de ritmo cinematográfico, de coherencia, de ritmo narrativo [...] una especie de crónica de la revolución desbalagada, ingenua, caótica como muy probablemente fue la revolución, la bola misma.”⁵³ Sin embargo, fueron más las críticas propositivas, además de que la cinta gozó de reconocimiento internacional, pues fue bien recibida durante la Quincena de los Realizadores, del festival de Cannes, en 1972.⁵⁴ Recibió el Premio Georges Sadoul 1972 a la Mejor Película Extranjera, en París, cuyo reconocimiento consiste en premiar los mejores filmes de arte y ensayo.⁵⁵

⁵¹ Juan Carlos Talavera, “Digitalizan cinta de Leduc”, *Excélsior*, 15 de febrero de 2016. CDCN. AHD. “Reed, México insurgente”. Exp. A-00963 (18-19).

⁵² David Ramón, “Cine mexicano de hoy, ¿nuevo? ¿independiente?”, *Diorama. Suplemento Cultural de Excélsior*, 9 de abril de 1972. CDCN. AHD. Exp. A-00963 (8).

⁵³ David Ramón, “Cine mexicano de hoy”. Exp. A-00963 (8).

⁵⁴ “Excelente acogida a ‘Reed, México insurgente’, en la Quincena de los Realizadores, en Cannes”, *Excélsior*, 13 de mayo de 1972. CDCN. AHD. Exp. A-00963 (10).

⁵⁵ José de la Colina, “Reed, México insurgente recibe el premio a la mejor película extranjera”, *Excélsior*, 12 de diciembre de 1972. CDCN. AHD. Exp. A-00963 (12).

El legado de dicha obra no sólo se legitima por su valor cinematográfico, sino por su valor histórico, lo cual se concreta con el hecho de que en el 2016 se llevó a cabo un proyecto de restauración de la cinta, al considerar que su aportación de orden estético “simboliza los años 70, donde el cine independiente tenía una inspiración distinta a la industrial”, además de que resulta un homenaje a este corresponsal de guerra que se involucró con la causa revolucionaria, “tomando partido por los campesinos y las comunidades desprotegidas. Así que intentó llevar a otros países una denuncia sobre lo que estaba pasando, con la crueldad que observaba, las luchas militares en el campo de batalla, los movimientos políticos”.⁵⁶ Por su parte, *La soldadera* también tuvo cierta proyección internacional, pues logró exhibirse en festivales como el de Venecia. Sin embargo, según una nota de periódico, la película no gustó en dicho festival, pues los críticos señalaron que Bolaños no pudo evitar la sensiblería e ingenuidad”, aunque rescataron algunos aspectos técnicos como el uso del “travelling”.⁵⁷ En México, algunos críticos elogiaron su trabajo, como José de la Colina, quien apunta que la película desdeña “las fórmulas plásticas de la prestigiosa fotogenia a lo Figueroa, Bolaños contempla ese contexto con una mirada nueva, o que parece nueva en nuestro cine, de modo que en la pantalla surge un campo mexicano también mirado como por primera vez...”.⁵⁸ Por su parte, Jorge Ayala Blanco destaca lo siguiente del director:

José Bolaños es el primer cineasta mexicano que desciende a la preconciencia. “La soldadera” es el mundo anterior a la reflexión, a la historia individual. Solamente existen los datos inmediatos. El espacio y el tiempo predominan como entidades abstractas. Con la ternura de Fellini de “La calle”, el sentimentalismo del Chaplin en “El emigrante”, y la violencia del mejor Ismael Rodríguez, Bolaños concibe a Lázara (Silvia Pinal), en el límite de lo inerme, en los bordes de la animalidad.⁵⁹

Así pues, la dimensión histórica, historiográfica y poética de la cinta resulta de gran valor para visibilizar, desde los entornos más cotidianos, la participación de mujeres como Lázara en la lucha revolucionaria. Es así que aquello que en algún momento la historia más convencional denostó, cobra mayor sentido y valía para subsanar aquellos vacíos historiográficos ya señalados. *La soldadera* y *Reed: México insurgente* son manifiesto de que, a través del cine, con sus estampas que recuperan los imaginarios colectivos, se pueden conocer historias y relatos íntimos, con gran dimensión social y política. Para sintetizar, recuperamos el planteamiento del historiador Aurelio de los Reyes:

⁵⁶ Juan Carlos Talavera, “Digitalizan cinta de Leduc”. Exp. A-00963 (19).

⁵⁷ Roger Lanteri, “No gustó en el festival de Venecia la película mexicana ‘La Soldadera’”, 31 de agosto de 1966. CDCN. AHD. Exp. A-02708 (6).

⁵⁸ José de la Colina, “Mirada nueva en el Cine Mexicano”, *El Heraldo* (Suplemento), domingo 24 de septiembre de 1967. CDCN. AHD. Exp. A-02708 (8).

⁵⁹ Jorge Ayala Blanco, “Bolaños: Director muy excepcional”, *Novedades* (Suplemento “México en la cultura”), domingo 20 de agosto de 1967. CDCN. AHD. Exp. A-02708 (8).

Historias vulgares, como las calificaron los diarios de la época, comunes y corrientes, sucesos diarios de la vida nutren la prensa, la literatura y los argumentos de las películas y telenovelas. Cada época con su impronta. En el siglo XIX, la prensa y la literatura, en el XX, el cine y la televisión captaron, codificaron, documentaron nuestro paso por la Tierra. Basta leer las historias de vida impresas en esos medios para conocer el entorno, la sociedad; para reconocernos a nosotros mismos. Historias vulgares que fijan valores y creencias, metas de vida.⁶⁰

Reflexiones finales

A lo largo del texto, el objetivo fue trazar un eje articulador entre las narrativas históricas, historiográficas y filmicas. Esto en función de ciertas características de índole literaria, con base en ciertos planteamientos de autores como Hayden White, Álvaro Matute y Robert A. Rosenstone. Asimismo, fue central el aspecto del montaje para poder atribuirle esa acción poética y estética a las narrativas filmicas. Por otra parte, se expuso la proposición de que las narrativas filmicas son significativas para poder reflexionar desde los estudios históricos de la vida cotidiana, al recuperar ciertos pasajes de las crónicas relatadas en la obra de John Reed, *México insurgente*.

El recurso narrativo que se desprende de la mirada de los personajes protagónicos resulta enriquecedor, pues a través de sus ojos, somos testigos de las vicisitudes de la guerra. Por un lado, el personaje de John Reed, vive angustiado por querer ir más allá de la noticia, es decir, involucrarse más en la lucha, a través de las armas. Por el otro lado, Lázara, mujer que es forzada a seguir a las tropas, vive angustiada por ver cada vez más lejos su sueño de tener una casa y una familia propia. Ambos protagonistas sirven como una ventana para indagar en el día a día de la bola revolucionaria, del halo desesperanzador, de los ideales revolucionarios fracturados, cuestionados, contrariados.

En este caso, nos dimos a la tarea de buscar algunos puntos de encuentro, entre las cintas analizadas, al partir de la obra de Reed, como un punto de convergencia central. Sin embargo, hay algunos aspectos que vendrían bien contrastar, para poder discernir algunos elementos que podrían significar nuevas interrogantes respecto al camino metodológico planteado en este trabajo. En principio, podemos partir de que, en ambas cintas, sus respectivos finales son muy sintomáticos, pues en *Reed: México insurgente* vemos a un protagonista decidido a involucrarse en la lucha –esto lo notamos cuando una vez que se toma la ciudad de Torreón y la gente empieza a saquear los negocios, Reed rompe el cristal de una tienda, justo en ese momento se congela la imagen. Si indagamos en su biografía, sabremos que posteriormente viaja a Rusia para participar de manera más activa en la Revolución. En cambio, a Lázara la vemos subir al tren una vez más, con un hijo a sus

⁶⁰ Aurelio de los Reyes, “Crimen y castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario”, en *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* (tomo V, vol. 2), coord. Aurelio de los Reyes (México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2006), 301.

espaldas, con un rostro aletargado, anunciando un rumbo incierto, quizás más batallas, quizás más hombres como parejas, quizás la muerte, o bien, si sobrevive, le espera posiblemente la miseria y el olvido. Mientras la voz de Reed, como periodista norteamericano, es privilegiada, la de Lázara es una voz silenciada, como la de las otras mujeres, que de algún modo Reed visibilizó en sus crónicas. Aquí se vislumbra una ironía.

A propósito de aquellos rostros anónimos femeninos, viene bien traer a colación la mirada de la historia de la vida cotidiana, la cual en gran parte ha logrado visibilizar la participación de las mujeres, no sólo en la guerra o en la política institucionalizada, sino en otras esferas que tradicionalmente se asocian con lo privado, como el hogar y las tareas domésticas. Así pues, la historia de la vida cotidiana puede articularse muy bien con los estudios de las representaciones filmicas y literarias que extraen anécdotas y situaciones cotidianas para exponerlas en pantalla, sobre todo, para visibilizar a sujetos como Lázara, cuyos nombres no aparecen en fuentes documentales oficiales.

Fuentes Consultadas

Libros y Revistas académicas

Castro Ricalde, Maricruz. “El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional”. *La Colmena*, núm. 82, abril-junio (2014): 9-16.

Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano 2009* (tomo I). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009.

De los Reyes Aurelio, “Crimen y castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario”. Historia y vida cotidiana. en *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* (tomo V, vol. 2), coord. Aurelio de los Reyes, 301-343. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2006.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México: El Colegio de México, 2006.

González Cruz Manjarrez, Maricela. “Momentos y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la Ciudad de México, 1940-1960”, en *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* (tomo V, vol. 2), coord. Aurelio de los Reyes, (229-300). México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2006.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1985.

Matute, Álvaro. *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana* (Serie Teoría e Historia de la Historiografía 4). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.

Mier Garza, Raymundo. “El cine y las alternativas de la historiografía”. *Historia y Grafía* (Universidad Iberoamericana), núm. 39, julio-diciembre (2012): 13-43.

Monsiváis, Carlos. “La Revolufia al borde del centenario”, en *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine*, eds. Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe, Friedhelm Schmidt-Welle, 9-31. México: Iberoamericana / Bonilla Artigas Editores, 2010.

Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía / CONACULTA, 2010.

Reed, John. *México insurgente*. Argentina: Biblioteca fundamental del hombre moderno, 1971.

Rosenstone, Robert A. “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”, en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, eds. Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, 9-18. Madrid, Ediciones JC, 2008.

Tozzi, Verónica. “Hayden White y una filosofía de la historia literariamente informada”. *Ideas y valores*, núm. 140, agosto (2009): 73-98.

White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Archivos:

Archivo de la Palabra. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Programa de Historia Oral:

Entrevista a Jorge Ceceña Quiroz. Expediente: PHO/1/60

Entrevista a Francisco Muro Ledezma. Expediente: PHO/1/97

Cineteca Nacional. Acervo Hemerográfico. Repositorio Digital

“I Concurso de Cine Experimental de Largometraje (1964-1965)”. Expediente: FM-0064.

“La soldadera”. México, 1966. Expediente: A-02708.

“Reed, México insurgente”. México, 1971. Expediente: A-00963.

Audiovisuales:

Bolaños, José, *La soldadera*. Marte Producciones S. A., 1966.

Leduc, Paul, *Reed: México insurgente*. Productora Ollín y Asociados, 1972.

Sitios Web:

Cineteca Nacional México, “Consulta Digital del Cine Mexicano”. Recuperado de: <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=expHemerografico>.

Hernández, Mirtha, “Se creó la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas”, *Gaceta UNAM*, marzo 28, 2019. Recuperado de: <https://www.gaceta.unam.mx/se-crea-la-escuela-nacional-de-artes-cinematograficas/>