

Paul Leduc: *Reed: México insurgente* (1970)

Michaela Peters
(Universität Hamburg)

Introducción

En el invierno de 1913 a 1914 el periodista John Reed viaja a El Paso para informar a los lectores de las revistas *Metropolitan Magazine* y *The Masses* sobre los acontecimientos en el país vecino al sur de los Estados Unidos (Schmidt-Welle 2011: 29). A su vuelta, Reed reúne sus experiencias en el libro-reportaje *México insurgente* (Reed 2007), publicado en 1914, en el que da testimonio de la primera revolución social en el mundo. Apenas sesenta años más tarde un joven cineasta mexicano, Paul Leduc Rosenzweig (1942-), recoge el tema del corresponsal norteamericano que entretanto había alcanzado fama póstuma tras el reportaje *Diez días que estremecieron al mundo* (1919). En esta obra Reed, que murió en Moscú antes de cumplir los 33 años de edad, informaba sobre la Revolución Rusa. Posteriormente sería sobre todo este último libro el que le llevase a la fama como cronista de la causa social. Su primer libro, *México insurgente*, en cambio, no fue traducido al español, de la mano de Manuel Díaz Ramírez, hasta 1954, y fue publicado por la editorial Fondo de Cultura Popular. Es muy probable —como menciona Zuzana Pick— que Paul Leduc se haya inspirado en la nueva edición del libro que salió en 1969 por la International Publishers Edition (Pick 2010:184)¹.

A primera vista, la película de Leduc es un homenaje a John Reed, quien ya en una de las primeras escenas es presentado por una voz en *off* como “periodista, escritor y activista político” (DVD: 0:2:24). En el *Diccionario de directores de cine mexicano*, Perla Ciuk califica la obra de Leduc como “realista retrato de la Revolución mexicana que narra la toma de conciencia política del periodista John Reed” (Ciuk 2009: 437). Sin embargo, visto el momento histórico de la producción de Leduc —tanto en las dimensiones estéticas de la evolución cinematográfica de aquella época, como en las dimensiones políticas— esta obra

¹ En 2005 se publicó una nueva edición en alemán: John Reed, *Eine Revolutionsballade. Mexico 1914* en la editorial Eichborn con un excelente epílogo de Hans Christoph Buch e ilustraciones de José Guadalupe Posada. La edición se basa en la primera traducción alemana de Ernst Adler publicada en 1972 por la editorial Dietz.

plantea varias preguntas que sobrepasan tal interpretación unidimensional. Y este es precisamente nuestro propósito, junto a la presentación global de esta obra perseguimos la meta de averiguar qué razones impulsaron al joven director mexicano a filmar el reportaje de Reed. ¿Cuáles son las técnicas estéticas innovadoras que utiliza? ¿Cuáles son las influencias sociopolíticas del momento histórico que influyen en la obra? Y, finalmente, ¿en qué medida Leduc rompe con la imagen tradicional de la Revolución Mexicana que se había inscrito en la multitud de producciones norteamericanas con todos los estereotipos de un México bárbaro e inferior? Como Margarita de Orellana subraya, muy pocas películas norteamericanas mostraban simpatía por los revolucionarios y la causa de la Revolución (Orellana 2009: XIV). En el contexto del cine mexicano, al contrario, constatamos con Peter B. Schumann una clara tendencia hacia la glorificación de la Revolución, pero no sin ciertas tendencias burlescas (Schumann 1971: 140). Es decir, se elogiaban los aspectos positivos que son congruentes con el discurso oficial del mito de la revolución (Zimmering 2005: 32-34). Según Schumann, lo que faltaba desde *El compadre de Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) era una perspectiva crítica. Antes de examinar si la adaptación fílmica de Leduc logra insinuar tales aspectos críticos, vamos a hacer una breve presentación del director y su obra.

El director, su obra y el trasfondo sociopolítico

Sin duda alguna, Paul Leduc Rosenzweig es uno de los principales representantes del cine mexicano. En Europa es famoso gracias a películas como *Frida, naturaleza viva* (1983) —sobre la pintora mexicana Frida Kahlo— o *Barroco* (1989) —adaptación fílmica con un tono lírico de la novela *Concierto barroco* del escritor cubano Alejo Carpentier (Ciuk 2011: 96)—. El largometraje realizado en el contexto del V Centenario del Descubrimiento de las Américas fue estrenado hasta en el Festival de Cannes en 1989 y concedió gran reconocimiento al director.

A lo largo de su vida profesional, Paul Leduc lleva una trayectoria bien diversa que abarca tanto el género documental como los cortometrajes experimentales y las adaptaciones fílmicas de obras literarias. A partir de los años noventa se dedica exclusivamente a producciones experimentales en el ámbito de la animación digital (Ciuk 2009: 437). En 2005, finalmente, regresa al cine con el largometraje *Cobrador: In God we Trust* (2005), protagonizado por Peter Fonda (ibíd.). Al año siguiente, la obra es premiada en el Festival de La Habana y representa a México en los Premios Goya en 2008. Es en este mismo año en el que se hace hincapié en el gran renombre del director cuando se le otorga el premio Ariel a la Mejor Adaptación Cinematográfica por *Cobrador*. Ya desde el

inicio de su carrera Leduc fue galoneado con varios premios —por ejemplo, con el Ariel en el año 1977 por sus méritos en el ámbito de la producción de cine—, de modo que traspasa continuamente las fronteras, trabajando como cineasta o crítico tanto en México como en el ámbito internacional (ibíd.).

A la par de su afán por renovar la estética cinematográfica son dos las características que definen claramente la obra del cineasta Paul Leduc: por un lado, el deseo de documentar temas sociales de gran valor político; por otro, contar una historia individual. Según dice él mismo: “Yo me intereso siempre por un personaje y, a partir del interés de ese personaje, me intereso por su relación con su momento histórico. Todo eso viene de mi interés en mezclar lo privado y lo político, lo personal y lo social” (Leduc 1978: 49). Y, de hecho, ya en los comienzos de su dedicación al cine destacan estas dos tendencias. Ahora bien, ¿cómo se inició entonces la carrera cinematográfica de Paul Leduc?

A principios de los años sesenta, cuando se inscribe en la carrera de Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ya siente gran fascinación por el cine. Organiza varios cine-clubes universitarios y está encargado del Cine Debate Popular de la UNAM. A la vez llega a ser alumno del director de teatro Seki Sano y toma lecciones de cine antes de que se fundara el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la misma universidad (Ciuk 2009: 437).

Evidentemente, los comienzos del cineasta Leduc coinciden con un momento crucial de la historia mexicana. El país vive los últimos años del ‘milagro mexicano’ (1940-1970), una época marcada por un ambiente de apertura (Tobler 2007: 320-331). La economía crecía, la política del país parecía bastante estable, se constituía una nueva burguesía que disfrutaba del progreso técnico y los intelectuales intentaban manejar el país hacia la modernidad. Aunque la sociedad estaba a punto de transformarse en una sociedad urbana e industrial, los gobiernos de aquella época no emprendían grandes reformas en el sector agrario, que urgentemente esperaba una solución.

Otro aspecto no menos importante es que a finales del mandato del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se ignoraban casi por completo los problemas sociales. Los ideales de la Revolución —conocidos bajo el lema de Tierra y Libertad— fueron sacrificados al progreso y la prosperidad de solo una pequeña parte de la sociedad. Cuando los problemas —como por ejemplo la migración de los campesinos a la ciudad— se multiplicaban, suscitaban manifestaciones contra el gobierno local. La situación era precaria porque fue el momento en el que México era la sede de los XIX Juegos Olímpicos, así que el mundo entero dirigía la mirada hacia el país latinoamericano. De repente, el número de marchas y manifestaciones aumentaba, hasta que, finalmente, el 2 de octubre de 1968 un mitin de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, acabó en una matanza por parte de las tropas movilizadas por el gobierno.

Luis Aboites Aguilar lo comenta con las siguientes palabras: “Después de 1968 fue evidente que el régimen político era cada vez más incapaz de encauzar a una sociedad urbanizada, plural, ilustrada y, sobre todo, inconforme y carente de medios para expresar sus puntos de vista” (2008: 285 s.). Y Frank Leinen añade que con los acontecimientos en la plaza de las Tres Culturas el régimen desenmascaraba con toda claridad el mito fundador de la Revolución, que había sido promulgado durante muchos decenios como base de la identidad nacional (2012: 41). Según Zimmering el problema era que el gobierno prometía mejorar las condiciones sociales sólo en un futuro indeterminado (Zimmering 2005: 32-34).

En el ámbito del cine surgieron simultáneamente las voces críticas que constataban el “deprimente estado del cine mexicano”, que según ellas estaba caracterizado por la monopolización del cine según principios comerciales (“Manifiesto del Grupo Nuevo Cine” en: SEP 1988: 33-35). Muchos críticos votaban por la libertad de expresión tanto estética como política del cine y reclamaban más prestigio para el cortometraje y el cine documental. Como Salvador Elizondo pone de relieve, la crítica se dirigía hacia los sindicatos, que controlaban el mercado del cine bajo el concepto de “puertas cerradas” y hacia la censura que “el gobierno tiende a implementar [...] mediante poderes económicos de distribución y exhibición” (Elizondo 1988: 46).

En esta atmósfera de crítica, Paul Leduc formaba parte del Nuevo Cine en su país, un grupo que editaba una revista cinematográfica con gran renombre (Rossbach/Canel 1988: 48). El grupo Nuevo Cine formulaba la crítica y los ideales de la nueva generación de los jóvenes cineastas mexicanos, que tuvieron su primer éxito con la organización del Primer Concurso de Cine Experimental en el año 1964. Según dice Elizondo, “[los] jóvenes críticos de formación universitaria casi todos eran ensayistas, narradores, investigadores documentales e incluso militantes en agrupaciones políticas de izquierda” (ibíd.: 49). Estaban formados por la lectura de las revistas norteamericanas y francesas, por lo cual se orientaban hacia el cine de autor con todas sus implicaciones.

Por consiguiente, no es sorprendente que en 1963 Paul Leduc decidiera abandonar los estudios de Arquitectura para adquirir nuevas inspiraciones en el ámbito del cine francés, que por aquel entonces estaba marcado por la Nouvelle Vague. En 1965 obtiene una beca del gobierno francés e ingresa al Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París. Allí estudia y trabaja por un año para la televisión francesa (Ciuk 2011: 95).

A su vuelta a México en 1967 codirige con Rafael Castanedo 17 cortometrajes en 16 mm para el Comité Olímpico de México (COM) y tres Comunicados del Consejo Nacional de Huelga (1968), en 1969 participa en la fundación del Grupo Cine Independiente de México y, con el ya mencionado Rafael Castanedo, Alexis Grivas y Bertha Navarro funda el grupo Cine 70, un círculo

de cineastas del cine independiente de México (ibíd.). En este tiempo, Leduc colabora con los grandes cineastas de cortometrajes experimentales, como por ejemplo Arturo Ripstein, y es asistente de dirección en la grabación sonora de Leonardo López Arretche con el título *El grito* que hoy es visto como piedra millar del cine mexicano (González Casanova 2002: s. p.). Además, da clases en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

De este ambiente vanguardista surge la idea del primer largometraje de Leduc, *Reed: México insurgente* (1970), obra que “en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes ganará el premio Georges Sadoul de la crítica francesa a la mejor película extranjera exhibida en París ese año y en 1973 el premio Ariel a la mejor película” (Ciuk 2011: 95 s.). La producción termina justamente en el año en el que comienza la época del gobierno de Luis Echeverría, de modo que Leonardo García Tsao constata con mucho acierto que “the Echeverría period, saw the cinematic fruits of the Nuevo Cine Group, which in the 1960s had been purely theoretical” (citado por Wood 2006: 9).

La producción de *Reed: México insurgente*

Paul Leduc y su equipo empezaron el rodaje de *Reed: México insurgente* (109 min. de duración) el 16 de noviembre de 1970 (Quezada 2005: 660). La mayor parte del rodaje, que duró 12 semanas, tuvo lugar en el exterior, aparte de unas breves escenas en el *backlot* de los Estudios Churubusco (García Riera 1994: 156). Son varios los lugares del estado de México que se usaron como localizaciones, entre ellos el lago de Texcoco, la estación de ferrocarriles de Teotihuacán, Tepeji del Río, la estación de trenes de Altepeji y, en el estado de Puebla, Metepec, Tehuacán, Santiago Mihuatlán, El Carmen, Chapulco y la hacienda de San Andrés Arrialco (Quesada 2005: 660).

A pesar de los pocos medios financieros de la producción, Leduc podía contar con gran apoyo de técnicos y actores procedentes del cine independiente. Junto con Juan Tóvar escribió el guión y los coproductores Salvador López, Luis Barranco y Bertha Navarro lo animaban en su intento de trabajar fuera de las estructuras industriales del cine (Pick 2010: 182). Por consiguiente, la película vive por una parte de las interpretaciones auténticas y naturales de algunos actores jóvenes del Teatro Universitario como Claudio Obregón, que desempeñando el papel de John Reed mexicanizaba al reportero estadounidense. Por otra parte, el éxito de *Reed: México insurgente* se debe a los actores profesionales provenientes del teatro como Enrique Alatorre, que desempeña agudamente el papel de Venustiano Carranza o el poeta Eraclio Zepeda, quien interpreta con mucho carisma a

Pancho Villa, así que “el caudillo norteño aparece como un ranchero simpático, informado, avisado y socarrón” (Dávalos Orozco 2012: 1227).

A primera vista y como se ha mencionado varias veces durante la investigación, la obra de Leduc se parece al género documental en un doble sentido. Por un lado, el efecto resulta del hecho de que la obra pretende ser meramente una adaptación filmica del libro-reportaje del periodista norteamericano (Peters 2010: 205). Por otro lado, y como ya sugiere Dávalos Orozco, la estética de la obra corresponde a la de los documentalistas: “[...] se filma intencionadamente en 16 mm y en sobrios tonos sepia, que nos remiten a la obra de los documentalistas y camarógrafos que tan puntualmente registraron la primera revolución social del siglo xx” (Dávalos Orozco 2012: 1226)².

Evidentemente, y al contrario de muchas de las películas anteriores que destacaban por su carácter épico-heroico, en la mayor parte de la producción, Leduc escenifica la vida cotidiana de las masas involucradas en el proceso de la Revolución de manera realista. En esta línea lo caracteriza también Dávalos Orozco constatando:

[...] asistimos de primera mano a las vivencias cotidianas de la guerra, a las aspiraciones sencillas y contradictorias de los campesinos y pobres de la ciudad, a la incertidumbre sobre el futuro y sobre la eventualidad de la victoria final (Dávalos Orozco 2012: 1227).

De hecho, el homenaje a John Reed constituye el marco narrativo del largometraje, el cual se basa en el libro-reportaje. La película se divide en tres partes que llevan los siguientes títulos, que sorprendentemente son poco llamativos: 1º Refugiados mexicanos cruzan la frontera México-Estados Unidos. Fines de 1913, 2º Nogales, enero de 1914 y 3º Villa asiste al entierro de don Abraham González. Chihuahua, febrero de 1914.

La representación de la Revolución y las esperanzas del pueblo

La obra empieza con una escena en la que Reed topa con los refugiados mexicanos que acaban de llegar a El Paso tras haber escapado de las tropas federales en México. Reed está puesto en escena como un observador algo distanciado que contempla la situación de los pobres refugiados quienes no son

² Así lo confirma hasta Jonathan Weidenfels cuando compara la película con las famosas crónicas semanales del *Wochenschau* durante la Segunda Guerra Mundial (Weidenfels 1973:3). Y Judith y John Hess constatan: “That the entire film is tinted sepia suggests that the director’s aim was to recall the past, accurately” (Hess 1974: 3).

tratados bien por los soldados norteamericanos, hasta tal punto que a algunos les roban lo poco que han conservado durante su huida³.

Sigue el fatigoso viaje de Reed con un comerciante en un carro de avituallamiento de los revolucionarios por el desierto de Durango; finalmente, llega a Parral donde encuentra al general Tomás Urbina, que forma parte del movimiento de Pancho Villa. Aunque Reed desea encontrarse cuanto antes con la División del Norte para vivir la marcha de las tropas de Chihuahua a Torreón, el general Urbina lo convence para que se quede con él y sus soldados. Reed aprovecha el tiempo para solidarizarse con la tropa y averiguar los motivos de su participación en la lucha. Discuten sobre la Revolución y las distintas maneras en las que cada uno puede comprometerse. A pesar de que se critica a Reed por no estar abierto a armarse para luchar con los soldados, uno de ellos, Longino Güereca, define la tarea del corresponsal como portavoz del pueblo. Con las siguientes palabras lo subraya, cuando detiene a su compañero, que osaba ofender al corresponsal por no luchar por la causa justa. Dice Güereca: “Un momento, Julián. Tú no sabes nada. Si Juan viene aquí para informar a sus paisanos de nuestra lucha. De la verdad de nuestra lucha. Además, tú llevas un arma, mientras que él está desarmado. Tú no tienes derecho, Julián” (DVD: 31:20-31:50).

Lo que salta a la vista en estas primeras escenas de la obra es la diversidad de los motivos por los que combatían los soldados en la Revolución. Por supuesto, había un gran número de aventureros o de gente que quería aprovecharse económicamente, como algunos comerciantes; sin embargo, la mayoría de los revolucionarios combatía para salir de la pobreza y llevar una vida económicamente mejor. La reforma agraria era, por consiguiente, la meta primordial de los campesinos. Evidentemente, Leduc muestra sin paliativos la miseria de la vida en el campo y las esperanzas del pueblo.

En cuanto a la parte ideológica de la Revolución, la película revela que el pueblo solo tenía una idea muy vaga de los ideales revolucionarios, lo que se muestra bien con el ejemplo de la discusión que Reed suscita sobre la idea de la libertad (DVD: 00:13:20-0:14:30). Se destaca lo difícil que resulta llegar a una definición de este lema de la Revolución. “¿Si tú no lo sabes por qué estás aquí?”, le pregunta uno de los soldados a John Reed. Se da cuenta de que la libertad es todo lo contrario a la situación actual, se refiere a un estado de vida diferente que, para Güereca, por ejemplo, significa explotar una mina para vivir mejor cuando la Revolución haya terminado.

³ En esta escena Reed observa con estupefacción a un soldado que roba dos candela-bros de un carro entoldado de los refugiados. Sin embargo, Reed aparta la vista y se marcha (0:01:58-0:02:10).

De todas maneras, lo que se muestra ante todo en esta primera parte de la obra es lo desordenada o casi caótica que era la vida bajo la Revolución. Mientras las condiciones de vida eran precarias y los revolucionarios actuaban de manera poco organizada, era el azar el que decidía sobre la vida o la muerte. Esto se enseña claramente en la escena, en la que con ocasión del asalto de los Colorados la tropa del general Urbina debe huir y deja atrás a Reed, quien —además por su propia inhabilidad— no logra conseguir un caballo y está forzado a salir corriendo (DVD: 1:06). Lo que sin duda desconcierta al público es la gran cantidad de muertos que marcaban el camino sin que nadie se hiciera cargo de ellos. Así, Leduc nos muestra el otro lado de la medalla con respecto al papel heroico de la Revolución, poniendo el enfoque en la cara inhumana de la misma.

El encuentro de Reed y Carranza

La segunda parte de la obra escenifica el encuentro de Reed con el presidente Victoriano Carranza en Nogales en enero de 1914. Lo que destaca de la escena es la discrepancia entre la viva y turbulenta atmósfera entre los revolucionarios en el campo y la sinceridad con la que entran en contacto con el extranjero Reed, por un lado, y, por otro, el ambiente frío y distanciado en Nogales, donde el corresponsal finalmente se encuentra con Carranza (Peters 2010: 213). Parece una situación grotesca: el presidente y líder de la Revolución reside aislado en una habitación oscurecida, mientras que un ayudante ceremonial avisa a los reporteros antes de la audiencia qué preguntas serían aceptadas y cuáles no. A pesar de las reglas de censura establecidas por el secretario, Reed osa alzar la voz en la audiencia de Carranza. Sin embargo, no toma la palabra para reclamar la situación precaria del pueblo mexicano, sino para lanzar una pregunta acerca del caso Benton (Pérez Murillo/Cascón Becerra 2002: 203). Este último fue un hacendado británico fusilado por los revolucionarios, lo que, de hecho, enturbió las relaciones entre México e Inglaterra. Como era de esperar, Carranza se siente provocado por la intervención en las relaciones británico-mexicanas por parte de un estadounidense.

Lo que esta escena pone de relieve es una de las caras oscuras de la Revolución, es decir, la relación entre los intelectuales y el pueblo. A pesar de la benevolente presentación de Reed en la primera parte de la película, desencanta un tanto la imagen del corresponsal, cuando una vez que tiene la ocasión de decir la verdad, la utiliza solamente para satisfacer a los lectores de su revista. Renuncia a hablar de las cuestiones progresistas del pueblo mexicano, o sea, de la reforma agraria o el derecho electoral; así que no se muestra capaz de asumir la responsabilidad de un intelectual para el pueblo. El abismo entre la

élite y el pueblo se revela, además, claramente en esta escena en la persona de Carranza, que destaca por su carácter distanciado y casi arrogante. Obviamente había una diferencia de intereses entre los distintos grupos de la Revolución, y, por consiguiente, no sorprende que el pueblo haya encontrado a sus propios héroes en las personas de Emiliano Zapata y Pancho Villa. Si Zapata era el héroe de los campesinos del sur de México, Villa llegó a ser el héroe del pueblo en el norte del país.

La puesta en escena no malogra el impacto, sino que subraya la discrepancia entre los caracteres de Carranza y Villa.

El mito de Pancho Villa

Vista la presentación de Villa en su encuentro con Reed en la tercera parte de la película de Leduc, se subraya en qué medida el corresponsal ya asistió a su mitificación como héroe del pueblo⁴. Por un lado, el líder de los intelectuales —distanciado, hostil y aislado—, por el otro, el líder del pueblo —carismático y abierto—. Si consideramos la estructura de la película, se nota evidentemente que refuerza el efecto producido para los espectadores: justamente después del encuentro desconcertante con Carranza, la tercera parte empieza con la presencia de Pancho Villa en el entierro del general Abraham González en Nogales en febrero de 1914 (DVD: 1:10:49-1:12:00). Villa está de luto por su compañero, que fue asesinado por mandato del general Huerta (Pick 2010: 188). Así, como antítesis de Carranza se contraponen un Villa que muestra emociones por el entierro de su amigo, lo que por supuesto origina muchas simpatías entre el público.

De la misma manera como Reed en el reportaje, Leduc prepara la plataforma a Villa como gran líder paternal del pueblo (Schmidt-Welle 2011: 32). Esto se muestra por ejemplo en una larga escena que se dedica a la manera en la que el general enseña a los soldados cómo deben llevar la vida cotidiana entre las batallas (DVD: 1:13:30-1:15:08). A la impaciencia de sus soldados, quienes ponen en tela de juicio su trabajo en la panadería, contesta: “Un soldado en tiempos de paz debe trabajar, no debe ser ocioso. [...] Hay que trabajar” (DVD: 1:14-15). Finalmente, concluye que es indispensable que cada uno haga su tarea.

Son precisamente escenas como estas en las que se revela claramente el intelecto pragmático de Villa. Esto se nota igualmente en la escena siguiente, en

⁴ Según Katz (2000: 392), la reinterpretación de Villa como héroe del pueblo fue inspirada en los años cincuenta por la difusión masiva de la segunda obra de Reed, *Diez días que estremecieron al mundo*. Esto se inició justamente después del XX Congreso del PCUS que condenó a Stalin. Acto seguido, *México insurgente* fue rescatado del olvido.

la que el general invita a Reed a comer con él para discutir sobre la Revolución y la guerra. Advierte francamente que nunca leyó los libros de estrategia de la guerra que menciona Reed y añade que él siempre actúa siguiendo su propia intuición (DVD: 1:17:30-1:18:05). Sin embargo, considera la guerra como una cosa seria, para la que no se pueden establecer reglas. Lo que llama mucho la atención es el hecho de que Villa suele convencer a su interlocutor ilustrando su discurso con muchas anécdotas que, además, demuestran su profundo sentido del humor.

Reed como activista político y el pueblo como héroe

La larga escena de La Cadena que sigue a la entrevista de Villa forma el núcleo del largometraje de Leduc porque es precisamente en esta parte donde se realiza la toma de consciencia de John Reed. Es decir, muta el papel del observador o testigo por el de participante activo (Pick 2010: 181). El cambio definitivo de Reed ocurre efectivamente en la última escena de la obra, en la que se muestra el asalto del pueblo de Gómez Palacio en Durango por parte de los revolucionarios. El corresponsal rompe el escaparate de una tienda para robar una cámara que simbólicamente llega a ser su arma en la lucha por la causa social.

En el largo y lento viaje que precede la mencionada escena final, Reed está en contacto directo con la gente y discute con unos colegas sobre la intervención de los Estados Unidos en la guerra y el papel que deberían desempeñar los reporteros. Lo que revelan estas escenas es la vida cotidiana del pueblo mexicano, de las mujeres, niños y soldados, que cumplen con sus tareas para sobrevivir en los tiempos precarios de la Revolución. Mientras los soldados de la División del Norte reparan los carriles, las mujeres comparten la comida con todos, hasta con el extranjero Reed, lo que se puede interpretar como un símbolo de humanidad, caridad y solidaridad de la gente. Estas imágenes definitivamente están muy lejos de la mitificación épico-heroica de las películas anteriores. No se muestra la Revolución por parte de soldados heroicos destacando su valor en los combates, sino que el énfasis se pone en la imagen cotidiana de la guerra. De esta manera, podemos estar de acuerdo con Pick cuando constata que el largometraje de Leduc desmitifica la Revolución (Pick 2010: 177). El verdadero héroe resulta ser el pueblo.

Según Zuzana Pick, esto se debe a una combinación de técnicas documentales con otras ficcionales: por un lado, el género documentalista produce el efecto de la autenticidad de lo presentado y las estructuras y técnicas

ficcionales, por el otro, promueven la tensión de la obra⁵. En la película de Leduc sobresalen largos planos hechos con gran angular, como por ejemplo la escena en la que Reed llega a México en el carro de avituallamiento. Según Weidenfels, estas tomas comunican “[...] la sensación de un gran silencio y cumplen con la función expositiva de introducir al héroe dentro de la naturaleza simbólica típica de los *westerns*, un silencio que de repente resulta ser quebrado por el asalto de los Colorados” (1973: 3).

El efecto se intensifica aún más, dado que las breves escenas de mucha acción son filmadas por cámaras de mano. Es precisamente esta técnica la que evoca el sentimiento de inmediatez al público, que desde luego se siente involucrado personalmente (Peters 2010: 211 s.). De esta manera, escenas contemplativas se alternan con otras de mucha presión para que los espectadores en un primer momento puedan reflexionar sobre la situación, mientras que en segundo lugar deban reaccionar y tomar posición. Sobre todo en las escenas largas se muestra la vulnerabilidad y el aislamiento de los personajes individuales, lo que remite de alguna manera al hecho de que muchos mexicanos salieron traumatizados de los combates de la Revolución. Finalmente, la música es otro aspecto más que contribuye a subrayar estos efectos en el público. Así, los espectadores pueden revivir las experiencias y emociones de John Reed para sentir finalmente el cambio ya mencionado, dado que, simultáneamente, experimentan las situaciones que vive o sufre el protagonista.

Conclusión

Ahora bien, con el primer largometraje de Leduc, *Reed: México insurgente*, empieza una nueva etapa en el cine mexicano ya que es la primera manifestación del cine experimental que tuvo éxito en la escena internacional. Por mucho tiempo, la obra del director mexicano se consideró meramente como una documentación sobre una fase de la vida del corresponsal norteamericano John Reed, el cual encontró su conciencia social justo en la Revolución Mexicana. Sin embargo, detrás de esta interpretación del primer plano, la obra ofrece una lectura pluridiscursiva en el segundo plano. Es una película de autor que lleva claramente la firma del director Paul Leduc, quien solía combinar —según sus propias palabras— lo personal con lo sociopolítico.

⁵ Leduc “represents the journalist’s political awakening while demystifying the revolution. It maintains the vignette-like structure and style of Reed’s account by blending documentary and fictional devices. It adopts his point of view to represent his encounter with combatants and Readers, reconstruct the everyday experiences of the civil war, and stress the war’s confusion and chaos” (Pick 2010: 177).

Como acabamos de mostrar, la obra de Leduc está lejos de ser exclusivamente un homenaje candoroso a un activista político, sino que el homenaje sirve de pretexto para la presentación de una crítica profunda al mito de la Revolución Mexicana y del uso de dicho mito en la política del gobierno durante la época del milagro mexicano. Mientras que en el discurso oficial se glorificaba la Revolución como fundamento de la identidad nacional del país, Leduc detecta las incongruencias entre esta versión y la verdad histórica. Así, al poner el enfoque en la presentación de la vida mexicana durante la Revolución, crea una imagen de pena y amargura. Desorden y confusión, sufrimiento y muerte son las características. Por un lado, el pueblo lucha con pocos medios por una vida mejor, sin captar el sentido de la ideología de la Revolución; por otro lado, los intelectuales se escudan, como Carranza.

Por consiguiente, la obra de Leduc no corresponde en absoluto a la imagen heroica de las producciones mexicanas ni a la de un México bárbaro que se visualiza en las norteamericanas, sino que el cineasta logra hacer un elogio al pueblo que ante una situación precaria sigue cumpliendo con sus tareas conforme a los valores éticos de caridad y solidaridad. Como antítesis a los discursos secos de los intelectuales es precisamente el pueblo el que resulta ser auténtico en su lucha por una vida mejor.

Curiosamente, a pesar de la crítica que emana del largometraje experimental, Leduc y sus compañeros contaron con el apoyo del gobierno de Luis Echeverría (1970-1976). Y esto resulta ser tanto más llamativo, cuando nos damos cuenta de que durante el período de Echeverría la censura del gobierno se agravó significativamente y se aumentó el control sobre los medios de comunicación. Dávalos Orozco explica esta paradoja con la dependencia mutua del gobierno y de los representantes del cine experimental:

A pesar de tratarse de un producto independiente (y precisamente por eso), el régimen presidencial de Luis Echeverría (1970-76) se la apropia para promoverla como una de las cintas emblemáticas, tanto del ‘nuevo cine’ mexicano, como de la política oficial de ‘apertura democrática’ (Dávalos Orozco 2012: 1226).

En una entrevista la coproductora de *Reed: México insurgente*, Bertha Navarro, comprueba esta tesis acordándose de la situación especial en la primera fase del Nuevo Cine mexicano. Lo describe como un ambiente exitoso en el que la joven generación de cineastas —a los que llamaban “piratas”— intentaba explorar nuevos caminos dentro de las estructuras establecidas (citado por Wood 2006: 9). Notablemente, contaban tanto con el apoyo de intelectuales como Carlos Fuentes y de la comunidad cultural en general como del gobierno, que los enviaba a numerosos festivales internacionales. El éxito que tuvieron en Cannes se debe también al hecho de que con el apoyo financiero

oficial pudieron convertir la obra hecha en 16 mm en un largometraje de 35 mm. Sin embargo, a pesar del éxito internacional no recibieron más apoyo en las producciones siguientes (ibíd.). No obstante, estas circunstancias poco benevolentes no pudieron frenar a Paul Leduc, quien siguió el camino una vez emprendido con su ópera prima *Reed: México insurgente*, la cual definitivamente fue la base de su carrera como cineasta.

Bibliografía

- A. A. V. V. (1988): “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”. En: SEP (Secretaría de educación pública) (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 33-35.
- ABOITE AGUILAR, Luis (2008): “El último tramo (1929-2000)”. En: Escalante Gonzalbo, Pablo (ed.): *Nueva historia mínima de México*. México: COLMEX, pp. 262-302.
- AYALA BLANCO, Jorge (1993): *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*. México: Grijalbo.
- CIUK, Perla (2009): “Leduc Rosenzweig, Paul”. En: *Diccionario de directores de cine mexicano*, vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 437-440.
- (2011): “Leduc Rosenzweig, Paul”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, pp. 95-96.
- DÁVALOS OROZCO, Federico (2012): “*Reed: México insurgente*. Paul Leduc, 1973 (México)”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, pp. 1226-1227.
- ELIZONDO, Salvador (1988): “El cine mexicano y la crisis”. En: Secretaría de Educación Pública (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 37-46.
- GARCÍA RIERA, Emilio (ed.) (1994): *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Vol. 11: 1961-1963.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (2002): “Paul Leduc Rosenzweig”. En: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LEDUC_rosenzweig_paul/filmografia.html> [último acceso 31 de agosto de 2013].
- HESS, Judith/HESS, John (1974): “Between history and homage in *Reed: Insurgent México*”. En: *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, n.º. 1, pp. 1-4, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/InsurgentMexico.html>> [último acceso 12 de mayo de 2009].
- KATZ, Friedrich (2000): *Pancho Villa*. Vol. II. México: Era.
- LEDUC, Paul (1970) (dir.): *Reed: México insurgente*. México (película).
- (1978): “El crítico ideal, imposible en la sociedad actual”. En: *Revista de la Universidad de México*, vol. 33, n.º. 2-3, p. 49.
- ORELLANA, Margarita de (2008): *Filming Pancho Villa: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*. Brooklyn: Verso Books.

- PÉREZ MURILLO, María Dolores/CASCÓN BECERRA, Juan Aquilino (2002): *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid: IEPALA.
- PETERS, Michaela (2010): “México insurgente: la Revolución mexicana en el reportaje de John Reed y la película de Paul Leduc”. En: Díaz, Olivia/Gräfe, Florian/Schmidt-Welle, Friedhelm (eds.): *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-216.
- PICK, Zuzana M. (2010): *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press.
- QUESADA, Mario A. (2005) (ed.): *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REED, John (2005): *Eine Revolutions ballade. Mexico 1914*. Ilustraciones de José Guadalupe Posada, traducido por Ernst Adler y Matthias Fienbork, con un epílogo de Hans Christoph Buch. Frankfurt: Eichborn.
- REED, John/TURNER, John Kenneth (2007): *México insurgente/México bárbaro*. México: Grupo Editorial Tomo.
- ROSSBACH, Alma/CANEL, Leticia (1988): “1961-1967: Los años sesenta: El Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales”. En: SEP (Secretaría de educación pública) (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-56.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2011): *Mexiko als Metapher: Inszenierungen des Fremden in Literatur und Massenmedien*. Berlin: Tranvía.
- SCHUMANN, Peter B. (1971): *Film und Revolution in Lateinamerika*. Oberhausen: Karl Maria Laufen.
- SEP (Secretaría de Educación Pública) (1988) (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TOBLER, Hans-Werner (2007): “Mexiko im 20. Jahrhundert: die Revolution und ihre Folgen”. En: Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst/Tobler, Hans-Werner (eds.): *Eine kleine Geschichte Mexikos*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 241-365.
- WEIDENFELS, Jonathan (1973): “Paul Leduc’s *Reed - México insurgente*”. En: <<http://www.art-in-society.de/AS3/Reed.shtml>> [último acceso 12 de mayo de 2009].
- WOOD, Jason (2006): *The Faber Book of Mexican Cinema*. London: Faber.
- ZIMMERING, Raina (2005) (ed.): *Der Revolutionsmythos in Mexiko*. Würzburg: Königshausen & Neumann.