

LAS PELÍCULAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN EL MUNDO DE LA POSGUERRA (1950-1973). UNA PROPUESTA METODOLÓGICA¹

por BERND HAUSBERGER

(El Colegio de México)

The movies of the Mexican Revolution in the post-war world (1950-1973). A methodological proposal

Abstract

The article offers a hypothesis about the political impact of western movies situated in revolutionary Mexico during the 1960s. Based on the data from projections of 59 movies (regardless of their origin) in Rome from 1950 to 1973, due to the genre's popularity in Italy, and their comparison to other accessible data from the international press, the article concludes that the revolutionary westerns had an important political impact in Italy, where a significant number of them had been produced, whereas elsewhere in Europe, and especially in the US, their political impact was rather limited or hard to identify. The reason seems to be the peculiar features of Italian social and cultural reality (political violence, strong communist party, or the southern question).

Keywords: revolutionary Mexico; movies; political impact; spaghetti westerns; Italian communism.

1. Objetivo

Durante gran parte del siglo XX, la Revolución mexicana fue un tema popular en el cine internacional. Su fama cinematográfica se fundó en Estados Unidos, en tiempos del cine mudo durante la Revolución misma;² se consolidó en 1934, con la distribución mundial de *Viva Villa!*, por la Metro-Goldwyn-Mayer, y alcanzó su apogeo entre la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta, cuando en Italia se produjeron los llamados *Spaghetti y Zapata westerns*. Como avance de una investigación en marcha,³ las siguientes páginas pretenden situar este fenómeno en

¹ Agradezco a Ariel Rodríguez Kuri su cuidadosa y estimulante lectura de un primer borrador de este trabajo, a Isabel Galaor su invaluable ayuda para la versión en español, y a los dictaminadores anónimos sus comentarios enriquecedores.

² Véanse Aurelio de los REYES, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México 2006 y Margarita de ORELLANA, *El cine norteamericano de la Revolución Mexicana (1911-1917)*, Madrid 2003.

³ Véase también Bernd HAUSBERGER, “¡Viva Villa! Cómo Hollywood se apoderó de un héroe y el mundo se o quitó”, *Historia Mexicana* 62/4, N° 248, 2013, pp. 1495-1547”; idem, “La Revolución mexicana solo sirve de pretexto: trascendencias divergentes de una mitología cinematográfica”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución Mexicana en el cine. Un acercamiento*

el contexto del *Zeitgeist* político de la postguerra. Para ello, parten de la observación del éxito de las películas ambientadas en la Revolución mexicana en Roma, para después ensanchar la mirada al panorama europeo y transatlántico. Quiero plantear la hipótesis de que si bien la popularidad fílmica de la Revolución mexicana era un fenómeno de alcance global, la politización de los *westerns* revolucionarios tuvo un carácter específicamente europeo. Los datos que presentaré permiten conjeturar que en la época existía una marcada diferencia en los debates y discursos políticos entre Europa y Estados Unidos. De esta suerte, la significación que se dio a las películas en cuestión era distinta en cada lado del Atlántico.

2. Consideraciones preliminares

La popularidad mundial de la Revolución mexicana en el cine no solo se debió al ambiente político en que se daba la exhibición de las diferentes películas. Para el público occidental, las tierras al sur del Río Bravo ejercían una exótica atracción. Al mismo tiempo, en EE. UU., y también, aunque probablemente de menor grado, en Europa, la Revolución mexicana era un acontecimiento más o menos familiar, debido a la cobertura que la prensa, los camarógrafos y el incipiente cine mudo le habían dado. Entre las revoluciones del temprano siglo XX, la mexicana fue posiblemente las más fotografiada y filmada.⁴ Como las luchas en el país vecino no llevaron a ninguna transformación radical del sistema económico, su desenlace resultó –al fin y al cabo– aceptable para el hegemónico orden capitalista, a pesar de las tensiones a causa de los esfuerzos mexicanos de emanciparse de las injerencias extranjeras. De esta suerte, el presidente electo Eisenhower, al preparar su discurso de investidura en enero de 1953, discutió con sus consejeros recurrir a la memoria de la Revolución mexicana para contrastarla con las malas revoluciones comunistas o supuestamente comunistas de la época y tomarla como ejemplo de una revolución buena, aunque al final se descartó la idea y Eisenhower prefirió no tocar el tema.⁵ Así, la Revolución mexicana, limitada a su fase armada e interpretada como levantamiento contra la tiranía y el abuso, fue un tema grato para las ficciones de Hollywood, más aún porque podía ser incorporada al género por excelencia del cine americano, al *western*.⁶

Aquí es oportuno enfatizar que el cine de ficción con temas o ambientes históricos poco tiene que ver con la realidad tal como la intenta precisar la investigación académica. Más bien, resignifican la historia para dotarla de atracción o de relevancia para el público al que se dirige. Detrás de esto hubo siempre, también, un interés económico: había que ganar audiencia para amortizar los elevados costos de producción. Los espectadores a su vez, a nivel internacional, volvieron a reinterpretar lo que veían en la pantalla conforme a sus experiencias, a lo mejor sin captar la

a partir de una mirada italo-europea, México 2013, pp. 202-244; idem, “La Revolución mexicana en los cines de Roma de la posguerra, 1950-1973”, *Tzintzun* 64, 2016, pp. 259-295.

⁴ John MRAZ, *Fotografiar la Revolución mexicana*, México 2010, p. 20.

⁵ Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, Norman 1998, pp. 408-409.

⁶ André BAZIN, “Le western ou le cinéma américain par excellence”, in: idem, *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris 2008, pp. 217-227. Véase también Adela PINEDA FRANCO, “La nostalgia por el Oeste”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución*, pp. 59-84.

intención original de los cineastas. En las películas de las que aquí trato, por lo tanto, nada se aprende sobre la Revolución mexicana. Nos puede revelar, sin embargo, mucho sobre los contextos de producción y recepción, y sobre el papel de la historia en una época mediática.

Dicho esto, hay que constatar que una película desarrolla su trama –y ésta se interpreta– dentro de tradiciones fílmicas, narrativas e iconográficas. Su identificación forma un paso imprescindible para entender cómo el cine opera y llega a tener impacto. Tanto el cineasta como el espectador recurren a un conjunto de imágenes y de convenciones narrativas, que son portadoras de significado y que estructuran y facilitan la narración y la comprensión. En la formación de estas tradiciones han participado diversos medios, como la prensa, la fotografía, la literatura, la historiografía y la enseñanza escolar de historia. Creo, sin embargo, que en el cine la impronta mayor es cinematográfica, es decir, cada película se refiere a otras películas. Sobre todo “el cine de género” (como los *westerns* o, en México, las películas de la Revolución) se vale para su narración de un *stock* de motivos, estereotipos y convenciones, los que reproduce y, en sus momentos de originalidad, varía, amplía y renueva.

El propósito específico de este trabajo, sin embargo, es ubicar las películas en el contexto político de su proyección. Ha sido descrito repetidas veces cómo diferentes cineastas utilizaron la Revolución mexicana como vehículo para tematizar problemas de su tiempo que no hubieran sido fáciles de abordar o denunciar abiertamente.⁷ El ambiente político internacional de los años cincuenta y sesenta del siglo XX estuvo marcado primero por las polémicas de la Guerra Fría y luego cada vez más por la crítica anticapitalista, los procesos de descolonización, el surgimiento del Tercer Mundo, la guerra de Vietnam y las protestas estudiantiles.⁸ El cine no fue inmune a estos debates, los que empababan sus tramas, pero para eludir polémicas delicadas, prefería colocarlos en tiempos y espacios lejanos, por ejemplo, en la Revolución mexicana, la que le sirvió de pretexto, metáfora o mito.⁹

3. Método

Como punto de partida, he reconstruido las proyecciones de un cuerpo de 59 películas en los cines de Roma entre 1950 y 1973. Empiezo en 1950, porque en ese año tuvo lugar el reestreno de *Viva Villa!*, cinta de 1934, cuyo enorme impacto original he señalado en otra ocasión.¹⁰ Termino en 1973, pues en diciembre de 1972 se estrenó *Che c'entriamo noi con la rivoluzione?*, de Sergio Corbucci, el último *western* revolucionario italiano que vale la pena mencionar. Alargar el período de estudio

⁷ Christopher FRAYLING, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, Londres/Nueva York 1998, pp. 217-244; Austin FISHER, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, Londres 2011; Raffaele MORO, “De la Sierra Maestra a la Sierra Madre: la aventura de la Revolución y el ‘largo 68’ italiano”, in: Hausberger – Moro (coords.), *La Revolución*, pp. 123-175.

⁸ Véase James MARK – Nigel TOWNSON – Polymeris VOGLI, “Inspirations”, in: Robert Gildea James Mark – Anette Warring (eds.), *Europe's 1968. Voices of Revolt*, Oxford 2013, pp. 52-63.

⁹ HAUSBERGER, “La Revolución”.

¹⁰ Idem, “¡Viva Villa!”.

hubiera permitido observar con más detalle el desvanecimiento del extraordinario *boom* de los *westerns* italianos, lo que, sin embargo, no hubiera aportado gran cosa al interés central del trabajo. La elección de Roma como punto de partida de esta investigación se debe a que fue el centro de la producción cinematográfica italiana y, probablemente, europea de la época.

Realizar mi pesquisa en Roma fue una decisión tanto pragmática como programática. Dada la producción de los *westerns* revolucionarios en Italia, este país debe ocupar un lugar central en cualquier investigación sobre el tema. Extender el registro detallado de las exhibiciones de las películas consideradas a otras regiones, o a otros países, hubiera sido imposible en términos prácticos si no se arma una investigación colectiva. Para la reconstrucción de las proyecciones en Roma, usé en primer lugar las carteleras publicadas en el diario comunista *L'Unità*, accesibles en línea.¹¹ Para cubrir las lagunas de información recurrí a las programaciones publicadas en los diarios *Il Messaggero* y *Avanti*, las que consulté en papel en la Biblioteca Nacional de Berlín, en su mayoría, y algunos pocos ejemplares, en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena. Con todo, el trabajo realizado, si bien perfectible, es suficientemente sólido para avanzar en el análisis.¹²

Para medir la suerte de las diferentes películas en la pantalla he contabilizado los días que se encontraron en cartelera, pero no he podido tomar en cuenta el número de funciones y de salas, ni la categoría de cines en que se presentaron. Tampoco puedo decir nada sobre la cantidad de espectadores que acudieron a las funciones ni de los ingresos que los filmes generaron.

También la elección del cuerpo de 59 películas (apéndice) requiere algunas explicaciones. He intentado considerar todos los filmes exhibidos en Roma que tratan explícitamente de la Revolución mexicana (y creo que solo se me han escapado muy pocas, de presencia efímera); son 38 películas (o el 64,4% del total). Adicionalmente he tomado en cuenta 21 cintas que están ambientadas en México o en espacios que parecen ser el México de finales del siglo XIX o inicios del XX. Once (18,6%) de ellas tratan de temas revolucionarios, por ejemplo, de las luchas contra el Segundo Imperio, o de rebeldía social. Las diez restantes (16,9%) presentan a México con la misma iconografía, pero sin meterse en asuntos de rebeldía o de revolución. De esta manera fueron esenciales para la creación y reproducción de cierto imaginario e iconografía de México, como país de bandidos, de tiranía e injusticia, de rebeldía y resistencia, de sombreros grandes, de carrilleras, de saguaros y de aventura para los viejos héroes del oeste estadounidense. Como se puede ver en la obra de Emilio García Riera,¹³ hay más cintas de este tipo de lo que mis limitadas posibilidades me han permitido tomar en cuenta, así que la elección de estas últimas

¹¹ He realizado la captura de los datos, poco a poco, entre 2012 y 2014 (para los tempranos años 1950, agradezco la ayuda que me prestó Omar Velasco). Hay que señalar que mientras tanto el archivo digital del *L'Unità* (antiguamente disponible en: <http://archivio.unita.it>) se había quitado de la red y recientemente ha vuelto a estar disponible en: *L'Unità che una volta era comunista. Archivio storico digitale (1946-2014)* [online], [consultado 5 de mayo de 2019], accesible de: <https://archivio.unita.news/>.

¹² He explicado mi procedimiento con más detalle en HAUSBERGER, “La Revolución”, pp. 264-269.

¹³ Emilio GARCÍA RIERA, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., México/Guadalajara 1987-1990.

películas implica cierta subjetividad. Obviamente, clasificar una película por las categorías referidas no fue siempre fácil. Así, se puede poner en duda si *Django* (1966) en realidad está ambientada en un contexto revolucionario, solo porque el jefe de la pandilla mexicana repetidas veces hace referencia a la revolución que quería hacer en México.¹⁴ Tal vez hubiera convenido considerar también el gran número de películas que versan sobre la figura de El Zorro,¹⁵ muy presente en las pantallas en los años tratados, o las que versan acerca de la defensa de El Álamo, entre las cuales *The Last Command*, de 1955, o *The Alamo*, realizada por John Wayne en 1960, tuvieron un gran éxito en Italia. A lo mejor también hubiera sido oportuno incluir *Robin Hood of El Dorado* (EE. UU., 1936; sobre Joaquín Murrieta) y *Juarez* (EE. UU., 1939) por la importancia que han tenido, junto con *Viva Villa!*, para crear el imaginario cinematográfico sobre México en los años treinta.¹⁶ Por otro lado, he considerado una película como *The Gay Desperado* (EE. UU., 1936), para después enterarme de que su presencia en la posguerra fue reducida. En fin, las decisiones tomadas respecto al cuerpo de análisis apenas se pudieron corregir una vez que la revisión de las programaciones estaba en marcha. Solo en dos casos he intentado un posterior reajuste (lo que se traduce probablemente en un mayor margen de error).¹⁷

4. La Revolución mexicana en los cines de Roma

4.1 Panorama general

En el período del 29 de marzo de 1950 al 31 de diciembre de 1973, el 54,12% de los días se pudo ver por lo menos una de las obras de mi cuerpo de análisis en Roma, un dato verdaderamente asombroso. Se nota un fuerte aumento de su presencia en los años sesenta, que alcanzó su clímax el 17 de septiembre de 1967, con siete películas en un solo día (*The Professionals*; *The Return of the Seven*; *Vera Cruz*; *Il buono, il brutto, il cattivo*; *Quien sabe?*; *La resa dei conti*; *Un uomo, una colt*). Si en vez de los días de exhibición contamos las películas estrenadas por año, 1967

¹⁴ Me apoyo en que el cineasta inglés Alex Cox también considera a *Django* una obra altamente política; Alex COX, *10,000 Ways to Die. A Director's Take on the Spaghetti Western*, Harpenden 2009, pp. 87-95.

¹⁵ Compárese Pablo MÉRIDA, *El Zorro y otros justicieros de película*, Madrid 1997.

¹⁶ Uno de los dictaminadores anónimos de un texto anterior, a quien agradezco su meticulosa lectura y crítica, hubiera integrado a la búsqueda dos cintas sobre el mestizo Pecos Martínez, *Due once di piombo* (o *Il mio nome è Pecos*) y *Pecos è qui, prega e muori*, de 1967, y *Giarrettiera colt* (1968) ambientada en las luchas del Segundo Imperio.

¹⁷ Era demasiado tarde para hacerle un seguimiento sistemático, cuando me enteré que *Ritorna il capataz* fue la retitulación de reestreno de *Io sono il capataz* a mediados de los años 1950, hecho que registran en: "Io sono il capataz (1951)" [online], *Archivio del cine italiano/Italian Cinema Database*, [consultado 1 de julio de 2014], accesible de: www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=DC5794; "Io sono il capataz", [online], 3 de enero de 2017, *WIKIPEDIA* (versión alemana), [consultado 1 de julio de 2014], accesible de: de.wikipedia.org/wiki/Io_sono_il_Capataz#cite_note-2; aunque muchas veces es referida equivocadamente como nueva película. El segundo caso es *La estampida* (México, 1959), la que, con el título italiano *Gli intrepidi* inicialmente no identifiqué. Al darme cuenta de la fuerte presencia de esta obra, la incorporé a mi base de datos a partir de los resultados que conseguí con la función de búsqueda.

está adelante, con siete filmes. Para entender los largos períodos de exhibición de algunas cintas, no hay que olvidar que, en total contraste con la situación actual, los filmes se presentaban regularmente en los cines de barrio, los que hoy en día han desaparecido, ya que las películas después de su primer estreno se comercializan ya no en salas públicas, sino a través de la televisión, de DVD o del internet.

4.2 La procedencia de las películas

He incluido en mi análisis 23 cintas (39%) estadounidenses y 23 europeas, doce mexicanas (20,3%) y una (1,7%), a la que no quise atribuir ningún origen definido: la obra de Eisenstein, realizada por un director ruso, con dinero estadounidense en México, y montada en Estados Unidos.¹⁸ La paridad entre producciones europeas y estadounidenses no fue planeada, sino se eligieron los filmes según los criterios arriba esbozados. He preferido hablar aquí de europeo en lugar de italiano, más que nada para poder incluir las francesas *Le goût de la violence* y *Viva María!*, en cuya producción también hubo dinero italiano. Con todo, casi en su totalidad estas películas europeas eran italianas, pues fueron realizadas por directores italianos con capital mayoritario italiano, aunque fueran coproducciones con otros países y participaran actores de todo el mundo.¹⁹ Esto nos recuerda que el cine rara vez ha sido una actividad meramente nacional, lo que podría ilustrarse con el personal involucrado en la producción y, más aun, con los temas e imágenes que circulaban entre las películas de diferente procedencia, pero este tema rebasa el objetivo de este ensayo.²⁰

Contando los días de exhibición de cada película en los cines romanos resulta casi un empate entre EE. UU. y Europa con 3653 (48,5%) y 3502 (46,65%), respectivamente, frente a 383 días (5,1%) con filmes mexicanos. En promedio, las cintas de Hollywood se podían ver durante 158,8 días, las europeas durante 152,3 días y las mexicanas durante 31,9 días. Esto indica una diferencia en la fuerza de distribución, sobre todo en desventaja del cine mexicano. La clásica cinta *Enamorada* (1946), de Emilio Fernández, por ejemplo, estuvo en Roma solo durante nueve días, mientras que *The Torch* (1950), la versión hollywoodense del mismo Fernández, con el mismo Pedro Armendáriz, pero con la ya cuarentona Paulette Goddard, en vez de María Félix, se mantuvo durante 94 días. A lo largo del período, se nota un más o menos constante predominio del cine norteamericano hasta mediados de los años sesenta. La situación se revirtió de forma espectacular en el trienio 1965-1967, a raíz del auge del *western* italiano, el que llenó en gran medida el hueco dejado por la crisis de producción de Hollywood.²¹ México, en la época de oro de su cinematografía, ejercía un poder no despreciable para difundir una propia (pero por eso no más verídica) imagen de su historia en los cines de Roma hasta mediados de los

¹⁸ La versión que se acerca más a los planes originales de Eisenstein, fue montada por su ex asistente Grigori Alexandrov en 1979, es decir, después del período aquí considerado.

¹⁹ Bernd HAUSBERGER – Raffaele MORO, “Introducción”, in: idem (coords.), *La Revolución*, pp. 18-21.

²⁰ Véase con algunos ejemplos, HAUSBERGER, “La Revolución”, pp. 279-283.

²¹ HAUSBERGER – MORO, “Introducción”, pp. 21-24; Daniela TREVERI GENNARI, *Post-War Italian Cinema. American Intervention. Vatican Interests*, London 2008, p. 96.

años sesenta, para después desaparecer del todo. No obstante, las últimas dos cintas mexicanas de mi cuerpo de análisis, fueron también las más exitosas: *Juana Gallo* (estrenada el 23 de marzo de 1963) y *La Estampida* (estrenada el 10 de septiembre de 1962). Después solo llegaron las películas “villistas” de Ismael Rodríguez que ya no pudieron repetir tal éxito.

4.3 Los westerns revolucionarios y la política

Como ya he establecido al principio, aquí se plantea relacionar el cine de ficción sobre México y su revolución con el contexto político, partiendo del caso italiano. A lo largo de los 23 años observados se ve un claro aumento en las representaciones de la Revolución mexicana, que alcanzó su nivel máximo en la segunda mitad de los años sesenta, tanto en porcentaje como en números absolutos. El auge general de las proyecciones de las películas consideradas, en los primeros años de los sesenta (hasta c. 1967), fue sostenido por filmes con temas mexicanos no revolucionarios (sobre todo *The Magnificent Seven*, *Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più* y *Il buono, il brutto, il cattivo*), mientras que después las cintas explícitamente revolucionarias, como conjunto, dominaron el campo. A nivel general, debe advertirse que una mirada al apéndice muestra que las películas ambientadas en la Revolución mexicana no fueron las más taquilleras; y entre las más exitosas, sobresalen dos filmes estadounidenses: *Viva Zapata!* y *The Professionals*²², por encima de *Giù la testa* y *Quien sabe?*, y también de *La resa dei conti*, sobre la rebelión del hombre de clase baja contra un sistema de justicia racista, cuyo impacto en la juventud italiana de la época ha descrito vivamente Marco Giusti.²³ De esa manera, se confirma el gran poder de Hollywood tanto en el mercado de cine como en la construcción del imaginario histórico internacional. No obstante, esto no resta nada al hecho de que fueran las cintas italianas las que tomaran el liderazgo, después de 1964, y llevaran adelante la gran difusión de los *westerns* revolucionarios.

El supuesto radicalismo político de muchos *westerns* italianos presentado, por lo general, en un ambiente mexicano, está ampliamente aceptado entre los estudiosos del género.²⁴ Para confirmarlo, no me parece suficiente referirse a las voces privilegiadas de cineastas e intelectuales, cuya representatividad siempre es discutible. He intentado, por lo tanto, vincular las películas con su contexto histórico mediante un método serial. La idea es simple: como dispongo de la serie de proyecciones de 59 filmes entre 1950 y 1973, busco correlaciones con otras series que reflejan el desarrollo político de estos años, ejercicio que, con la ayuda de hojas de cálculo, hoy en día cualquier persona puede hacer. Los coeficientes que se producen vacilan entre “-1” y “1”, significando “1” la total coincidencia entre dos series, y “-1” dos tendencias totalmente opuestas; el “0” indicaría dos series sin ninguna relación entre sí. Para mi propósito se podría recurrir a datos sociales o económicos duros. Pero

²² A la popularidad de *The Professionals* en Italia contribuyó la participación de la estrella italiana Claudia Cardinale.

²³ Marco GIUSTI, “«E adesso, io?»”, in: HAUSBERGER – MORO (coords.), *La Revolución*, pp. 34-35.

²⁴ COX, *10,000 Ways to Die*; FISHER, *Radical Frontiers*; FRAYLING, *Spaghetti Westerns*; HAUSBERGER – MORO (coords.), *La Revolución*.

he optado por buscar en diversos archivos de prensa términos claves del *Zeitgeist* y de los debates políticos de la época para evaluar si su popularidad corresponde a la de las películas de mi cuerpo de análisis.

Tal procedimiento enfrenta una serie de dificultades prácticas y metodológicas, así que no pretendo presentar hechos y pruebas definitivas, sino indicios que motiven futuras investigaciones. Entre las limitantes destaca que únicamente he podido trabajar con periódicos cuyos archivos están en línea y que, además, disponen de un sistema de búsqueda adecuado (del que carecen, por ejemplo, las hemerotecas digitales alemanas que conozco). Si no es posible realizar una indagación por año, el investigador se ve forzado a contar los resultados uno por uno, ejercicio practicable solo con palabras no muy frecuentes.²⁵ Otro obstáculo ha sido que los buscadores de algunos periódicos solo dan los resultados hasta cierta cantidad (por ejemplo 100 o 1000). Esto dificulta aprovechar los dos diarios mexicanos cuyos archivos están en línea, como *El Siglo de Torreón* y *El Informador* de Guadalajara. Por consiguiente, no he podido considerar, como hubiera querido, la prensa latinoamericana y del exbloque comunista. No faltan problemas de otro tipo. Buscar, por ejemplo, “Third World” en inglés se complica porque estás dos palabras figuran también en combinaciones como “Third World Congress of...” o, en los años 50 de forma sorprendentemente frecuente, “Third World War”. A veces, los sistemas de búsqueda permiten excluir una secuencia concreta de palabras, mas no dos. Trabajando con *The New York Times* y *The Times-Picayune*, de Nueva Orleans, al buscar “Third World”, he descontado “Third World War” y, para escrutar la presencia de México, he excluido “New Mexico”, pero tuve que aceptar que mis resultados sobre la frecuencia de las menciones de México contengan también “Gulf of Mexico”.²⁶

Para empezar, es necesario dilucidar si las series de la exhibición de mis películas representan tendencias generales del desarrollo de la industria cinematográfica, sin evidenciar ninguna especificidad política. Con este propósito he elaborado una serie sobre el número de cines en Roma, basándome en la cartelera publicada en *l'Unità* en un día a inicios de cada año²⁷ y, además, he recurrido a los datos que el *Anuario Statistico Italiano*²⁸ proporciona sobre diversos aspectos de la situación del cine en Italia entre 1950 y 1973. Queda demostrado que la venta de entradas llegó a su máximo en 1955 y desde entonces fue declinando constantemente, no obstante la cantidad de cintas que circulaban por las salas aumentaba a la par. Sobre

²⁵ Este problema (y las para mí desconocidas declinaciones de los sustantivos y adjetivos checos), me hizo abandonar la esperanza de poder usar el diario *Rudé právo*.

²⁶ He trabajado con los siguientes diarios: *L'Unità*, *Avanti* y *La Stampa* (Italia), *La Vanguardia* y *ABC* (España), *Le Monde* (Francia), *Die Zeit* (Alemania, esta publicación es un semanario) y *Neues Deutschland* (de la extinta República Democrática de Alemania), *The Guardian* y *The Daily Mirror* (Inglaterra), *O Estado de São Paulo* (Brasil), *El Informador* y *El Siglo de Torreón* (México), *The New York Times* y *The Times-Picayune* (EE. UU.).

²⁷ Fue el 3 de enero, salvo el 4 de enero en 1961, 1972 y 1975, así como el 19 de marzo de 1966. Esto fue necesario porque en el *Anuario Statistico Italiano* falta la información correspondiente para algunos años.

²⁸ *Anuario Statistico Italiano*, editado por el Istituto Centrale di Statistica, Roma (he usado los volúmenes de 1949 a 1975).

todo, la producción italiana experimentó un fuerte crecimiento, que llevaría a rebasar en 1969 la proyección de cintas importadas desde Hollywood, si bien, en cuanto al ingreso generado en taquilla, ya desde 1962 las películas italianas llevaban la delantera. Si observamos la baja general de la venta de entradas, esta se correlaciona con la decreciente circulación de cintas hollywoodenses de forma levemente positiva (0,24), pero de forma bastante negativa con el auge de los filmes italianos (-0,84). También el gasto promedio realizado por cada italiano para ir al cine crecía sin cesar, aunque este fenómeno hay que tratarlo con cuidado, pues los datos disponibles no contemplan la inflación. De hecho, un visitante de cine en Lazio, según podemos calcular a partir de los datos reunidos en el *Annuario Statistico Italiano*, gastó 111 liras por boleto en 1950, y 576 liras, en 1973. Si comparamos estas cantidades con los salarios que se pagaban en Roma en el sector de la construcción resulta que en 1950, cada obrero utilizaría entre el 0,6 y el 0,7% de su ingreso diario para el cine, y en 1972 solo entre el 0,2 y el 0,3%.²⁹ Con toda claridad, a lo largo del período, la extraordinaria posición social del cine se estaba perdiendo.

Ahora bien, ¿en qué medida la serie de exhibición de las películas de mi cuerpo de análisis refleja el desarrollo de la industria y en qué medida se muestra independiente de él? En primer lugar, los altibajos de la presencia de mis películas corresponden al desarrollo general. Si se comparan con el aumento del total de películas en circulación, la correlación es 0,71, y si considero solo las películas italianas (europeas en mi caso), 0,77.

En contraste, la correlación entre la serie de entradas vendidas y la presencia del total de mis películas de análisis es negativa: -0,75, en el caso de las obras ambientadas en la Revolución mexicana, serían -0,67 y en el caso de las producciones europeas de mi lista, -0,82. Por consiguiente, podemos concluir que el lanzamiento de películas nacionales al mercado fue una medida que logró frenar la crisis del cine, y los *westerns* con la temática revolucionaria mexicana se inscriben plenamente en esta tendencia. Sin embargo, no lograron invertir la pérdida de público y, de esta suerte, tampoco remediar el cierre de salas. Si confrontamos esta hipótesis con la correlación entre la producción anual de los *westerns* italianos en general³⁰ y la evolución del número de cines en Roma o en Italia, entre 1960 y 1973, con coeficientes de -0,42 o -0,33, respectivamente, el resultado se confirma, aunque de modo menos pronunciado; pues el cierre de salas sigue, con cierto retraso, a la disminución de público. Sin duda, el *western* era popular, sobre todo entre un público masculino, por la acción, la violencia y el tipo de héroe que presenta. Estos primeros datos permiten especular que el toque mexicano-revolucionario servía para reforzar la atracción del género, y su popularidad se comportaba de forma contracíclica respecto al desarrollo general del decreciente mercado cinematográfico italiano, aunque en conformidad con el éxito del cine nacional de la época (cuadro 1).

²⁹ He usado los datos recopilados del *Annuario Statistico Italiano* de 1951, p. 380, y de 1974, p. 401.

³⁰ Véase HAUSBERGER – MORA, “Introducción”, p. 23 (cuadro 1, columna A; se indica el número de películas estrenadas cada año.)

Cuadro 1: Proyecciones de las películas del cuerpo de análisis en el contexto del desarrollo del cine en Italia, 1950-1973

Correlación entre / y	Filmes italianos exhibidos en Italia ^a		Filmes estadounidenses exhibidos en Italia ^a		Filmes del cuerpo de análisis exhibidos en Roma		Filmes europeos del cuerpo de análisis exhibidos en Roma		Filmes estadounidenses del cuerpo de análisis exhibidos en Roma		Filmes sobre la Revolución mexicana del cuerpo de análisis exhibidos en Roma	
	1950-73	1960-73	1950-73	1960-73	1950-73	1960-73	1950-73	1960-73	1950-73	1960-73	1950-73	1960-73
Entradas vendidas ^a	-0,84	-0,96	0,24	0,90	-0,75	-0,67	-0,82	-0,76	-0,29	-0,11	-0,67	-0,76
Gasto total para ir al cine ^a	0,96	0,91	0,24	-0,85	0,64	0,28	0,68	0,51	0,28	-0,26	0,62	0,58
Número de cines en Italia ^a		-0,89		0,93		-0,31		-0,42		0,02		-0,72
Número de cines en Lazio ^a		-0,98		0,90		-0,46		-0,63		0,10		-0,71
Número de cines en Roma ^b	0,53	-0,67	0,84	0,74	0,26	-0,57	0,17	-0,50	0,27	-0,31	-0,06	-0,81

^a Datos del *Anuario Statistico Italiano*.

^b Serie elaborada según la cartelera publicada en *l'Unità* en un día a inicios de cada año; fue el 3 de enero, salvo el 4 de enero en 1961, 1972 y 1975, así como el 19 de marzo de 1966.

Para que la producción de los *westerns* sobre la Revolución sirviera como panacea contra la crisis del cine, los productores podían contar con la disposición del público para dejarse atraer por este tipo de espectáculos. Los años sesenta fueron una época de progresiva politización, de oposición al *establishment*, de esperanzas puestas en un cambio radical y de debates sobre el papel y la legitimidad de la violencia para lograr el cambio anhelado. Entre los movimientos estudiantiles occidentales, a partir de los procesos de descolonización, la Revolución cubana y la guerra de Vietnam, proliferaron las discusiones acerca de las luchas de liberación anticolonialistas y las revoluciones tercermundistas. Se polemizaba sobre si aún se debía apostar a la revolución en los centros del capitalismo o si aquella partiría más bien de sus periferias. Así, el término del “Tercer Mundo” adquirió gran popularidad, como espacio donde partes de la izquierda radical ponían sus esperanzas revolucionarias anticapitalistas.³¹ Con la inquietud internacionalista se enlazaban diferentes problemáticas nacionales, como el todavía vivo pasado nazista y fascista en Alemania e Italia y, como problema específicamente italiano, las grandes desigualdades entre el Norte y el Sur del país, las que se prestaban a muchas analogías tercermundistas. De esta suerte, el guion original de *La resa dei conti*, del comunista Franco Solinas, ubicaba la trama en la Cerdeña contemporánea, antes de situarla en la frontera entre México y Estados Unidos, a finales del siglo XIX.³² La industria del cine, sea por las convicciones de sus colaboradores, sea para aprovechar la oportunidad de negocio, usaba a México como escenario para tratar los temas políticos de forma indirecta, evitando comprometerse con un cine abiertamente militante, muchas veces no muy taquillero.

Muchos estudiantes y algunos líderes de izquierda vieron los filmes aquí tratados, tal vez no como fuente de inspiración intelectual, sino como motivo de complacencia. Así, se dio la admiración del cineasta Rainer Werner Fassbinder por *Quien sabe?*³³ o la enorme popularidad de *Viva María!* entre el movimiento estudiantil alemán, donde interpretaron la cinta como una aguda y al mismo tiempo divertida ilustración del tercermundismo de Frantz Fanon.³⁴ De esta suerte, Sergio Corbucci, en su farsa *Vamos a matar, compañeros* (1970), no presentó solo a los típicos bandidos y campesinos revolucionarios, sino que introdujo a un grupo de estudiantes radicales con un profesor como líder ideológico y, además, dio al protagonista principal el *outfit* del “Che” Guevara. Vale recordar que el famoso diario boliviano del héroe argentino de la Revolución cubana, muerto en 1967, había sido originalmente publicado en Milán en 1969, por el editor radical Giangiacomo Feltrinelli, quien

³¹ Christoph KALTER, *Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und radikale Linke in Frankreich*, Frankfurt am Main 2011.

³² Marco GIUSTI, *Dizionario del Western all'italiana*, Milano 2007, p. 424.

³³ Ulli LOMMEL, *Zärtlichkeit der Wölfe (Tenderness of the Wolves)*, München 2009, p. 175. Fassbinder dedicó su primera larga película, *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), a los directores Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jean-Marie Straub, así como a “Lino et Cuncho”, las figuras centrales de *Quien sabe?* (en realidad debería ser “Niño y Chuncho”, pero al parecer Fassbinder no captó los nombres bien).

³⁴ Aribert REIMANN, *Dieter Kunzelmann, Avantgardist, Protestler, Radikaler*, Göttingen 2009, pp. 113-122.

a la vez murió en 1972, en la preparación de un atentado, sin que los rumores de su asesinato se acallaran del todo. Que los intelectuales veteranos de la Revolución mexicana no vieran punto de comparación entre personajes como Pancho Villa y el “Che” no estorbaba en la construcción de tal memoria revolucionaria.³⁵

Veamos entonces si la metodología propuesta puede confirmar o matizar esta interpretación. Por tal motivo, en un primer paso, he elegido cuatro términos claves del espíritu internacionalista de la izquierda de la época, “Terzo Mondo”, “imperialismo”, “rivoluzione” y “America Latina”, y he elaborado series de su mención en las ediciones de *L’Unità*. La idea es ver si las tendencias de su uso corresponden a la serie de la presencia de las películas del cuerpo de mi análisis en los cines de Roma. No puedo tratar la historia particular que cada uno de los cuatro conceptos tiene tanto a nivel general como en el contexto italiano.

Solo señalo que las referencias al “Terzo Mondo”, al igual que “America Latina”, en números absolutos quedaron muy por detrás de los otros dos términos. En *L’Unità*, entre 1960 y 1973, la frecuencia del uso de “Terzo Mondo” frente a “rivoluzione”, estaba en una relación de 1 : 5,32, y frente a “imperialismo”, con 1 : 3,35. La popularidad del Tercer Mundo, sin embargo, después, crecería: entre 1976 y 1999, la relación con “rivoluzione” sería de 1 : 2,98 y con “imperialismo”, de 1 : 0,32.³⁶

En cuanto al término “imperialismo” hay que advertir que en los años 50 y 60 la prensa occidental liberal o conservadora lo usó, sobre todo, para denunciar el “imperialismo soviético”; no obstante, parece documentar una cierta hegemonía conceptual de la izquierda en el debate político. Su posterior decadencia puede servir de indicio del retroceso de la posición de las clásicas ideas izquierdistas (y también la decadencia del *western* revolucionario) desde la década de los setenta hasta la caída del bloque comunista, en 1989. El término “Tercer Mundo”, en cambio, fue un concepto acuñado en Occidente, originalmente por el francés Alfred Sauvy en el contexto de la Guerra Fría, en 1952.³⁷ Aparece por primera vez en *L’Unità* en 1960, y su auge puede ser expresión del creciente interés en el mundo extraeuropeo, situación en la que también se inscribe el surgimiento del *western* revolucionario. Incluso el *Neues Deutschland*, un periódico de la República Democrática de Alemania usó el término casi al mismo ritmo, empezando en 1962, aunque en números absolutos mucho menos y mostrando su suspicacia analítica ante el término, al agregar un “así llamado” al “Tercer Mundo”.³⁸

³⁵ “Villa y el ‘Che’, héroes”, por Marco Aurelia Carballo, *Últimas noticias de Excelsior*, 25 de marzo de 1969 (el texto resume una breve entrevista con Martín Luis Guzmán).

³⁶ En *La Stampa*, 1960-1975, la relación del uso de “Terzo Mondo” y “Rivoluzione” era 1 : 5.69, y entre “Terzo Mondo” e “Imperialismo” 1 : 0.87.

³⁷ “[...] l’ensemble de ceux que l’on appelle, en style Nations Unies, les pays sous-développés”; Alfred SAUVY, “Trois monde, une planète” [online], *L’Observateur*, 14 de agosto de 1952, [10 de octubre 2015]; accesible de: <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html>.

³⁸ Por ejemplo: “Zur Lage der linken Intellektuellen im Westen”, *Neues Deutschland*, 25 de abril de 1963.

Cuadro 2: Correlaciones entre los días de presencia de las películas del cuerpo de análisis y la frecuencia de uso de los cuatro términos “America Latina”, “imperialismo”, “rivoluzione” y “Terzo Mondo”, en *L’Unità*, 1950-1973

Correlación entre / y	“America Latina”	“Imperialismo”	“Rivoluzione”	“Terzo Mondo”	Suma de los cuatro términos
Películas europeas	0,55	0,49	0,75	0,80	0,74
Películas sobre la Revolución mexicana	0,55	0,42	0,74	0,65	0,68
Todas las películas	0,54	0,35	0,73	0,75	0,66

Si establecemos las correlaciones entre las series individuales de cada término y su suma, por un lado, y las proyecciones de las películas del cuerpo de análisis, por el otro, son todas positivas (cuadro 2). La primera sugerencia es, por lo tanto, que la historia del tipo de cine del que tratamos realmente estaba acorde con la evolución del discurso político de la época. Esta convergencia fue sostenida sobre todo por películas de producción europea. Con las norteamericanas el coeficiente es solo 0,19, y con las mexicanas es incluso negativo: $-0,06$. Este último dato, en primer lugar, se debe a la merma en la oferta de cintas, pues la industria cinematográfica mexicana estaba entrando en crisis y el género que, después de *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes y, tal vez, *Enemigos*, de Chano Urueta, ambas estrenadas en 1934, nunca se había caracterizado por su radicalismo político. Cuando resurgió a finales de la década,³⁹ el cine mexicano ya había perdido su mercado europeo.

Como siguiente paso quiero ver la ubicación de México en esta red de relaciones discursivas. Si comparamos la popularidad de “Messico” en *L’Unità* con la presencia de otros Estados latinoamericanos, resulta que México fue el país más mencionado precisamente en la segunda mitad de la década de 1960.⁴⁰ No obstante, pareciera que esto se debió, independientemente de su propia reputación, a que por estos años la agenda mediática internacional no destacó nada extraordinario en los otros Estados, a diferencia de la cobertura que recibieron Argentina, Cuba o Chile, en diversos momentos previos y posteriores. Para valorizar la creciente presencia de México en los medios italianos, no hay que olvidar que en aquellos años en el país se organizaron los juegos olímpicos, en 1968, y la copa del mundo de fútbol, en 1970. Sea como sea, la correlación entre “Messico” y los cuatro términos

³⁹ Eduardo de la VEGA ALFARO, “Una tenaz disputa por el botín cinematográfico. Las películas del Oeste en el mercado fílmico mexicano de las décadas de 1960 y 1970”, in: Hausberger – Moro (coords.), *La Revolución*, pp. 246-261, pp. 256-257.

⁴⁰ Véase HAUSBERGER, “La revolución”, p. 289.

“Terzo Mondo”, “Imperialismo”, “Rivoluzione” y “America Latina” con 0,85 es notable; y lo mismo ocurre con cada término para sí: la correlación es 0,79 con “Rivoluzione”, 0,67 con “Imperialismo”, 0,76 con “America Latina”, y 0,81 con “Terzo Mondo”. Esto se debe, al menos en parte, a que en espera de los eventos deportivos, la prensa publicó constantemente artículos sobre la cultura, la historia y la política mexicana, en lo que probablemente ha tenido su impacto la muy activa política mexicana de promover su imagen.⁴¹ De esta manera, pareciera que México ocupó un lugar paradigmático para simbolizar las tensiones políticas del momento. El panorama tampoco es distinto si correlacionamos la serie de “Messico” con la de los días de presencia de las películas analizadas en Roma: se da con un coeficiente de 0,65. Si vemos solo las películas ambientadas explícitamente en la Revolución mexicana, el valor sería también 0,65, con las películas europeas, 0,72, con las películas estadounidenses, 0,20 y con las mexicanas 0,15 (entre 1950 y 1960, el coeficiente era 0,37). Todo esto vuelve a indicar que el auge del cine aquí investigado correspondía a ciertos lemas políticos en boga en el momento, y que estas temáticas depararon también a México una notable atención por parte de los medios italianos.

Como *L'Unità* era el órgano del Partido Comunista Italiano, se podría objetar que sus noticias representaban un discurso particular no dominante en la sociedad italiana. Es necesario, entonces, verificar el resultado. Para ello, he recurrido a dos periódicos más, el *Avanti*, diario oficial del partido socialista y *La Stampa*, de Turin y controlada por los dueños de la automotriz Fiat.⁴² No obstante las diferentes líneas ideológicas, las tendencias parecen bastante similares, cuantitativamente (cuadro 3).

Cuadro 3: Correlaciones entre los días de presencia de las películas del cuerpo de análisis así como las menciones de “Messico”, y la frecuencia de uso de los cuatro términos “America Latina”, “Imperialismo”, “Rivoluzione” y “Terzo Mondo”, en diarios italianos, 1950-1973

Correlación entre / y	Suma de los cuatro términos en		
	L'Unità	Avanti	La Stampa
Películas europeas	0,74	0,71	0,76
Películas estadounidenses	0,19	0,37	0,43
Películas sobre la Revolución mexicana	0,68	0,55	0,71
Todas las películas	0,66	0,71	0,76
“Messico”	0,85	0,91	0,82

⁴¹ Ariel RODRÍGUEZ KURI, *Museo del universo. Los Juegos olímpicos y el movimiento estudiantil de 1968*, México 2019.

⁴² Para un análisis de la línea de estos periódicos respecto a las protestas estudiantiles de la época, véase Stuart HILWIG, “The Framing of the Italian Protest Movement in 1968”, in: Kathrine Fahlenbach – Erling Sivertsen – Rolf Werenskjold (eds.), *Media and Revolt. Strategies and Performances from the 1960s to the Present*, Oxford/New York 2014, pp. 109-125.

Cuadro 4 : Correlaciones entre los días de presencia de las películas del cuerpo de análisis y los términos internacionalistas, por un lado, y términos relacionados con la problemática del Sur de Italia, por el otro, en diarios italianos, 1950-1973

	L'Unità				Avanti				La Stampa						
	“Mezzogiorno”	“Sicilia”	“Mafia”	Suma	“Vietnam”	“Mezzogiorno”	“Sicilia”	“Mafia”	Suma	“Vietnam”	“Mezzogiorno”	“Sicilia”	“Mafia”	Suma	“Vietnam”
“America Latina”	0,87	0,82	0,82	0,90	0,64	0,36	0,26	0,28	0,37	0,81	0,71	0,76	0,64	0,76	0,64
“Imperialismo”	0,56	0,45	0,38	0,52	0,49	0,70	0,74	-0,13	0,68	0,10	0,33	0,53	0,43	0,47	0,73
“Revoluzione”	0,82	0,85	0,74	0,87	0,76	0,44	0,26	0,38	0,43	0,88	0,74	0,93	0,81	0,89	0,67
“Terzo Mondo”	0,81	0,78	0,68	0,84	0,87	0,39	0,19	0,35	0,41	0,97	0,72	0,88	0,87	0,87	0,73
Suma de los cuatro términos	0,85	0,81	0,73	0,86	0,76	0,45	0,33	0,36	0,48	0,90	0,75	0,92	0,81	0,89	0,73
“Messico”	0,78	0,81	0,68	0,82	0,79	0,39	0,29	0,35	0,41	0,88	0,35	0,80	0,59	0,69	0,64
“Vietnam”	0,58	0,68	0,51	0,63		0,40	0,16	0,48	0,25		0,32	0,57	0,41	0,49	
Las películas del cuerpo de análisis	0,41	0,57	0,43	0,49	0,89	0,20	0,08	0,33	0,21	0,84	0,40	0,59	0,41	0,52	0,82
Las películas europeas	0,53	0,59	0,47	0,57	0,93	0,32	0,17	0,36	0,32	0,85	0,33	0,59	0,48	0,51	0,88
Las películas estadounidenses	-0,04	0,20	0,08	0,06	0,43	-0,08	-0,09	0,05	-0,07	0,42	0,35	0,36	0,11	0,33	0,34
Las películas sobre la Revolución mexicana	0,59	0,57	0,43	0,60	0,62	0,36	0,23	0,44	0,39	0,63	0,46	0,65	0,56	0,60	0,46

Para confirmar los resultados hasta ahora propuestos vamos a hacer dos contra-muestras: una específicamente italiana y otra más internacional. Primero, veamos cómo se relaciona la historia de nuestras películas con el clásico problema italiano del Sur del país, para lo cual he construido series con los términos “Sicilia”, “Mezzogiorno” y “Mafia”. Después, realizaré el mismo ejercicio con el lema tal vez más paradigmático de los conflictos internacionales de la segunda mitad de los años 60: la guerra de Vietnam. Las correlaciones reunidas en el cuadro 4 son casi todas positivas, salvo con la presencia de las películas estadounidenses del cuerpo de análisis. Vemos que las correlaciones entre la exhibición de películas y los términos relacionados con la problemática del Sur de Italia son más bajas que con los términos pertenecientes al ámbito internacional. En fin, México es una referencia exterior y la analogía entre su historia y la actualidad italiana más indirecta que con la internacional. De forma contraria, pero poco sorprendente, la correspondencia entre la presencia de “Vietnam” y las cintas que aquí nos interesan es destacadamente alta. Pero también en este caso, la más baja se da con los filmes estadounidenses.

Ahora, esta última observación sugiere preguntarnos si la inserción de la popularidad de las películas mexicano-revolucionarias en el *Zeitgeist* político del momento era un fenómeno específicamente italiano o si hay que ubicarlas en un desarrollo o una tendencia más amplia.

No obstante estas advertencias, si procedemos a establecer correlaciones entre las proyecciones romanas y las series de la prensa internacional, surge un panorama inesperado: hay una diferencia marcada entre los datos elaborados a partir de los periódicos europeos y los estadounidenses (cuadros 5-7). Las pocas pruebas latinoamericanas de las que dispongo colocan al continente en un grado intermedio. La coincidencia mayor se da en el caso de “Vietnam”. Pareciera, por lo tanto, que estamos frente a un fenómeno transeuropeo que, aunque con raíces en el discurso político de izquierda, salvaba en cierto grado las diferencias ideológicas, entre la izquierda italiana, las democracias de Europa occidental y la España franquista, pues la distancia entre ellos es menor que la que les separa de los dos diarios de Estados Unidos consultados.

Salta a la vista que la relación de las películas de Hollywood exclusivamente, aunque no es muy alta, resulta bastante semejante entre Europa, Estados Unidos y Brasil, difiriendo de esta tendencia únicamente *L'Unità*, como periódico comunista. La presencia de Hollywood, en fin, estaba organizada globalmente con más eficacia que la del cine europeo, no obstante el éxito de este último en el período observado.

Esta diferencia transatlántica puede producirse por factores metodológicos, sobre todo, porque enfrentamos los términos elegidos con series de exhibición en los cines de Roma. La impresión de una diferencia en la relación entre el *Zeitgeist* político y las modas del cine puede surgir de diferentes organizaciones y ritmos de la distribución. Apoyándome en mi material serial, he intentado indagar sobre posibles diferencias en los debates que no estén influidas por la referencia a los cines romanos. He observado las relaciones entre las menciones en los diferentes periódicos de los términos con los que he trabajado hasta ahora (por lo que no consideraré más los referentes al Sur de Italia, suponiendo que son los que menos

Cuadro 5: Relación entre los días de exhibición en Roma de las películas del cuerpo de análisis y la suma de menciones de “imperialismo”, “Tercer Mundo”, “revolución” y “América Latina” en diversos periódicos, 1950-1973

Películas europeas		Películas estadounidenses		Películas sobre la Revolución mexicana		Todas las películas	
<i>Die Zeit</i>	0,83	<i>Le Monde</i>	0,51	<i>La Vanguardia</i>	0,74	<i>Die Zeit</i>	0,85
<i>La Vanguardia</i>	0,82	ABC	0,51	<i>La Stampa</i>	0,71	<i>Le Monde</i>	0,83
<i>Le Monde</i>	0,78	<i>The New York Times</i>	0,51	<i>The Daily Mirror</i>	0,70	<i>La Vanguardia</i>	0,82
ABC	0,77	<i>Die Zeit</i>	0,49	<i>Die Zeit</i>	0,69	ABC	0,81
<i>La Stampa</i>	0,76	<i>La Vanguardia</i>	0,47	<i>L'Unitá</i>	0,68	<i>La Stampa</i>	0,77
<i>L'Unitá</i>	0,74	<i>The Daily Mirror</i>	0,45	ABC	0,64	<i>The Daily Mirror</i>	0,73
<i>Avanti</i>	0,71	<i>O Estado de São Paulo</i>	0,44	<i>Le Monde</i>	0,60	<i>Avanti</i>	0,71
<i>The Guardian</i>	0,70	<i>La Stampa</i>	0,43	<i>The Guardian</i>	0,60	<i>O Estado de São Paulo</i>	0,69
<i>The Daily Mirror</i>	0,68	<i>Times-Picayune</i>	0,42	<i>Avanti</i>	0,55	<i>The Guardian</i>	0,68
<i>O Estado de São Paulo</i>	0,66	<i>Avanti</i>	0,37	<i>O Estado de São Paulo</i>	0,30	<i>L'Unitá</i>	0,66
<i>The New York Times</i>	0,17	<i>The Guardian</i>	0,36	<i>The New York Time</i>	-0,05	<i>The New York Times</i>	0,37
<i>The Times-Picayune</i>	0,08	<i>L'Unitá</i>	0,19	<i>The Times-Picayune</i>	-0,07	<i>The Times-Picayune</i>	0,25
Promedio	0,64		0,43		0,53		0,68
Promedio europeo	0,75		0,42		0,66		0,76
Promedio estadounidense	0,13		0,47		-0,06		0,31

Cuadro 6: Relación entre los días de exhibición en Roma de las películas del cuerpo de análisis y las menciones de “México”, 1950-1973

Películas europeas		Películas estadounidenses		Películas sobre la Revolución mexicana		Todas las películas	
ABC	0,80	Die Zeit	0,47	ABC	0,67	ABC	0,77
La Vanguardia	0,77	The Times-Picayune	0,43	L'Unitá	0,65	Die Zeit	0,74
Die Zeit	0,72	Avanti	0,42	Die Zeit	0,62	Avanti	0,73
Avanti	0,72	The Daily Mirror	0,42	La Stampa	0,61	La Vanguardia	0,71
L'Unitá	0,72	ABC	0,37	La Vanguardia	0,59	L'Unitá	0,66
La Stampa	0,59	O Estado de São Paulo	0,37	Avanti	0,53	The Guardian	0,59
The Guardian	0,58	The Guardian	0,35	The Daily Mirror	0,49	La Stampa	0,59
The Daily Mirror	0,53	La Stampa	0,34	The Guardian	0,46	The Daily Mirror	0,58
Le Monde	0,52	Le Monde	0,34	O Estado de São Paulo	0,43	The Times-Picayune	0,58
The Times-Picayune	0,50	La Vanguardia	0,28	Le Monde	0,41	Le Monde	0,57
O Estado de São Paulo	0,47	The New York Times	0,27	The New York Times	-0,26	O Estado de São Paulo	0,50
The New York Times	0,06	L'Unitá	0,20	The Times-Picayune	-0,29	The New York Times	0,18
Promedio	0,59		0,35		0,41		0,61
Promedio europeo	0,66		0,35		0,59		0,66
Promedio estadounidense	0,28		0,35		-0,28		0,38

Cuadro 7: Relación entre los días de exhibición en Roma de las películas del cuerpo de análisis y las menciones de “Vietnam”, 1950-1973

Películas europeas		Películas estadounidenses		Películas sobre la Revolución mexicana		Todas las películas	
<i>L'Unitá</i>	0,93	<i>The Times-Picayune</i>	0,53	<i>The Times-Picayune</i>	0,82	<i>L'Unitá</i>	0,89
<i>The New York Times</i>	0,92	<i>L'Unitá</i>	0,43	<i>Avanti</i>	0,63	<i>The New York Times</i>	0,88
<i>Die Zeit</i>	0,91	<i>Avanti</i>	0,42	<i>L'Unitá</i>	0,62	<i>Die Zeit</i>	0,86
<i>La Vanguardia</i>	0,91	<i>O Estado de São Paulo</i>	0,41	<i>La Vanguardia</i>	0,56	<i>La Vanguardia</i>	0,86
<i>ABC</i>	0,91	<i>The New York Times</i>	0,40	<i>The New York Times</i>	0,54	<i>The Times-Picayune</i>	0,86
<i>O Estado de São Paulo</i>	0,89	<i>Die Zeit</i>	0,39	<i>Die Zeit</i>	0,54	<i>O Estado de São Paulo</i>	0,86
<i>La Stampa</i>	0,88	<i>Le Monde</i>	0,38	<i>O Estado de São Paulo</i>	0,52	<i>Avanti</i>	0,84
<i>The Guardian</i>	0,88	<i>La Vanguardia</i>	0,36	<i>La Stampa</i>	0,46	<i>ABC</i>	0,84
<i>Le Monde</i>	0,86	<i>La Stampa</i>	0,35	<i>The Guardian</i>	0,46	<i>Le Monde</i>	0,83
<i>Avanti</i>	0,85	<i>The Daily Mirror</i>	0,35	<i>ABC</i>	0,46	<i>La Stampa</i>	0,82
<i>The Times-Picayune</i>	0,83	<i>The Guardian</i>	0,34	<i>Le Monde</i>	0,41	<i>The Guardian</i>	0,82
<i>The Daily Mirror</i>	0,83	<i>ABC</i>	0,33	<i>The Daily Mirror</i>	0,38	<i>The Daily Mirror</i>	0,79
Promedio	0,88		0,39		0,53		0,85
Promedio europeo	0,88		0,37		0,50		0,84
Promedio estadounidense	0,88		0,47		0,68		0,87

Cuadro 8: Correlaciones entre la frecuencia de diversos términos en la prensa internacional, 1950-1973

Términos	Correlación promedio entre periódicos						
	Total	europeos ^a	europeos y estadounidenses ^b	europeos y latinoamericanos	latinoamericanos y estadounidenses	latinoamericanos	estadounidenses ^b
América Latina	0,51	0,63	0,26	0,54 ^d	0,34 ^d		0,85
Imperialismo	0,23	0,29	0,09	0,20 ^e	0,34 ^e	0,45 ^e	0,51
Revolución	0,70	0,81	0,51	0,66 ^e	0,63 ^e		0,78
Tercer Mundo ^f	0,76	0,73	0,78	0,75 ^e	0,90 ^e	0,88 ^e	0,95
México	0,59	0,89	0,26	0,61 ^e	0,23 ^e		0,11 ^g
Vietnam	0,92	0,95	0,87	0,96 ^e	0,89 ^e		0,81
Suma	0,62	0,72	0,46	0,62	0,56	0,67	0,67
América Latina + Imperialismo + Revolución + Tercer Mundo	0,62	0,81	0,20	0,70 ^e	0,55 ^e		0,82

^a *L'Unità, Avanti, La Stampa, La Vanguardia, ABC, Le Monde, Die Zeit, The Guardian y The Daily Mirror.*

^b *The New York Times y The Times-Picayune.*

^c *O Estado de S. Paulo.*

^d *O Estado de S. Paulo y El siglo de Torreón.*

^e *O Estado de S. Paulo, El siglo de Torreón y El Informador.*

^f Entre los periódicos europeos se incluye *Neues Deutschland* (República Democrática de Alemania); el que correlaciona con los otros europeos en 0,79 con los estadounidenses en 0,89 y con los latinoamericanos en 0,85.

^g La baja correlación entre los dos periódicos probablemente se explica por la presencia del "Gulf of Mexico" en Nueva Orleans.

se prestan a una comparación internacional. Los resultados (cuadro 8) confirman nuestra sospecha inicial. En los casos de la suma de los cuatro términos “Tercer Mundo”, “revolución”, “imperialismo” y “América Latina”, en los de “América Latina” y “México”, la diferencia entre los periódicos europeos y las dos estadounidenses es muy destacada; en el caso de “revolución”, es notoria también, mientras que respecto a “imperialismo” no se observa ningún orden. Los términos “Tercer Mundo” y “Vietnam” se usaban con casi las mismas oscilaciones en todas partes. Son términos en que se ha impuesto un discurso homogéneo internacional. Pero los otros casos indican diferencias persistentes.

Para terminar, quisiera agregar solo una muestra a partir de otro tipo de serie. He localizado datos sobre las huelgas ocurridas entre 1950 y 1973 en Italia, Países Bajos y Estados Unidos.⁴³ Los datos no son homogéneos, pues en el caso italiano abarcan las horas de trabajo afectadas y en los casos neerlandés y estadounidense los días, y; además, en el último caso se toman en cuenta solo las huelgas en que participaron más de mil trabajadores. A pesar de ello confío que reflejan tendencias comparables. Si las relaciono entre sí, con las exhibiciones de las películas de mi listado y con las menciones de los cuatro términos “América Latina”, “Tercer Mundo”, “revolución” e “imperialismo” en *L'Unità* y *The New York Times*, los coeficientes casi todos son poco significativos, oscilando entre -0,12 y 0,2. Solo las huelgas italianas muestran una correlación más positiva con las menciones de los términos en *L'Unità*, con 0,39, y con la exhibición de las cintas, con 0,47; para las películas europeas, el coeficiente es 0,54, para los estadounidenses, sin embargo, solo es de 0,14.

Sin poder proceder más en esta senda, parece confirmarse que la historia de mis películas refleja las inquietudes del ámbito político-social, en primer lugar, del italiano. Puede ser que los discursos políticos se han internacionalizado, a pesar de que la situación real se circunscribe a lo nacional.

5. Conclusión

La Revolución mexicana, a través del cine, llegó a formar parte de la cultura popular del siglo XX y del imaginario histórico-político global y, en específico, del italiano. Las películas aquí referidas contribuyeron a que México saliera del anonimato en que se encontraba la mayoría de los países del antes llamado Tercer Mundo. Ganó, sin embargo, una identidad impuesta en gran medida desde afuera y altamente estereotipada (como todos los imaginarios identitarios nacionales, por cierto), lo que en el país mismo más bien causó consternación entre las élites político-culturales.

Aquí me he limitado a señalar la presencia fílmica de la imagen de México como país revolucionario y rebelde (y, además, de violento, caótico, colorido y pintoresco) y a situarla en el contexto político mediante un ejercicio metodológico que

⁴³ Giuseppe BRUNETTA, “Conflitti di lavoro in Italia (1950-1979)” [online], *Aggiornamenti social* 31, 1980, p. 470, Stakingen database – Overzicht van aantallen stakingen / uitsluitingen en andere (re)acties, [consultado 23 de enero de 2019], accesible de: <https://socialhistory.org/sites/default/files/docs/overzicht-aantallen-stakingen.pdf>; idem, “Work stoppages involving 1,000 or more workers” [online], United States Department of Labor, Bureau of Labor Statistics, [24 de enero de 2019], accesible de: <https://www.bls.gov/news.release/wkstp.t01.htm>.

intenta aprovechar algunas posibilidades que ofrecen a la investigación las fuentes digitales y el internet. Mientras que el contenido y los elementos de esta imagen han sido muchas veces estudiado, creo que hace falta prestar atención a su funcionalidad en diferentes contextos de recepción. Para ello, hay que regresar al análisis de fuentes cualitativas y darles una nueva lectura. Habría que preguntarse por los otros medios de información (prensa, radio, televisión, publicaciones académicas, novelas, exposiciones, etc.) que acompañaban al público en su experiencia cinematográfica.

Queda por ver, finalmente, si estas películas comerciales realmente pudieron crear una conciencia política, o si solo fueron vistas como espectáculo. El número de días en que las películas fueron proyectadas en las salas de cine en sí mismo no dice nada sobre la exégesis que les hace el público. Hemos señalado un diferente ambiente político entre Europa y Estados Unidos. Tal vez esto contribuya a entender la diferente recepción de los *westerns* revolucionarios. Austin Fisher ha insistido mucho en que en Estados Unidos el radicalismo de estas cintas no formó parte del debate que fue absorbido por la discusión sobre la violencia en la pantalla.⁴⁴ *¿Quién sabe?*, con su manifiesta crítica al intervencionismo estadounidense, incluso formaba parte del programa de cine que el ejército de Estados Unidos ofreció a sus combatientes durante la guerra de Vietnam.⁴⁵ ¿En realidad no se daban cuenta de qué se trataba? ¿O había entre los organizadores del programa personajes que les colocaba mensajes subversivos a los soldados? ¿O los drásticos recortes que sufrió la cinta en Estados Unidos eliminaron el subtexto político de la obra? ¿O simplemente la crítica estadounidense no tomaba en serio esta forma de politización? Por el momento, todavía hay más preguntas abiertas que respuestas.

(Escrito en español por el autor)

⁴⁴ FISHER, *Radical Frontiers*, especialmente pp. 177-181.

⁴⁵ Véase la breve reseña, del 4 de enero de 1969, en *Pacific Stars and Stripes. An authorized publication of the US Armed Forces in the Far East*, editado en Tokio, que llama la cinta un “intriguing story of guerrilla warfare”.

Apéndice:

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

RM – Revolución mexicana; TR – Tema revoluconario; TM – Tema mexicano

Título original	Título italiano	Primer estreno registrado en Roma	Temática	Números de días en los cines de Roma
<i>Per un pugno di dollari</i> (Italia/España/RFA, 1964)		14-10-1964	TM	610
<i>The Magnificent Seven</i> (EE. UU., 1960)	<i>I magnifici sette</i>	01-03-1961	TM	577
<i>Vera Cruz</i> (EE. UU., 1954)	<i>Vera Cruz</i>	04-10-1955	TR	424
<i>Viva Zapata!</i> (EE. UU., 1952)	<i>Viva Zapata!</i>	24-09-1952	RM	368
<i>Per qualche dollaro in più</i> (Italia/España/RFA, 1965)		18-12-1965	TM	311
<i>Il buono, il brutto, il cattivo</i> (Italia/España/RFA, 1966)		23-12-1966	TM	308
<i>The Professionals</i> (EE. UU., 1966)	<i>I professionisti</i>	22-12-1966	RM	232
<i>La resa dei conti</i> (Italia, 1967)		04-03-1967	TR	194
<i>Giù la testa</i> (Italia, 1971)		24-10-1971	RM	186
<i>Quien sabe?</i> (Italia, 1966)		13-01-1967	RM	182
<i>Corri uomo corri</i> (Italia/Francia 1968)		30-08-1968	TR	171
<i>Major Dundee</i> (EE. UU., 1965)	<i>Sierra Chariba</i>	15-04-1965	TR	169
<i>The Wonderful Country</i> (EE. UU., 1959)	<i>Il meraviglioso paese</i>	19-02-1960	TM	167
<i>Io sono il capataz / Ritorna il capataz</i> (Italia, 1950)		01-03-1951	RM	163
<i>They Came to Cordura</i> (EE. UU., 1959)	<i>Cordura</i>	03-12-1959	RM	162
<i>Viva Villa!</i> (EE. UU., 1934)	<i>Viva Villa!</i>	29-03-1950	RM	152
<i>The Treasure of Pancho Villa</i> (EE. UU., 1955)	<i>Il tesoro di Pancho Villa</i>	17-05-1956	RM	148
<i>The Return of the Seven</i> (EE. UU., 1966)	<i>Il ritorno dei magnifici sette</i>	26-03-1967	RM	146
<i>Vamos a matar, compañeros</i> (Italia/España/RFA, 1970)		18-12-1970	RM	136

<i>Che c'entriamo noi con la rivoluzione?</i> (Italia/España, 1972)		19-12-1972	RM	131
<i>Bandido</i> (EE. UU., 1956)	<i>Bandido</i>	16-03-1957	RM	129
<i>The Wild Bunch</i> (EE. UU., 1969)	<i>Il mucchio selvaggio</i>	12-09-1969	RM	122
<i>Il mercenario</i> (Italia/España, 1968)		31-12-1968	RM	121
<i>Two Mules for Sister Sara</i> (EE. UU., 1970)	<i>Gli avvoltoi hanno fame</i>	10-02-1970	TR	121
<i>Django</i> (Italia/España, 1966)		09-04-1966	TR	119
<i>Tepepa</i> (Italia/España, 1969)		15-02-1969	RM	114
<i>Viva Maria!</i> (Francia, 1965)	<i>Viva Maria!</i>	11-03-1966	TR	112
<i>Wings of the Hawk</i> (EE. UU., 1953)	<i>Le ali del falco</i>	14-08-1954	RM	109
<i>Un esercito di cinque uomini</i> (Italia/EE. UU., 1969)		27-11-1969	RM	109
<i>Viva la muerte... tua!</i> (Italia/España/RFA, 1971)		23-12-1971	RM	103
<i>Indio Black</i> (Italia/España, 1970) ⁴⁶		15-10-1970	TR	101
<i>Cannons for Cordoba</i> (EE. UU., 1970)	<i>Quatro per Cordoba</i>	13-11-1970	RM	96
<i>The Torch</i> (EE. UU., 1950)	<i>Viva il generale José</i>	11-06-1955	RM	94
<i>The Fighter</i> (EE. UU., 1952)	<i>Intrepidi vendicatori</i>	17-08-1953	RM	85
<i>Killer Kid</i> (Italia/España, 1967)		25-11-1967	RM	83
<i>The Treasure of the Sierra Madre</i> (EE. UU., 1948)	<i>Il tesoro della Sierra Madre</i>	23-08-1950	TM	75
<i>Un uomo e una colt</i> (Italia, 1967)		03-07-1967	RM	73
<i>Guns of the Magnificent Seven</i> (EE. UU., 1969)	<i>Le pistole dei magnifici 7</i>	06-09-1969	TR	72
<i>Juana Gallo</i> (México, 1961)	<i>La grande rivolta</i>	23-07-1963	RM	71
<i>La estampida</i> (México, 1959)	<i>Gli intrepidi</i>	13-09-1962	RM	68
<i>Se sei viva spara</i> (Italia/España, 1967)		28-01-1967	TM	66

⁴⁶ Así figura en la cartelera, aunque se le refiere con el título completo *Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...*

<i>100 Rifles</i> (EE. UU., 1969)	<i>El verdugo</i>	05-04-1969	RM	64
<i>Villa Rides</i> (EE. UU., 1968)	<i>Viva viva Villa</i>	28-09-1968	RM	63
<i>The Magnificent Seven Ride!</i> (EE. UU., 1972)	<i>I magnifici 7 cavalcano ancora</i>	05-01-1973	TM	60
<i>Vuelve Pancho Villa</i> (México, 1950) ⁴⁷	<i>Pancho Villa ritorna</i>	23-08-1954	RM	48
<i>Un treno per Durango</i> (Italia/España, 1968)		27-10-1968	RM	41
<i>Requiescant</i> (Italia/RFA, 1967)		11-08-1967	TR	40
<i>Rosauro Castro</i> (México, 1950)	<i>Rosauro Castro</i>	07-07-1951	RM	39
<i>La rebelión de los colgados</i> (México, 1954)	<i>La ribellione degli impiccati</i>	25-08-1956	RM	39
<i>Thunder over México</i> (EE. UU./URS, 1933)	<i>Lampi sul Messico</i>	23-03-1966	RM	31
<i>Le goût de la violence</i> (Francia/Italia/RFA, 1961)	<i>Febbre di rivolta</i>	02-08-1962	TR	28
<i>Cuando ¡Viva Villa...! es la muerte</i> (México, 1960) ⁴⁸	<i>Il trionfo de Pancho Villa</i>	09-01-1964	RM	27
<i>Río Escondido</i> (México, 1948)	<i>Il mostro di Rio Escondido</i>	05-07-1950	RM	27
<i>La Cucaracha</i> (México, 1959)	<i>La Cucaracha</i>	05-05-1960	RM	25
<i>The Gay Desperado</i> (EE. UU., 1936)	<i>Noite messicane</i>	30-03-1951	TM	18
<i>La escondida</i> (México, 1956)	<i>La passionaria</i>	28-07-1957	RM	14
<i>Flor silvestre</i> (México, 1943)	<i>Messico insanguinato</i>	06-02-1951	RM	11
<i>Enamorada</i> (México, 1946)	<i>Enamorada</i>	01-07-1950	RM	9
<i>Pancho Villa y la Valentina</i> (México, 1960) ⁵⁰	<i>Pancho Villa</i>	03-07-1964	RM	5

⁴⁷ Según *IMDb.com* Miguel Contreras Torres hizo una versión en español, con Pedro Armendáriz como Villa, y otra en inglés, con el título *Pancho Villa Returns*, con Leo Carrillo. En Roma, parece que se exhibió la versión con Armendáriz, prueba de la popularidad del cine mexicano en esos años, véase: *IMDb.com* [online], [consultado 18 de julio de 2014], accesible de: <http://www.imdb.com>.

⁴⁸ Al parecer, la trilogía de Ismael Rodríguez (*Así era Pancho Villa*, *Pancho Villa y la Valentina*, *Cuando ¡Viva Villa...! es la muerte*, 1957-60) que consiste en un conjunto de episodios breves, fue recortada y organizada en dos películas en Alemania, y fueron estas las versiones por las que se solicitó el permiso de estreno en Italia, véase: *Repubblica italiana, Ministero del turismo e delle spettacolo...* [online], no 38660, [consultado 2 de febrero de 2018], accesible de www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/38660.pdf; *Repubblica italiana, Ministero del turismo e delle spettacolo...* [online], no 38661, [consultado 2 de febrero de 2018], accesible de: www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/38661.pdf.

BIBLIOGRAFÍA

- Annuario Statistico Italiano*, editado por el Istituto Centrale di Statistica, Roma, 1949-1975.
- BAZIN, André, “Le western ou le cinéma américain par excellence”, in: idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf-Corlet, 2008, pp. 217-227 (originalmente como prefacio de RIEUPEYROUT, Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris: Éditions du Cerf, 1953).
- BRUNETTA, Giuseppe, “Conflitti di lavoro in Italia (1950-1979)”, *Aggiornamenti social* 31, 1980, pp. 465-475.
- COX, Alex, *10,000 Ways to Die. A Director's Take on the Spaghetti Western*, Harpenden: Kamera Books-Harpenden: Kamera Books, 2009.
- FISHER, Austin, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, Londres: I. B. Tauris, 2011.
- FRAYLING, Christopher, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, London/New York: I. B. Tauris, 1998.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., México/Guadalajara: Ediciones Era, Universidad de Guadalajara, 1987-1990.
- GIUSTI, Marco, *Dizionario del Western all'italiana*, Milano: Oscar Mondadori, 2007.
- GIUSTI, Marco, “«E adesso, io?»”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución mexicana*, 2013, pp. 34-35.
- HAUSBERGER, Bernd, “¡Viva Villa! Cómo Hollywood se apoderó de un héroe y el mundo se lo quitó”, *Historia Mexicana* 62/4, n° 248, 2013, pp. 1495-1547.
- HAUSBERGER, Bernd, “La Revolución mexicana solo sirve de pretexto: trascendencias divergentes de una mitología cinematográfica”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución mexicana*, 2013, pp. 205-214.
- HAUSBERGER, Bernd, “La Revolución mexicana en los cines de Roma de la posguerra”, *Tzintzun* 64, 2016, pp. 259-295.
- HAUSBERGER, Bernd – MORO, Raffaele, “Introducción”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución mexicana*, 2013, pp. 18-21.
- HAUSBERGER, Bernd – MORO, Raffaele (coords.), *La Revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*, México: El Colegio de México, 2013.
- HILWIG, Stuart, “The Framing of the Italian Protest Movement in 1968”, in: Kathrine Fahlenbach – Erling Sivertsen – Rolf Werenskjold (eds.), *Media and Revolt. Strategies and Performances from the 1960s to the Present*, Oxford/New York: Berghahn Books, 2014, pp. 109-125.
- KALTER, Christoph, *Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und radikale Linke in Frankreich*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2011.
- LOMMEL, Ulli, *Zärtlichkeit der Wölfe (Tenderness of the Wolves)*, München: Belville, 2009.
- MARK, James – TOWNSON, Nigel – VOGLI, Polymeris, “Inspirations”, in: Robert Gildea James Mark – Anette Warring (eds.), *Europe's 1968. Voices of Revolt*, Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 52-63.
- MÉRIDA, Pablo, *El Zorro y otros justicieros de película*, Madrid: Nuer Ediciones, 1997.
- MORO, Raffaele, “De la Sierra Maestra a la Sierra Madre: la aventura de la Revolución y el ‘largo 68’ italiano”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución mexicana*, 2013, pp. 123-175.
- MRAZ, John, *Fotografiar la Revolución mexicana*, México: INAH, 2010.
- ORELLANA, Margarita de, *El cine norteamericano de la revolución mexicana (1911-1917)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- PINEDA FRANCO, Adela, “La nostalgia por el Oeste. Reconsideraciones del cine ‘italoeuropeo’ al cine norteamericano sobre la Revolución mexicana”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución mexicana*, 2013, pp. 59-84.
- REIMANN, Aribert, *Dieter Kunzelmann. Avantgardist, Protestler, Radikaler*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- REYES, Aurelio de los, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México: UNAM, 2006.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel, *Museo del universo. Los Juegos olímpicos y el movimiento estudiantil de 1968*, México: El Colegio de México, 2019.

- SIMSOLO, Noël, *Conversation avec Sergio Leone* (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma 27), Paris: Cahiers du cinéma, 1999 (1ª ed. 1988).
- SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998 (1ª ed. 1992), pp. 408-409.
- TREVERI GENNARI, Daniela, *Post-War Italian Cinema. American Intervention. Vatican Interests*, London: Routledge, 2008.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, “Una tenaz disputa por el botín cinematográfico. Las películas del Oeste en el mercado fílmico mexicano de las décadas de 1960 y 1970”, in: Bernd Hausberger – Raffaele Moro (coords.), *La Revolución mexicana*, 2013, pp. 246-261.

RECURSOS ELECTRÓNICOS:

- BRUNETTA, Giuseppe, “Conflitti di lavoro in Italia (1950-1979)” [online], *Aggiornamenti social* 31, 1980, p. 470, Stakingen database - Overzicht van aantallen stakingen / uitsluitingen en andere (re) acties, [consultado 23 de enero de 2019], accesible de: <https://socialhistory.org/sites/default/files/docs/overzicht-aantallen-stakingen.pdf>.
- BRUNETTA, Giuseppe, “Work stoppages involving 1,000 or more workers” [online], United States Department of Labor, Bureau of Labor Statistics, [consultado 24 de enero de 2019], accesible de: <https://www.bls.gov/news.release/wkstp.t01.htm>.
- IMDb.com [online], [consultado 18 de julio de 2014], accesible de: <http://www.imdb.com>.
- “Io sono il capataz (1951)” [online], *Archivio del cine italiano/Italian Cinema Database*, [consultado 1 de julio de 2014], accesible de: www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=DC5794.
- “Io sono il capataz”, [online], 3 de enero de 2017, *WIKIPEDIA* (versión alemana), [consultado 1 de julio de 2014], accesible de: de.wikipedia.org/wiki/Io_sono_il_Capataz#cite_note-2.
- L'Unità che una volta era comunista. Archivio storico digitale (1946-2014)* [online], [consultado 5 de mayo de 2019], accesible de: <https://archivio.unita.news/>.
- Repubblica italiana, Ministero del turismo e delle spettacoli...* [online], n° 38660, [consultado 2 de febrero de 2018], accesible de: www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/38660.pdf.
- Repubblica italiana, Ministero del turismo e delle spettacoli...* [online], n° 38661, [consultado 2 de febrero de 2018], accesible de: www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/38661.pdf.
- SAUVY, Alfred, “Trois monde, une planète” [online], *L'Observateur*, 14 de agosto de 1952, [10 de octubre 2015]; accesible de: <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html>.

Breve información sobre el autor

Bernd Hausberger

Correo electrónico: bhausberger@colmex.mx

Bernd Hausberger es profesor-investigador en el Centro de Estudios Históricos de Colegio de México. Sus trabajos se enfocan en la historia colonial latinoamericana (misiones jesuitas, minería, redes sociales), la Historia Global (como nuevo enfoque para superar los límites de la historia nacional) y, recientemente, la relación entre historia y cine.