

Ver la Revolución por sí mismo: *El principio*, de Gonzalo Martínez

Escrito por :Carmen Elisa Gómez G.



RESUMEN

En este artículo se examina la película mexicana *El principio*, filmada en 1972 y dirigida por Gonzalo Martínez. El filme plantea una enérgica crítica al autoritarismo excesivo, personificado en el patriarcado en la familia y también el del poder del Estado. Es así que este tropo centraliza al padre represivo del núcleo familiar dentro de lo cotidiano, mientras que estigmas similares se encuentran en la representación del poder del estado mexicano. Mientras algunos de los motivos pueden parecer ingenuos para el público contemporáneo, el retrato simbólico del Partido Revolucionario Institucional (PRI) ciertamente no pasó desapercibido al público de los años setenta. Del mismo modo se analiza la integración del espectador al relato cinematográfico.

PALABRAS CLAVE: Gonzalo Martínez, cine mexicano años setenta, padre represivo, revolución mexicana, ideología.

ABSTRACT

This article examines the Mexican film *El principio* (*The Beginning*, 1972). Directed by Gonzalo Martínez, the film presents a powerful critique of the excessive authoritarianism embodied by familial and institutional patriarchies. Typically, the authoritarian trope contains the repressive father figure in the nuclear family's quotidian settings, while similar vestiges are found in representations of the state's power. While some of the motifs might seem naïve to today's audiences, the portrayal of the PRI certainly wasn't lost on the viewer in the early seventies. Similarly the analysis discusses the integration of the narrative with the film viewer.

KEYWORDS: Gonzalo Martínez, 1970s Mexican Cinema, repressive father figure, Mexican Revolution, ideology.

El principio de Gonzalo Martínez Ortega es un relato épico a color, con un numeroso reparto, escenarios abiertos y grandes recursos de producción. Destacó en la época en que fue filmada por su originalidad, y ha perdurado como una cinta de gran interés para provocar la reflexión sobre la Revolución Mexicana y sus participantes. Debido a que *El principio* tiene una extensa duración de dos horas y quince minutos es difícil que las compañías televisoras la proyecten en su totalidad por ese medio. Este ensayo pretende despertar el interés a que el filme se revise de nuevo. En diferentes lugares del mundo (Estados Unidos y Grecia, por citar un par) fue exhibida en cineclubes o foros similares para conmemorar el centésimo aniversario de ese acontecimiento.



E

El Principio

1. Ideología e interpretación de la gesta revolucionaria

El cine sobre la Revolución Mexicana ya se considera una tradición cultural a la que se acude con frecuencia desde diferentes puntos de vista de análisis, simplemente para observar una pieza de entretenimiento con cierta veracidad histórica –que quizá reconstruya algún episodio en particular o que evoque algún personaje esta etapa de la historia del siglo XX.

En la filmografía mexicana que trata el tema de la Revolución destacan tres etapas: la primera se ubica en los años treinta en que su principal representante, el director Fernando de Fuentes dejó una marca importante sobre la valoración del periodo histórico con la trilogía: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). De

Fuentes no fue el único de su generación que indagó en el acontecer revolucionario en la década de los treinta: Chano Urueta, Miguel Contreras Torres y Raúl de Anda. En estos filmes se enfatiza el valor de los hombres que participaron en la Revolución, el sacrificio que la nación pagó en cada uno de los revolucionarios y sus familias y aún cómo dentro de las filas revolucionarias participaron elementos perversos y corruptos. Tal es el caso en la cinta **Con los dorados de Villa** (también conocida como *Cabalgata de honor*, de Raúl de Anda, 1939) en que se muestra a uno de los capitanes villistas, como un villano que atacaba sexualmente a mujeres solas e indefensas. No es fortuito inferir que el cine de ficción como el de Fernando de Fuentes tuvo una función importantísima: conectar a la generación que había participado o vivido durante la revolución con la generación siguiente cuya experiencia no había sido de primera mano. El cine de este primer periodo articula una narrativa cohesionadora de la identidad nacional que junto con el discurso artístico y propagandístico de otros medios de comunicación y culturales alentó el sentimiento de unidad promovido desde las esferas oficiales. Desde los años veinte la Secretaría de Educación Pública, en particular durante el periodo de José Vasconcelos (1920-1924) había alentado a muralistas como Diego Rivera, Clemente Orozco y David A. Siqueiros a formar parte de un proyecto cultural y artístico en que se reflexionara sobre la nación y la historia para instruir al pueblo. En este sentido es oportuno recordar que la producción de esta cinta fue apoyada por el gobierno, el cual suplementó al filme con el uso de armas, ferrocarriles y la participación de tropas, en particular para las escenas de grandes batallas. Más tarde, debido a circunstancias diversas, el estreno de esta película habría de darse tardíamente, es decir al año siguiente de su filmación. Si bien en **Vámonos con Pancho Villa** se muestra una desilusión del pueblo ante las inconsistencias de los líderes con sus ideales, sobrevive la opinión de que las principales pérdidas fueron las de los ciudadanos comunes, del pueblo, cuya participación fue decisiva durante este periodo histórico. La historiadora Julia Tuñón indica a propósito de la visión que este cineasta muestra sobre el drama de esta guerra civil y cómo ésta tuvo repercusiones directas en las familias mexicanas:

La trilogía de Fernando de Fuentes muestra la imagen de la revolución como algo avasallante (“la bola”), como un terreno de la crueldad. Observa la guerra desde los años treinta, desde una perspectiva suficientemente distante como para poder la criticar, pero también suficientemente cercana como para condolerse todavía. La observa desde la familia, como seguramente la vivió la clase media y la pequeña burguesía a la que pertenecía el director: con impotencia, marginada de las decisiones, tratando de salvar las vidas personales y las posesiones.^[1]

La segunda etapa en que se toca el tema revolucionario sería durante la Época de Oro del cine mexicano, que según García Riera se delimita a cuatro años: “suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica. Si esa época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941 a 1945”.^[2] Mientras que otros historiadores del cine lo entienden como un periodo más prolongado, que abarca desde el inicio de la década de los cuarenta hasta mediados de los años sesenta. A partir de las películas de Emilio Fernández que aluden a la Revolución se toma a ésta como un telón de fondo. Los avatares de los personajes centrales pasan a ser más relevantes que el desarrollo del proceso histórico mismo y, por ejemplo, a partir de **Flor Silvestre** (1943) y **Las abandonadas** (1944) se trivializa la tragedia humana que significó este movimiento enfocándose a los problemas de los protagonistas. Ya el retrato del revolucionario pierde nobleza, se hace más sentimental, cercano a lo cotidiano y alejado del relato épico. Se conocen de sus amoríos y sus pequeñas batallas personales, no es tan relevante en perspectiva la liberación de los campesinos y peones oprimidos, sino más bien luchar por el amor de una mujer o establecer una competencia entre egos masculinos. Susan Dever señala cómo en el cine que protagonizaron María Félix y Dolores del Río en los años cuarenta y cincuenta estas estrellas tuvieron una función mediadora entre el Estado y el espectador, adoctrinando a éste último en sus deberes y derechos de ciudadanos mexicanos.^[3] Es oportuno agregar a este comentario de Dever que no nada más el adoctrinamiento funcionó en el sentido de la ciudadanía, sino también en lo emocional. Estos filmes buscan una identificación con los personajes para influir en los

sentimientos nacionalistas del espectador pero en esta interacción el espectador aprendió a tener cierto tipo de reacción ante situaciones diversas como en lo afectivo y los roles de género, por ejemplo. La calidad en cuanto a valores de producción de las películas decae y es hacia fines de la década de 1950 que se exageran los estereotipos de los personajes revolucionarios y sus preocupaciones, hasta que se cae en una caricaturización de la revolución, temas y héroes. Lo cual se hace evidente en filmes como **La cucaracha** (Ismael Rodríguez, 1958) en la que incluso las estrellas más grandes del cine nacional, María Félix y Dolores del Río están sobreactuadas y evidencian el inicio de su decadencia en una trama cuyo centro es la rivalidad entre las dos.

Una tercera etapa cronológica del cine mexicano sobre la revolución iniciaría a partir de los años setenta, con la llegada a la presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). En este sexenio se da un impulso revitalizador al cine nacional, introduciéndose en los ámbitos industriales a una serie de directores noveles –hecho casi imposible un quince años atrás–. Echeverría, quien era secretario de gobernación del sexenio anterior, intentó llevar al país a una reconciliación tras la fractura en el tejido social que significó la matanza de estudiantes el 2 de octubre de 1968, en la plaza de Tlatelolco en la ciudad de México. Los jóvenes que protestaban buscaban una verdadera democratización en las esferas políticas y universitarias. “El gobierno aplasta las movilizaciones, pero su legitimidad sufre una derrota de la cual nunca se repone porque, a partir de ese año, se aceleran –aunque de manera desigual– las fuerzas que carcomen las columnas del viejo régimen”.^[4]



Una de las estrategias de Echeverría fue alentar una política cultural a la que llamó apertura democrática en la que era permitida la crítica. Sin que efectivamente se llevara a cabo una completa y real apertura,^[5] se estimuló a diversos intelectuales y artistas para que trabajaran en colaboración con el sistema estatal, y en concreto para el cine trajo una transformación radical. Se dio una importante renovación de infraestructura, así como la creación de una escuela de cine y la Cineteca Nacional y lo más importante, se dio el apoyo a muchos directores jóvenes que como Gonzalo Martínez, en su momento se volverían substanciales. Entre estos nuevos realizadores se encontraban Paul Leduc, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Jorge Fons, por mencionar sólo algunos.

A pesar de insertarse en este nuevo marco de aliento al cine en México, ***El principio*** expresa orgullo en tanto a la valentía de quienes hicieron la revolución, en la ciudadanía y a la vez, escepticismo en su mirada sobre las verdaderas conquistas de la revolución mexicana. Quizá por eso inicia con una larga escena atroz, de violación tumultuaria que se lleva a cabo ante el cadáver del hijo de la madre soldadera que es abusada por los militares huertistas. No se especifica la fecha de esta violación, pero por las fechas que se manejan en la película, es probable que sea 1914, cuando el traidor Victoriano Huerta presidía el gobierno. Es en este sentido que los representantes de su ejército tienen un comportamiento deleznable. Desde los primeros minutos se formula el discurso ambivalente del filme, en que por un lado se muestra con orgullo la participación de todos los sectores de la sociedad, incluyendo a los hijos de los terratenientes y a sus trabajadores pero, por otro lado, en su valoración general sobre el sufrimiento de los inocentes se expresa decepción. Seguramente debido al aparente desperdicio que pudo suponer la inmolación colectiva de mexicanos, que al final de la Revolución se contaron en un millón de muertos, es que la cinta inicia con una escena completamente trágica.

2. ***El principio*** o la épica divergente

El principio puede considerarse la última película épica de la revolución mexicana. Con una duración de 135 minutos y filmada en Eastmancolor, muestra un retrato colectivo del germen de la Revolución en el estado de Chihuahua y señala el punto de vista tanto de los pobres como de los ricos (entre quienes se encuentran algunos que también se involucraron en la lucha al ser conscientes de las grandes desigualdades sociales). No se da el nombre del pueblo donde suceden las acciones porque se vivieron situaciones similares en muchos otros lugares de México, con lo que este poblado funciona como un microcosmos y se logra así una mejor identificación por parte del espectador.

García Riera señala que esta película adolece de algunos defectos, pero su valoración destaca la expresividad que se consigue en el producto final: “La película concilia el abigarramiento formal con la simplicidad de ideas, pero resulta a la vez, fuerte y sincera, aun conmovedora a momentos.”^[6] Para el público que no pudo ver este filme en el cine en los días de su estreno, puede resultar un verdadero descubrimiento porque a pesar de que en 2010 se promovió desde el oficialismo la filmación de algunas películas que revisaron algunos tópicos de la Revolución con motivo de su centenario, no se logró producir alguna película de homenaje que estuviera a la altura de ***El principio*** en cuanto a su sinceridad, lirismo y sobriedad. Además de reconstruir algunos hechos que tienen que ver con el desarrollo histórico de los albores de la revolución, en este filme de Gonzalo Martínez se aborda el lado de humano, con los conflictos, virtudes y contradicciones morales de quienes fueron compelidos a involucrarse en esa coyuntura histórica. Por ejemplo, el retrato del cacique, que también es el jefe político, se completa con sus características de machismo exacerbado y violento, pero este retrato no es caricaturesco, como en otras películas mexicanas, como sucede con la interpretación de Fernando Soler en ***La oveja negra*** (Ismael Rodríguez, 1949). Quizá la película de Gonzalo Martínez puede tener toques de maniqueísmo porque polariza los rasgos del bien y el mal de una forma esquemática. El malvado padre es completamente nefasto y ni siquiera en su vida amorosa hay algún detalle que lo humanice con toques de generosidad o ternura. Ni aún en su relación con su amante, la dueña del burdel, María del Rayo, tampoco existe el afecto y está marcada por gran crueldad y violencia. Según se indica en el filme, Ernesto había raptado y violado a la mujer tiempo atrás cuando ésta tenía catorce años. El único rasgo de misericordia que Ernesto tiene, es cuando tras la muerte de don Pancho su padre, dice en voz alta, para sí mismo que no quiere matar a nadie. Es a lo más que llega, quizá lo hace pensando que se avecina la catástrofe.

Una de las primeras características de ***El principio*** que llama la atención es su espectacularidad, intenta desde las primeras escenas ser una epopeya, al estilo de las viejas producciones de Hollywood como ***La guerra y la paz*** (***War and Peace***, King Vidor, 1956),

aunque más bien muestra una influencia del estilo de cine soviético, quizá **Alexander Nevski** (Sergei Eisenstein, URSS, 1938). Para Martínez Ortega el cine hecho en la URSS fue de gran influencia debido a que hizo en ese país sus estudios de realización de cine. Martínez Ortega (nació en Ciudad Camargo, Chihuahua, en 1934, y murió en el Distrito Federal en 1998), inicialmente viajó a la URSS para estudiar filología y literatura y posteriormente fue becado “por los sindicatos soviéticos”, para estudiar en el Instituto Cinematográfico Estatal.[7] Debuta como director con **El principio** y obtiene los premios Ariel (1974) a mejor dirección, mejor película, mejor argumento, mejor música y mejor edición. Su siguiente largometraje, **Longitud de guerra** (1975) retoma el tema de los levantamientos sociales previos a la revolución enfocándose en la masacre de Tomóchic, Chihuahua. Este filme fue pensado para formar parte de una trilogía que se completaría con los episodios **La guerra apache** y **Pascual Orozco**, que no llegaron a realizarse. Martínez Ortega incursionó también en el documental sobre culturas indígenas, así como en la televisión dirigió algunas telenovelas de temas históricos como **El vuelo del águila** y **La antorcha encendida**. [8] El director formaba parte de una familia con inclinaciones artísticas, la cual se cambió de Chihuahua a la ciudad de México. Su era hermano Mario Iván (padre del actor del mismo nombre) fue un destacado locutor de radio y sus hermanas han alcanzado cierto reconocimiento como actrices: Socorro Bonilla, Alma Delfina y Evangelina Martínez (madre de Roberto y Evangelina Sosa).



Entre el equipo de producción sobresale la participación de personal consolidado en la vieja industria como el cinefotógrafo Rosalío Solano, quien fue uno de los primeros en trabajar fotografía a color en el país; el productor jalisciense de larga trayectoria José Luis Bueno y de actores jóvenes como Eduardo López Rojas, Andrés García, Jaime Moreno, Rodrigo Puebla y la cantante Lucha Villa, quien según explica el material adicional del DVD hizo labores de promotora del guión previo a la filmación. Es también de particular interés el que hayan interpretado varios de los personajes masculinos juveniles con actores de la misma familia, los Balzaretti, de larga tradición en el teatro mexicano.

La historia inicia cuando el joven David Domínguez (Fernando Balzaretti) acaba de regresar a Chihuahua tras nueve años de estadía en París donde estudia pintura (aparece el título "Chihuahua 1914"). Él forma parte de la familia del jefe político de su región y son propietarios de una fábrica de hilados así como también de ranchos dedicados a la agricultura y a la ganadería. Poco a poco David indaga las circunstancias en que su familia se fue desgarrando ante los cambios de la sociedad durante los primeros levantamientos que llevarían a la lucha armada. David recupera su pasado por medio de conversaciones con su tía Refugio (Lina Montes) --única sobreviviente de esa generación--, sus visitas a las antiguas propiedades y los testimonios de sus trabajadores. Pero también su experiencia, que emerge de los recuerdos, le ayuda a entender el proceder de los mayores (se hace uso de continuos *flashbacks*). Las acciones del pasado se remiten a la infancia del protagonista, cuando surgieron importantes fuerzas opositoras a la reelección de Porfirio Díaz. David le dice a su tía: "Decidí regresar a México y ver y vivir lo que está viviendo mi país. Sentí la necesidad de regresar a mis orígenes, de saber quién era mi padre y quién soy yo. Están ocurriendo cosas muy importantes y quiero saber cuál es mi lugar dentro de todo esto." Con esta convicción de reconocer los hechos históricos y la experiencia individual, es que este filme investiga, con la misma curiosidad de un joven mexicano que es ajeno a lo que está sucediendo en su tierra. Pero también el filme indaga en el proceso que evisceró a México a inicios del siglo XX desde la mentalidad cuestionadora de las nuevas generaciones que ya no aceptan los relatos de la historia de bronce, o en este caso del cine mexicano que esquematizó los acontecimientos revolucionarios de una forma casi caricaturesca en la decadencia de la Época de Oro.

Si bien en *El principio* las transiciones entre pasado y presente no se encuentran acertadamente resueltas desde el punto de vista técnico, pues los flashbacks son a veces confusos, es clara la intención del director de realizar un filme ambicioso que no cayera en lo convencional y que linda en los márgenes de las superproducciones. Pues hay un derroche de medios estilísticos que lo hacen destacar por sobre el promedio de los filmes no sólo de su época, sino de décadas posteriores. El lenguaje cinematográfico no escatima en una variedad de planos, siendo especialmente acertados los filmados en exteriores donde destacan composiciones sofisticadas que implican grandes planos generales

En una de sus visitas a la abandonada casa grande (como se le llamaba a la casa habitación de los hacendados), David encuentra la pistola que perteneció a su abuelo y a su padre. Primero piensa en quedarse con ella y luego la deja en su lugar. Con este gesto se hace evidente su rechazo a involucrarse en actos violentos y piensa que éste fue el mayor defecto de la personalidad de su padre Ernesto Domínguez (Narciso Busquets).

2.1 La esfera privada en réplica de la esfera pública

En *El principio* es destacado el papel de la mujer en la gestación de lucha armada. El retrato de la familia y en concreto de la mujer muestra a la tía Refugio con fortaleza, es una mujer con decisión que ya conoce las actividades que se desarrollan en su hacienda a pesar de haber enviudado dos meses atrás y que sin embargo ya sabe cómo dirigir el trabajo del personal y cómo administrarse. Esta representación rompe con la superficialidad de filmes hechos en otras décadas, en que el ama de casa era una figura casi decorativa. Otras mujeres que también tienen conocimiento de la realidad del pueblo son Bárbara (madre de David) y su hermana Kika, que tiene un romance con Luciano. Bárbara habla con naturalidad con el capataz del rancho que le informa del descontento que viven los trabajadores y de cómo unos maestros los están concientizando respecto a las injusticias laborales.

En esta película la discusión de lo privado funciona como una réplica a las agendas públicas en ese momento histórico. Pues la familia protagonista discute activamente lo que sucede en su entorno y el país: por un lado la tía Refugio, hermana de Ernesto y su esposo Jesús José (Eduardo López Rojas) así como otros miembros de la familia están a favor de la búsqueda de mayores libertades que tienen los trabajadores de la fábrica y el rancho. Y por otro lado,

Ernesto y su hermano Francisco (Sergio Bustamante) intentan hacer prevalecer el despotismo arrebatado mediante el cual ellos se han mantenido en el poder. Como resultado la familia Domínguez está dividida y aunque los jóvenes no han confrontado a su padre Ernesto sobre estos temas, es claro que también están en pro del fin del estado dictatorial. El patriarca de esta familia, don Pancho también estaba de acuerdo en un trato democrático con los trabajadores de la fábrica y había tomado algunas medidas a favor de los trabajadores que luego fueron revertidas por su hijo Ernesto. Refugio defiende los puntos de vista de su padre porque éste buscaba el bien de la región más que el suyo propio. Don Pancho es una víctima más del autoritarismo de su hijo porque se encuentra parálitico y mudo, incapaz de llevar las riendas de los negocios y eso lo hace objeto de la constante humillación de Ernesto. Él es una de las personas más influyentes del pueblo, tiene gran poder económico y esto lo lleva a avasallar en todos los ámbitos de su terreno y es prácticamente el cacique junto con su hermano Francisco. Éste literalmente se siente dueño de la vida de su hijo adolescente Amado y lo odia porque no tiene desplantes de crueldad como él sino que tiene inclinaciones por la poesía o el sacerdocio y eso le parece a Francisco de enorme afeminamiento. Ernesto y Francisco son obedecidos tanto por los pobres como el resto del pueblo porque se imponen mediante la intimidación.



Otra forma en que lo privado funciona como un símil de lo público, es el modelo de familia y la importancia que se le da a su jerarquía. El hecho de que el padre tenga el liderazgo absoluto puede ser interpretado como una extensión del modelo dictatorial que en ese momento tenía lugar en el estado mexicano. Otras películas como *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) ya han explorado este símil ideológico. Y al igual que en ésta la hija de Ernesto, Francisca (Patricia Luke), decide alinearse con la búsqueda de justicia que tienen los integrantes del club anti-reeleccionista y los empleados de la fábrica Domínguez.

En el discurso cultural y político del porfiriato se orientaba a la fusión de la figura del padre con la del gobernante, siguiendo un esquema cuasi feudal. De este modo esta figura se vuelve una referencia fundamental para la transmisión del concepto de unidad nacional. El padre-Estado, es quien cobija y protege el bienestar de cada uno de los miembros de la nación. Esta figura simbólica se repetirá *ad infinitum* en cada estado, en cada hacienda y en cada hogar, donde el padre dicta sobre por todos.

Esta imagen del padre se inserta en una galería de villanos que ya tiene raigambre en la filmografía mexicana y que también está asociada con una tradición literaria de los padres de familia en que son a la vez padres de una nación o del terruño y son dictadores feroces en sus dominios. En la literatura latinoamericana este personaje ha dejado honda huella y ha sido el protagonista de algunas novelas que van desde las primeras décadas del siglo XX como en *La sombra del caudillo* (Martín Luis Guzmán, 1929), prolongándose su presencia a todo lo largo del siglo pasado: *El señor presidente* (Miguel Ángel Asturias, 1946), *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), *El otoño del patriarca* (Gabriel García Márquez, 1980) y *La fiesta del Chivo* (Mario Vargas Llosa, 2000). En el cine sonoro mexicano el retrato del gran padre/dictador ha estado presente desde la Época de oro, siendo uno de los más impactantes el ejecutado por Fernando Soler en los melodramas ***Una familia de tantas*** y en la dupla masoquista ***La oveja negra*** y ***No desearás la mujer de tu hijo*** (Ismael Rodríguez, 1949). En un ensayo publicado en la revista Archivos de la Filmoteca, Burton-Carvajal^[9] analiza el personaje del padre en algunos filmes mexicanos, principalmente de la Época de Oro. Si bien Burton estudia a este arquetipo desde la óptica de los estudios de géneros con tonos lacanianos, sus observaciones no pierden validez cuando señala que es largo el arraigo que este personaje tiene en la cultura mexicana porque incluso precede a su existencia. Surge con la idiosincrasia romano-hispana y la autora indica que esto viene del

(...) patria potestas... entre ellos el derecho de determinar el destino matrimonial de sus hijos, y, como máxima extensión, el “derecho” autoconferido de aniquilar la vida que engendró. Esta prepotencia paterna lo arrasa todo. El hijo, aunque protagonista, nunca alcanza el nivel de su progenitor no obstante sus desafíos, sus rebeldías, su arrepentimiento, su autohumillación. Así es la dinámica del melodrama patriarcal.^[10]

En el caso de Ernesto Domínguez en ***El principio*** se trata de un padre cruel que se siente dueño de la vida de sus hijos, de sus trabajadores y de la gente del pueblo. Es un patriarca dominante que somete a todo mundo. El sistema de las haciendas imponía obediencia absoluta al dueño, como si fuera el padre de los peones y de todos los trabajadores. En otro fragmento de su ensayo Burton-Carvajal indica la trascendencia de esta estructura patriarcal que se extiende hasta las esferas más altas del estado mexicano

El énfasis en la ideología patriarcal, tan característica del melodrama mexicano, se relaciona con la tradicional preeminencia de la familia patriarcal como unidad social y, en última instancia, también política. Esta a su vez se relaciona con la importancia histórica del padre como suprema figura regente en la familia y por lo tanto, como lazo entre la unidad familiar y las otras unidades socio-políticas también jerárquicas y patriarcales, la Iglesia y el Estado. En esta “trinidad mexicana” el padre en la esfera doméstica, el Padre en la esfera eclesial, y el patrón y jefe, sea hacendado, cacique, general o presidente, en la esfera cívica –naturaliza y totaliza la autoridad patriarcal, tanto en este mundo como el del más allá.^[11]

Llama la atención que se recree este arquetipo del padre dominante en esta etapa del cine mexicano –en los años setenta-- en que la llegada de jóvenes cineastas a la industria dio como resultado renovación de temáticas y de modos narrativos. Sin embargo, este inicio de década estuvo fuertemente impactado por acontecimientos recientes en la vida nacional. Con la brutal represión a los jóvenes de octubre de 1968, el presidente en turno, Gustavo Díaz

Ordaz actuó como un padre tirano y reprimió con crueldad a los manifestantes. Y por lo tanto, no es extraño que el cine reinterprete los sucesos de la realidad y los ponga a la vista de forma simbólica. Ni tampoco es casual el hecho de que en *El principio* las acciones se centren en los albores de la Revolución a inicios del siglo XX cuando la presencia de los padres/tiranos era una constante aplastante en todos los estratos sociales.



2.2 El patriarca añorado

Como ya se mencionó arriba, don Pancho, el padre de Ernesto se mantiene en el más estricto aislamiento de lo social, con escasa convivencia familiar. Pero su presencia en el entorno familiar y de sus dominios todavía es fuerte y con frecuencia es añorado por todos. El cuadrapléjico anciano sufre hondamente cuando es testigo de cómo los empleados de la fábrica han llegado hasta la casa para hacer demandas de mayores beneficios a Ernesto, quien los echa fuera amenazándoles pistola en mano. Esta añoranza por el antiguo patriarca pacífico es una metafórica petición de gobernanza nacional tranquila, lejana a la violencia irracional. Durante el gobierno de Luis Echeverría hubo otro incidente de represión brutal el año previo a la filmación de *El principio*. En junio de 1971 en el llamado “Jueves de Corpus” nuevamente el gobierno reprimió con gran violencia a los civiles asistentes a la manifestación. Se sabe que un grupo paramilitar conocido como los “halcones” irrumpió con saña entre los manifestantes.

En cuanto muere su padre, Ernesto se derrumba porque no sabe qué hacer. De forma casi simultánea comienzan los levantamientos en esa zona de Chihuahua iniciando por su propio rancho. Por su parte, su hermano Francisco en un desplante de masculinidad excesiva mata a su hijo porque éste se rehusó a “hacerse hombre”. Es la muerte de un joven y del anciano, el sacrificio de dos generaciones, símbolo de un pueblo que comenzará a integrarse a los cambios del país. Pero también es con la muerte del padre benévolo que se asume la llegada de una transición sangrienta, lo cual fue en realidad la revolución mexicana.

3. *El principio* como mural

Un aspecto que es interesante en el tratamiento del tema de la revolución en *El principio* es el énfasis en mostrar las vidas de diferentes figuras del pueblo, de tal manera que no solo se cuenta las vicisitudes de la familia del adinerado jefe político. Entre la variedad de personajes se muestran los de distintos estratos sociales. Se encuentran los típicos locos de pueblo: que son un antiguo coronel que participó con Porfirio Díaz en la campaña de liberación de Puebla en 1867; y la desdichada joven Claudia, de belleza etérea, que vaga las calles sola, coja, completamente vestida de negro, como resultado de un amor fallido.

Así como la anécdota de Claudia Guadalajara (Patricia Aspillaga), existen otras historias de amor fracasado que en realidad son todas las que aparecen en esta cinta. Es como si fueran producto del caos imperante en que se ha convertido el proceso de la revolución, la cual no permitirá la felicidad o la realización individual. Comparte esta característica el romance de los progresistas Thomas y Petrita Cordero. Él había participado en la guerra estadounidense contra Cuba en 1898 y ambos simpatizan con la nueva causa de los liberales en México, asistiendo al club anti-reeleccionista. Estos clubes existieron en la realidad histórica y la película muestra también a algunos maestros que hacen labores de concientización a agricultores y empleados de la fábrica mediante reuniones furtivas y panfletos o periódicos clandestinos. Igualmente en la realidad ocurrió así, hubo gente de clase media, quienes inspirados por el trabajo de los hermanos Ricardo, Jesús y Enrique Flores Magón colaboraron para difundir las ideas de éstos. Estos hermanos tuvieron una influencia decisiva en la transformación obrera en el norte de México, en específico en el sector textil donde se daba gran explotación con largas jornadas laborales y la inclusión de menores en la fábrica.



Al presentar una variedad de personajes que habitan el pueblo, la película trata de conectarse con la experiencia universal. Sin embargo, hay otros personajes importantes que componen el mural, pero de cuya vida no se informa, a pesar de que sean imprescindibles para que David llegue al descubrimiento total de la verdad que busca. Ellos son los sirvientes Santos y Petronila, de los cuales se destaca desde los primeros minutos su apego sentimental a la

familia protagonista. La tía Refugio subraya su fidelidad y el hecho de que sufren al unísono con sus patrones. En este sentido el filme plantea una moraleja desconsoladora porque a pesar que de la Revolución habrá transformado a México, permanecerán por siempre los empleados sojuzgados. Esta característica también la expone García Muñoz en su ensayo:

Inmutables y eternos, los sirvientes son un símbolo de una sociedad en que las jerarquías se han petrificado; incluso perviven en una familia afín a las ideas magonistas. Veladamente Gonzalo Martínez esgrime una crítica a los regímenes priístas, en particular al echevarriato, donde los Santos y las Petronilas continúan en la cima de un sistema político incapaz de incorporarlos a los supuestos beneficios de la modernidad posrevolucionaria.^[12]

Pintar este cuadro universal, porque incluye personajes que pueden encontrarse en cualquier poblado, como por ejemplo, las almas en continuo sufrimiento en *El principio* se articula un mecanismo de identificación por parte del espectador. Ya que si bien, al igual que el recién llegado David sabemos que hubo una lucha entre hermanos y una completa transformación social en México en esa época, al conocer casos específicos se produce una integración más compleja y profunda con el espectador. Es así como se lleva a cabo una sutura entre acción y comprensión de los hechos en el filme. En términos de teoría de cine, este mecanismo se conoce como sutura porque fusiona la percepción del espectador con los contenidos de la película. Completa este proceso el que la película esté contada con una narrativa convencional omnipresente, al estilo clásico de Hollywood en que se intentan hacer imperceptibles las técnicas de la creación cinematográfica y se utiliza un estilo que promueve la ilusión de realismo. Es mediante el involucramiento emocional que el público no reflexiona inmediatamente sobre qué aspectos técnicos están en juego en la producción del filme y como consecuencia se suspende la duda. El objetivo de este estilo es la identificación del espectador con la historia contada para transmitir así su ideología y es desde luego, contrario al cine auto-reflexivo en que se hace evidente la práctica cinematográfica.

Tanto para el espectador como para el muchacho que vuelve de París éste será un viaje al pasado en el que se pretende analizar las verdaderas razones de la revolución y cómo vivió este periodo la población en general. Pero al igual que David esperamos indagar por nosotros mismos en el pasado con curiosidad y con ingenuidad, sabiendo que no será un viaje exento de dolor. Este personaje sabe que ha comenzado la transformación del país, pero ignora a ciencia cierta qué tan difíciles fueron los cambios, qué es lo que le depara el destino y cuáles serán los verdaderos alcances de la transformación. En este sentido, la película se inserta de este modo como una continuadora de la narrativa de la novela de aprendizaje, en que el protagonista es un joven que pasa por el camino de las pruebas y acabará madurando tras las experiencias vividas. En este relato de toma de conciencia, David no solo ha asumido su nueva condición de adultez, sino que ha optado por participar al lado del pueblo, de quienes buscan la justicia. En un intento de recuperar su pasado, David busca a un antiguo compañero de juegos, el hijo del antiguo capataz de la hacienda y se lleva la sorpresa de que en estos albores de la lucha revolucionaria su amigo ha muerto y es velado por la familia. Es ahí cuando decide dejar su cómoda vida burguesa y se une a la revolución.

Finalmente el joven David, -al igual que en muchas novelas de aprendizaje- vive una toma de conciencia que lo llevará a dejar su vida de comodidades e integrarse a las filas de la División del Norte, comandada por el mítico Pancho Villa. La razón por la que las acciones se sitúen en 1914, con el regreso de David del extranjero, tiene que ver con un hecho real. García Muñoz indica que el interés de ubicar en 1914 la adhesión de David a los revolucionarios villistas se explica a partir de que en la realidad fue en ese año en marzo, cuando la División del Norte salió de Chihuahua para enfrentarse en batalla a los soldados de Victoriano Huerta en Torreón, donde estos últimos habrían de ser derrotados.^[13]

4. ¿Conmemoración de la Revolución?

Situándonos en el marco del centenario de la Revolución llama la atención la importante ausencia de alguna película conmemorativa de este suceso, es como si ni el gobierno –en este momento presidido por un partido de origen empresarial, Acción Nacional- creyera en esta gesta histórica. Para muchos, los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución parecieron deslucidos a comparación de la grandiosidad de obras públicas y homenajes continuos y multitudinarios que se llevaron a cabo un siglo atrás para celebrar la Independencia de México. Entre las cintas que se produjeron con ese tema no existió ninguna que tuviera un impacto nacional y que verdaderamente celebrara el fin de las reelecciones de Porfirio Díaz y todo lo que implicó la Revolución. Entre las películas mexicanas filmadas en 2010, alusivas a los cien años de la Revolución Mexicana, se encuentra: ***El atentado***, dirigida por Jorge Fons, la cual habla sobre el atentado del que fue objeto Díaz en 1897, precisamente durante la celebración de la Independencia. Su alto costo de producción de más 70 millones de pesos la ubica como una de las más caras de la historia del cine mexicano, y fue financiada por entidades gubernamentales como el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como por productoras privadas. No llegó a atraer al público ni a la crítica nacional que señaló su falta de verosimilitud e interés. El otro filme que se produjo en las esferas gubernamentales se titula ***Revolución***. Compilación de diez cortometrajes que fueron dirigidos por realizadores jóvenes que no lograron hacer eco en el público la taquilla.

Es por eso que a la luz de la banalización y erosión de las ideologías es posible reconsiderar las cualidades de ***El principio*** y advertir que su mirada a la revolución no es enteramente complaciente, ya que enfatiza con claridad lo aberrante que es el autoritarismo extremo.^[14]

A pesar de que en su momento de estreno hubo quienes pensaron que estaba muy en sintonía con el discurso estatal, es difícil en la actualidad coincidir en esta idea. Alguien que pensaba así fue Ayala Blanco quien en su libro *La búsqueda del cine mexicano*, se muestra insatisfecho sobre la expresión de lo ideológico en este filme:

El principio no sólo puede leerse como ***El acabose*** del melodrama revolucionario, sino también como una pirueta ficcional para absorber al irrecuperable líder anarquista Flores Magón. La mirada retrospectiva le perdona sus deslices ideológicos, en virtud de que las condiciones sociales que combatía pertenecen ya al pasado. Aunque pretendiera dar a entender otra cosa con sus obreros masacrados y su ambiguo responso por las grandes familias chihuahuenses, la sinceridad machista de Martínez Ortega logra coincidir perfectamente con la demagógica exaltación revolucionaria cara a la Prirrevolución.^[15]

Si bien críticos de la época desestimaron las aportaciones de ***El principio***, en este momento de una industria mexicana en continua devastación, es oportuno revalorar el trabajo del director Martínez Ortega por su primer acercamiento al tema revolucionario. Además, tras su estreno tuvo gran éxito de público y permaneció 21 semanas en cartelera en la Ciudad de México (García Riera, 2005, pág. 107), lo cual es un dato revelador del interés que provocó. En su *opera prima*, Martínez Ortega aborda el tema con admiración, honestidad y orgullo, y se establece como una interpretación digna y grandilocuente de la revolución que debería ser difundida con más frecuencia. Aunque ***El principio*** pudiera parecer en exceso didáctica, es valiosa su aportación al examinar la vida en México durante la Revolución.

Conclusiones

El principio expresa claramente las exigencias de los trabajadores de las empresas de los Domínguez y específicamente aquellas por las que se luchó en aquellos años en la realidad. La explotación laboral fue uno de los propulsores de la revolución: sueldo mínimo de 5 pesos y jornada máxima de 8 horas. A la luz del sindicalismo en declive, debido a la abusiva expansión actual del *outsourcing* y otros males de la globalización y el neoliberalismo, conviene recuperar a esta película que contribuye a la revaloración del legado de los Flores Magón. En el presente se han ido volatilizando las más elementales conquistas sindicales y un gran sector de la población está cayendo en una franca desprotección en cuanto a prestaciones laborales.

A pesar de que es difícil encontrar un paralelismo entre los hechos de extrema explotación que se vivieron en México en los últimos años del gobierno de Porfirio Díaz con la situación de desigualdad social en el México de inicio del siglo XXI, es importante repensar el estatus de indefensión laboral actual y cómo es significativa la ausencia de discusión sobre el tema, en particular en los medios de comunicación.

Finalmente también es perturbadora la ausencia de filmes que rememoren la iconografía revolucionaria, así sea con retratos en blanco o negro o con personajes dotados de complejidades dramáticas y conceptuales, en especial a la luz de una efeméride tan señalada como son los cien años del legado revolucionario. A últimas fechas ha sido en el terreno del documental cinematográfico y televisivo que se ha venido a reinterpretar la historia para los nuevos espectadores. ¿Es quizá que el proyecto educativo y cultural estatal del neoliberalismo apuesta por la desmemoria y el olvido?

CITAS

[1] Julia Tuñón, "La Revolución mexicana en el celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia." *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010, pág. 233.

[2] Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano 1897-1997*. Guadalajara, CONACULTA/IMCINE/MAPA, 1997, pág. 120.

[3] Susan Dever, *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: from Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamerica*. Albany, New York, State University of New York Press, 2003, pág. 12.

[4] Sergio Aguayo, *Vuelta en U. Guía para entender y reactivar la democracia estancada*, Ciudad de México, Taurus, 2010

[5] A pesar de que Echeverría intentó diferenciarse de su antecesor y eliminar la imagen de represor con esta estrategia de apertura, en la realidad a lo largo de su sexenio continuó la guerra sucia en que se persiguió a los disidentes políticos: tanto a la guerrilla urbana como la Liga 23 de septiembre y a la rural como la de Lucio Cabañas en el estado de Guerrero, por citar un par de casos.

[6] Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*. Vol. 16. Guadalajara, Universidad de Guadalajara; Cal y Arena, 1995, pág. 108.

[7] Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano 2009, Tomo II, Ciudad de México*, CONACULTA-IMCINE, 2009, pág. 498.

[8] Ciuk, op. cit., págs. 498-499.

[9] Julianne Burton-Carvajal, “La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano”, *Archivos de la filmoteca*, Valencia España, No. 16, 1994, págs. 51-63.

[10] Ibid., pág. 52.

[11] Ibid., págs. 54-55.

[12] Gerardo García Muñoz, “La revolución del echeverrismo”, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz (eds.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010, págs. 565.

[13] Idem.

[14] Otro filme mexicano de la época que por igual reflexiona sobre este tema es *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972).

[15] Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, Ciudad de México, Posada, 1986, pág. 104.

BIBLIOGRAFÍA

AGUAYO, Sergio, *Vuelta en U. Guía para entender y reactivar la democracia estancada*, Ciudad de México, Taurus, 2010

AYALA BLANCO, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*, Ciudad de México, Posada, 1986.

BURTON-CARVAJAL, Julianne, “La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano”, *Archivos de la filmoteca*, Valencia, No. 16, 1994, págs. 51-63.

CIUK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano 2009, Tomo II, Ciudad de México*, CONACULTA-IMCINE, 2009.

DEVER, Susan, *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: from Post-revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*, Albany, New York, State University of New York Press, 2003.

GARCÍA MUÑOZ, Gerardo, “La revolución del echeverrismo”, *La luz y la Guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz (eds.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2010, págs. 549-594.

GARCÍA RIERA, Emilio,

- *Breve historia del cine mexicano 1897-1997*, Guadalajara, CONACULTA-IMCINE-MAPA, 1998.

- *Historia Documental del Cine Mexicano*. Vol. 16. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Cal y Arena, 1995.

SALDÍVAR, Américo, *Fin de siglo*, Vol. 7, en: Enrique Semo (ed.) *México, un pueblo en la historia*, Ciudad de México, Alianza Editorial, 1997.

Leer **984** veces

Publicado en [Artículos Académicos](#)

Etiquetado como

- [Gonzalo Martínez, 1970s Mexican Cinema, repressive father figure, Mexican Revolution, ideology](#)
- [Gonzalo Martínez, cine mexicano años setenta, padre represivo, revolución mexicana, ideología](#)

Carmen Elisa Gómez G.

Es egresada del doctorado en Literatura y Cultura Latinoamericana de la Ohio State University, Columbus, Ohio. Fue distinguida en 1995 con la beca Fulbright-García Robles para estudiar la Maestría en Historia y teoría del cine en la Ohio University. Autora de los libros *María Félix en Imágenes* (2001) y *¿Verdad o ilusión? El cine fantástico y los géneros* (2002) y ensayos publicados en México, España, Inglaterra y Venezuela. El más reciente se titula "Presencia del cine en Jalisco", aparecido en la *Enciclopedia de la Época. Jalisco en el mundo contemporáneo* (2010). Es docente del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, de la Universidad de Guadalajara. Imparte cursos de Historia de la cultura y el arte en licenciatura, y Teoría del cine en la Maestría en Estudios Cinematográficos de la misma universidad. Área de investigación: el cine mexicano, en particular el filmado en Jalisco.