

## La película zapatista de Ocañas

Berenice Fregoso Valdez  
Centro de Investigación y Docencia  
en Humanidades del  
Estado de Morelos (CIDHEM)  
soyunacarmelita@hotmail.com

La filmografía silente del zapatismo es una temática poco estudiada, al grado que pareciera no existir. Un buen recurso para comenzar un listado de películas relacionadas con la insurrección del sur es la revisión de la filmografía ya existente de la revolución y en general de la etapa del cine mudo, complementada con un cuidadoso trabajo historiográfico de otras fuentes no filmicas. Si el trabajo

se elabora bien, puede culminar con la recreación de una película que no existe ni siquiera fragmentariamente y con el rastreo de datos relacionados con su producción. En este artículo revisaremos el caso de *Sangre hermana* (1914), película realizada por habilidosos camarógrafos en los campos de batalla zapatistas en busca de material que complaciera al bando federal.

**Palabras clave:** Cine, filmografía zapatista, Zapata, cine mudo, Ocañas.

La insurrección de 1910 ofreció la posibilidad de registrar un acontecimiento de proporciones históricas. No es de extrañar que el fuerte deseo por hacer del cine un fiel testimonio de los hechos fuera uno de los motivos por los cuales un pionero del cinematógrafo en México, el ingeniero Salvador Toscano, decidiera lanzarse tras las imágenes de la Revolución. Con el mismo interés encontraríamos también a Guillermo Becerril, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia, así como los hermanos Salvador, Guillermo y Eduardo Alva, junto con otros cineastas a los que se les ha dedicado menor estudio, como es el caso de Antonio Ocañas, y otros que definitivamente desconocemos porque está pendiente el seguimiento de sus rastros, pero que se mencionarán en este trabajo.

En comparación con las otras facciones que participaron en la revolución mexicana, la zapatista es modesta en cuanto al número de imágenes

contemporáneas del conflicto. No es que se hubiera tenido poco interés en filmar a las huestes zapatistas, sino que más bien se consideraba una tarea peligrosa, lo cual mantenía alejados a los camarógrafos. Los empresarios recurrían a la inserción de fotografías fijas en sus películas o adquirían copias de las escenas ya existentes, por lo cual acervos como la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México o el fondo Salvador Toscano comparten las mismas películas caracterizadas por la presencia de Emiliano Zapata. Un ejemplo son las tomas del banquete en Palacio Nacional cuando las fuerzas villistas y zapatistas entran oficialmente a la ciudad de México.

La aparición de las tropas zapatistas en el cine se remonta a 1911, año en que Madero realizó su famosa gira por los estados de sur haciendo paradas en Cuernavaca y Cuautla, en el estado de Morelos, así como en poblaciones del estado de Guerrero. En las escenas de estos hechos la presencia de Zapata es incidental (más protagonismo tuvieron los hermanos Figueroa o las tropas surianas). Después ya no habría películas ligadas al zapatismo hasta 1913, año en que *La revolución felicista* de Guillermo Becerril mostraba lo que un programa describe como “zapatistas fusilados por las fuerzas rurales en la colonia Juárez”.<sup>1</sup>

Parece que en 1914 disminuyó el miedo de los camarógrafos a los surianos, con lo cual tenemos registro de dos películas que abordaron directamente el zapatismo, ambas únicas en sus tipos: *Sangre hermana* (1914), documental en pro del Ejército Federal del gobierno de Victoriano Huerta, y *La revolución zapatista* (1914), contraparte de la anterior, ya que justificaba la causa de los surianos. Resaltemos que dichos filmes, además de ser informativos, obedecían a las tendencias e inclinaciones políticas de los camarógrafos, como había ocurrido en las películas a favor del maderismo (Salvador Toscano, los hermanos Alva), el gonzalismo (Enrique Rosas) o el obregonismo (Jesús H. Abitia).

Emiliano Zapata no era partidario de llevar consigo un camarógrafo, razón principal de la escasez de imágenes realizadas *ex profeso* a favor de la lucha agraria. Mucho abundaban las caricaturas e ilustraciones que alimentaban imaginaciones fértiles y se publicaban fotografías contextualizadas con narrativas generalmente negativas. Se obtenían imágenes cinematográficas de los zapatistas cuando acontecía algo realmente extraordinario, como la entrada de las fuerzas villistas y zapatistas a México, los bombazos a los trenes o el único *close up* del caudillo morelense logrado sólo el día de su sepelio en Cuautla.

Trataremos principalmente el caso de *Sangre hermana* (1914), obra que al parecer no sobrevive ni siquiera fragmentariamente. Para darnos

<sup>1</sup> | Jablonska y Leal, *La revolución mexicana*, p. 48.

una idea de cómo era aquel filme tuvimos que recurrir a dos tipos de fuentes impresas: por un lado los programas de mano y por otro las notas periodísticas sobre ella, notas que eran publicitarias y no críticas. La revisión de estos documentos permite darnos una idea de las escenas que conformaron los documentales, su intencionalidad política e inclusive, en este caso en particular, la autoría.

Uno de los primeros testimonios que existe de la proyección de *Sangre hermana* procede del diario *El País*, con fecha del 10 de enero de 1914. La función se llevó a cabo en la ciudad de México, en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, y se esperaba que asistiera el presidente Huerta, quien se excusó por exceso de actividades y envió en su representación al general Adolfo Jiménez Castro, quien a principios de 1912 había combatido a los zapatistas principalmente en la zona de Santa María. Más tarde, a finales de 1913, reemplazó al genocida Juvencio Robles como gobernador del estado de Morelos; se caracterizó por acciones antizapatistas “menos violenta[s] y costosa[s]” que las de su antecesor.<sup>2</sup>

Las declaraciones de Jiménez Castro sobre la proyección de *Sangre hermana* fueron positivas y comunicó el interés de Huerta por conocer la película. Otros datos que da la nota son los nombres de los camarógrafos de la película: Samuel Carretero, Ernesto Torrecilla y Antonio Ocañas, quienes habían pasado varios meses en Morelos “recorriendo los puntos más peligrosos” de la región.<sup>3</sup>

Antonio Ocañas era desde 1907 el brazo derecho de Salvador Toscano. A pesar de que por aquellos años trabajaban juntos, Toscano no aparece mencionado en las notas sobre el filme, lo que lo marca como iniciativa particular de Ocañas. Hay dos motivos para esto que podemos encontrar en las investigaciones de Ángel Miquel, quien describe cómo el interés en la insurrección es mucho más marcado en Ocañas, al grado de que afirma que fue él quien dio a Toscano buenas razones para filmar los hechos revolucionarios.<sup>4</sup> Otro motivo es la ruptura de Toscano con el régimen huertista: tras el derrocamiento y el asesinato de Madero produjo *La decena trágica* (1913), resultado de las impresionantes tomas realizadas por

<sup>2</sup> Womack, *Zapata*, p. 173

<sup>3</sup> “El Gral. J. Castro estuvo a ver Sangre Hermana”, *El país*, Ciudad de México, 10 de enero de 1914, p. 1. Todas las referencias hemerográficas han sido consultadas en HNM.

<sup>4</sup> Miquel, *Acercamientos al cine*, pp. 32-37. Ocañas solicitó permiso a Salvador Toscano en 1911 para viajar a Ciudad Juárez y filmar el triunfo de Francisco I. Madero, pues preveía que sería material de interés que seguramente tendría mucho éxito. Toscano se vio forzado a aceptar pero no le entusiasmaba la idea que consideraba muy peligrosa. Miquel, *Salvador Toscano*, p. 56.

él y Ocañas que plasmaron la destrucción de la ciudad de México del 9 al 18 de febrero. Ese filme de corte periodístico no podía esconder la desazón ante los sucesos, que se percibe en la omisión de escenas del ascenso de Huerta al poder o algún festejo por esa causa. Huerta, molesto, ordenó la destrucción de la película, lo cual afortunadamente no logró.<sup>5</sup>

Durante los últimos meses de 1913 Ocañas y sus colegas se trasladaron a tierras morelenses; el panorama para realizar un trabajo en aquella zona no era por entonces alentador, pues los zapatistas estaban decididos a realizar maniobras más cerca de la ciudad de México y además la prensa exageraba la fiereza de las huestes surianas y con ello azuzaba el temor a éstas. Aquí se ve a Ocañas y a sus compañeros como camarógrafos de acción, que al no tener tantas presiones como los empresarios de los cuales eran subordinados podían darse la oportunidad de enrolarse en esta aventura.

En febrero de 1914 el diario *El Independiente* publicó algunas notas alusivas a los programas de los teatros. Se comunicaba que en el Lírico se exhibiría *Sangre hermana*: “dicha película tiene 3,000 metros [indicio de que se trataba de un largometraje] y está dividida en seis partes”; “el público verá maravillado verdaderos combates zapatistas, apreciará el valor de nuestros soldados, pueblos en el momento de ser incendiados, trenes volados por dinamita, zapatistas ejecutados y todos los horrores de la Revolución del Sur”.<sup>6</sup> Otro anuncio describía así la película:

Hoy jueves 19 de febrero es el último día, definitivamente, de la grandiosa película nacional, “Sangre Hermana”, que tanta aceptación ha tenido [...] El público no debe perder la oportunidad de admirar esta tan notable película, que pone de manifiesto, por ser copia real, las dolorosas escenas acaecidas durante la lucha fratricida que se ha llevado a cabo en el estado de Morelos.<sup>7</sup>

La película recurría al estereotipo del salvaje del sur, predominante en los medios de comunicación de la época. Los carteles de difusión de *Sangre hermana* se referían a los surianos como “hordas turbulentas”. Es clara la intención de retratar al Ejército Libertador del Sur como una banda de gentuza ruin, despiadada, incendiaria de pueblos. También hay que destacar el sentido de pertenencia que resulta de describir las tropas

<sup>5</sup> Miquel, *Salvador Toscano*, pp. 65-66.

<sup>6</sup> “Teatros”, *El Independiente*, México, 14 de febrero de 1914, p. 4.

<sup>7</sup> “Teatros”, *El Independiente*, México, 19 de febrero de 1914, p. 4.

federales como “nuestros valientes soldados”<sup>8</sup> y marcar los hechos como “cuenta exacta de los dolores, de las angustias de nuestra patria”.<sup>9</sup> Estamos claramente ante una fuerte intencionalidad de incluir al espectador en el bando del gobierno, con poca tolerancia del otro.

Las descripciones de la película (“poema de dolor y lágrimas”) y su comparación con películas europeas son claros referentes del perfil de los espectadores a los que se apelaba y a los que iba dirigido el contenido antizapatista. Según la propaganda, *Sangre hermana* tuvo “un ruidoso éxito” y salió de gira “triumfal” por la República a partir de mediados de febrero.<sup>10</sup> Luis Reyes de la Maza afirma que

las películas que llegaban sobre la lucha armada tenían una gran aceptación, por lo que un empresario envió a sus camarógrafos al estado de Morelos, donde la portentosa figura de Emiliano Zapata mantenía viva la revolución y la rebelión contra el tirano Huerta. El Teatro Lírico fue insuficiente para dar cabida a todos los espectadores que querían ver *Sangre hermana*, película estrenada el 14 de febrero.<sup>11</sup>

El autor se refiere a ésta como una película que no era desfavorable a los zapatistas y asegura que la publicidad negativa se hizo con el fin de no disgustar al gobierno, lo cual resulta poco probable, pues ahora sabemos que se presentó en una función en la que estuvo el general huertista Jiménez Castro. Posiblemente haya confundido el argumento de *Sangre hermana* con el de la *Revolución zapatista*, película de la que no hace mención en su libro. El autor erróneamente comenta: “la propaganda tenía que ser encauzada en contra del zapatismo para que los huertistas autorizaran la exhibición de la película, pero el público sabía bien lo que iba a ver”.<sup>12</sup>

Hay testimonios de que el 4 de abril del mismo año volvió a ser proyectada en el Trianon Palace (en la calle de Leandro Valle de la ciudad de México), en una función dedicada a la prensa y a la que había sido invitado nuevamente el presidente. Se le invitó porque se trataba de una reedición de la película, cuya estructura de seis partes no se había modificado, pero se le habían agregado “nuevas y sensacionales escenas de la guerra contra el ZAPATISMO [*sic*] ”.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> “Teatros”, *El Independiente*, México, 14 de febrero de 1914, p. 4.

<sup>9</sup> “Teatros”, *El Independiente*, México, 16 de febrero de 1914, p. 4.

<sup>10</sup> “Teatros”, *El Independiente*, México, 16 de febrero de 1914, p. 4.

<sup>11</sup> Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp. 112-113.

<sup>12</sup> Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp. 112-113.

<sup>13</sup> “Trianon Palace”, *El Independiente*, México, 4 de abril de 1914, p. 5.

Puede ser que la película haya sido un intento de los camarógrafos por agradar al gobierno para ganar reconocimiento y pasar a ser camarógrafos oficiales. Lo cierto es que no podemos descartar una posible intervención gubernamental, ya que la película beneficiaba su imagen. Según Aurelio de los Reyes, “igual que Porfirio Díaz, Huerta utilizó el cine, pero no para atraer la admiración hacia su persona, sino para conmovir a los espectadores a fin de que apoyaran su política”.<sup>14</sup>

Se afirmó que esta película poseía la “hermosa cualidad de ser una exacta copia del natural, sin ficciones, sin engaños escénicos, el decorado lo proporciona la Madre Naturaleza”.<sup>15</sup> Si bien podía ser cierto que las imágenes eran auténticas, es decir, no actuadas, e inclusive los anuncios presumían que la película contaba con un certificado militar que la autentificaba (prueba más de su filiación oficialista), el sentido se hallaba totalmente manipulado a favor de las fuerzas federales.

Otro testimonio lo da un cartel del Cine Independencia de la ciudad de México que anunciaba: “¡Estreno! de la vista de Arte de actualidad en 6 partes de 3,000 metros”. La función fue el lunes 11 de mayo de 1914 y la película se presentó tres veces, a las 14:30, 19:00 y 21:30 horas. En el cartel hay también una leyenda que menciona “los horrores de la guerra zapatista”.<sup>16</sup>

Acerca de la presentación de la película en la región morelense podemos decir que al llegar el conflicto armado de 1910, en Cuernavaca se procuraba llevar una vida más o menos normal y vencer las carestías. Sabemos por las memorias de la inglesa Rosa E. King, que vivía en Cuernavaca, que las damas de sociedad aún hallaban ánimos para organizar bailes y asistir a espectáculos, e incluso ella estuvo en una proyección de *Sangre hermana* de la que ofrece valiosos (aunque breves) datos:

Una noche Federico Chacón nos invitó a Vera y a mí a ver una película. Aceptamos encantadas, pues éramos muy aficionadas al cine. Pero “¡cielos!, pensé. ¿Desde cuándo le gustan a Federico diversiones tan domésticas?”

La película era famosa, *Sangre hermana*, y tenía gran éxito. Lejos de hartarnos de tanta sangre, el revuelo de los tiempos parecía fomentar un anhelo permanente de estímulos más fuertes. ¡Cuál no sería nuestra sorpresa cuando de repente, a la mitad de la película, vimos cruzar la panta-

<sup>14</sup> De los Reyes, *Cine y sociedad*, p. 140.

<sup>15</sup> “Teatros”, *El Independiente*, México, 16 de febrero de 1914, p. 5.

<sup>16</sup> Cartel del cine Independencia, 11 de mayo de 1914, en De los Reyes, *Cine y sociedad*, p. 139.

lla como un rayo al propio Federico al frente de sus tropas, haciendo girar su espada sobre la cabeza como si dirigiera una carga!<sup>17</sup>

Lo que no proporciona la señora King es la fecha de la función, pero tuvo que haber sido después de mediados de febrero de 1914 o antes de 1917, ya que para ese año Cuernavaca fue evacuada y quedó como pueblo fantasma hasta 1919, cuando comenzó un tímido regreso de los pobladores,<sup>18</sup> por lo que durante ese lapso debieron suspenderse las funciones en esa población.

La cita señala el éxito que ya había tenido la película cuando se exhibió en Cuernavaca, seguramente ante un público al que en nada incomodaba y que hasta aprobaba la lucha de los federales contra los zapatistas. Sabemos de la aparición en pantalla del capitán Federico Chacón, amigo de Rosa King y que por iniciativa personal la protegió en muchas ocasiones. También sabemos por King que Chacón era originario del norte y que poseía “brillantes cualidades militares”; sobrevivió al conflicto revolucionario y después regresó a su región natal.

Al revisar los testimonios sobre la *Revolución zapatista*, contraparte de *Sangre hermana*, se constata que también tenía escenas descritas como “reales y verdaderas, llenas de dolor y de lágrimas. Se aprecian tremendos combates sostenidos por indomables zapatistas, luchando por conquistar el triunfo de sus ideales y de sus derechos conculcados”.<sup>19</sup> Un ejemplo: de acuerdo con un programa del circo Welton rescatado por Aurelio de los Reyes, en *La Revolución zapatista* se veía a una mujer junto a un herido, y la identificación gracias al texto iría más allá, pues en el antetítulo se leía que se trataba de la “abnegada mujer mexicana” recogiendo el último aliento de su compañero.<sup>20</sup> De este modo apreciamos en esta obra de 1914 el retrato de la mujer rural como “la mujer mexicana”: una mujer que ante todo pertenecía al bando zapatista. Se buscaba lograr con aquella imagen la empatía con los surianos, a los que se integraba con toda la nación mostrando que a final de cuentas eran seres humanos que sentían. Prevalecía ahí un discurso escrito contrario al que acompañó a la película antagónica.

Puede suponerse que ambas obras eran visualmente muy parecidas, con escenas de ahorcados, incendios, zapatistas y ejecutados. Tanto la una como la otra anunciaban las imágenes como “verdaderas”, muestra

<sup>17</sup> King, *Tempestad sobre México*, p. 98.

<sup>18</sup> Navarro, “Mis recuerdos y andanzas”, p. 23

<sup>19</sup> De los Reyes, *Filmografía del cine mudo*, p. 102.

<sup>20</sup> De los Reyes, *Filmografía del cine mudo*, pp. 102-104.



que los camarógrafos habían logrado un avance importante en el desarrollo de su lenguaje cinematográfico y realizaban películas con un argumento detallado, una edición dirigida a favorecer a cierto bando y teniendo como trasfondo una postura o intención política.<sup>21</sup> Así, en ambas se utilizaron tomas del campo de batalla que buscaban despertar en el espectador una empatía emocional con una determinada facción.

La mayoría de los intelectuales no eran partidarios del movimiento suriano; la vida citadina no comulgaba con la desobediencia y el libertinaje civil, en pocas palabras, con “la indiada”. “Las elites criollas, hispanófilas, mestizantes e indigenistas” comulgaban con ideas discriminatorias e integracionistas.<sup>22</sup> Muchos ya estaban cansados principalmente de la lucha que ponía en peligro sus bienes materiales, y si sus bienes no peligraban, les molestaba hondamente el caos generado por los medios violentos e “irrespetuosos” con que los surianos reclamaban sus derechos.

Ricardo Pérez Montfort hace énfasis en el marcado sentimiento antiindígena y anticampesino que imperaba en los estratos sociales medios y burgueses. Hombres y mujeres temían al retroceso que significaban para la democracia nacional las demandas de la lucha agraria del sur, lo que muestra un fenómeno peculiar e irónico: la profunda ambigüedad de la imagen nacional, pues desde el porfiriato tardío se tenían claras referencias de las características que definían la imagen del “pueblo”: sombrero, sarape, pulque y propensión a la violencia. En cuanto a la representación de “lo mexicano”, era ésta una imagen aún sin definir pero que indiscutiblemente se relacionaba con lo rural,<sup>23</sup> y por ende comulgaba con la imagen de los zapatistas.

Los tiempos de revolución eran tiempos de fuerte racismo. El color de la piel y la indumentaria eran características lo suficientemente fuertes

<sup>21</sup> Según Jablonska y Leal, la narrativa de los cineastas en estas películas estuvo manipulada por estar sujeta a sus preferencias y puntos de vista. La edición, el montaje de las tomas en determinada secuencia, así como resaltar u omitir aspectos eran prueba de la carencia de objetividad. Jablonska y Leal, *La revolución mexicana*, p. 19. De los Reyes coincide con la anterior postura y afirma que al realizarse obras conforme a la situación política y filmarse en los campos de batalla, los camarógrafos “dejaron atrás sus intentos de objetividad e imparcialidad y mostraron claramente su posición ante los hechos”. De los Reyes, *Cine y sociedad*, p. 139.

<sup>22</sup> Gómez hace una reseña de cada uno de estos grupos, destaca “el patético caso de las elites mexicanas de servirse del pasado indígena para reivindicar un pasado histórico glorioso, que no sería el resultado del trabajo de los propios indígenas”. Gómez, *El camaleón ideológico*, pp. 25-40.

<sup>23</sup> Pérez Montfort, “Imágenes del zapatismo”, pp. 163-209.



como para definir la propensión a la violencia. Se oían quejas por “dispersas atrocidades físicas” en las cercanías de la capital por individuos identificados por el calzón blanco, armados con machetes y de piel morena, “señal esta última de que, inconfundiblemente, eran miembros de una raza inferior”. La diferencia era grande si el perpetrador de alguna fechoría, por terrible que pudiera ser, vestía en forma civilizada, y si los victimarios eran “reconociblemente blancos” sus actos seguían siendo humanos. Pero si era gente “del pueblo” la que mataba a las víctimas, se les consideraba indios, subhumanos y monstruosos.<sup>24</sup> Éste era el concepto que pesaba en el argumento de la película *Sangre hermana*, que poseía la curiosa ambivalencia de mostrar imágenes que proyectaban al hermano mexicano y campesino dando muerte al soldado federal.

### Siglas

HNM Hemeroteca Nacional de México.

### Hemerografía

*El País*, México, sábado 10 de enero de 1914.

*El Independiente*, México, febrero-abril de 1914.

### Bibliografía

Gómez, José Jorge

*El camaleón ideológico: nacionalismo, cultura y política en México durante los años del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008.

Jablonska, Aleksandra y Juan Felipe Leal

*La revolución mexicana en el cine. Filmografía 1911-1917*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1991.

King, Rosa E.

*Tempestad sobre México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Miquel, Ángel

*Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.

— *Salvador Toscano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara–Gobierno del Estado de Puebla–Universidad Veracruzana–Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

<sup>24</sup> | Womack, *Zapata y la Revolución Mexicana*, p. 98.

Navarro Quintero, Alfonso

“Mis recuerdos y andanzas en la Revolución”, en Valentín López González, *Cuadernos Históricos Morelenses*, Cuernavaca, Instituto Estatal de Documentación de Morelos, 2003.

Pérez Montfort, Ricardo

“Imágenes del zapatismo entre 1911 y 1913”, en Laura Espejel López (coord.), *Estudios sobre el zapatismo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

Reyes, Aurelio de los

*Cine y sociedad en México. 1896-1930, volumen 1, Vivir de sueños*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

— *Filmografía del cine mudo 1896-1930*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Reyes de la Maza, Luis

*Salón Rojo: Programas y crónicas del cine mudo en México 1895-1920*, México, Dirección General de Difusión Cultural–Universidad Nacional Autónoma de México, 1968

Womack, John

*Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 2008.

Recibido el 29 de septiembre de 2010/ Aceptado el 19 de enero de 2011.