

nismos de origen europeo —precisamente las dos instituciones que colaboran con estas agrupaciones son AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional) y Mugarik Gabe, de origen vasco—. Este aspecto no se discute en el texto.

Finalmente, hubiese sido interesante que la autora presentara un contexto mayormente pormenorizado de la realidad de la producción audiovisual en otros países de América Latina, como en cierta medida lo hizo con México y Brasil. Entonces cabe la pregunta: ¿existe este tipo de manifestaciones en otros países, mirando más bien hacia los Andes centrales y el Cono Sur del continente (me refiero a Perú, Argentina, Chile)? Y por último y también en relación con este punto: ¿cuáles son las repercusiones de movimientos de esta índole en estas otras naciones y en los grupos indígenas que éstos albergan? Tal vez éste sea tema para otra investigación.

Lorena P. López Torres  
Freie Universität Berlin

**Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. *La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. 688 pp.**

*La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana* es una colección de ensayos dedicados al estudio y a la representación cinematográfica de la Revolución mexicana entre los años 1910 y 1929. En la mayoría de los artículos se resalta la importancia de la producción fílmica sobre

la Revolución, afirmándose que antes de que surgiera la narrativa sobre la Revolución o el interés hacia lo indígena, se encontraba “el cine de la Revolución”. Asimismo, este libro analiza largometrajes que se producen a través de las distintas fases de la Revolución, es decir, desde sus inicios hasta su término, pasando por diferentes etapas. El corpus cinematográfico comprende desde los levantamientos maderistas en Ciudad Juárez en 1911 y termina en 2010, año que se estrena *Chicogrande* de Felipe Cazals. Por lo tanto, este texto examina las relaciones entre el corpus fílmico, la idea de la Revolución mexicana, el proceso de construcción del México moderno y la presencia del régimen posrevolucionario. De tal manera, este libro brinda una serie de encuentros y desencuentros entre el Estado, los grupos intelectuales y la Revolución misma. Definiéndose tradicionalmente lo que fue la Revolución mexicana como construcción de una identidad nacional, esta obra ofrece otros relatos y distintas lecturas sobre la representación que se ha hecho de este evento histórico.

*La luz y la guerra* comprende doce artículos críticos escritos por catedráticos, una introducción de Fernando Fabio Sánchez, un preámbulo del prestigioso director de cine Felipe Cazals y una sección de conclusiones de Gerardo García Muñoz. Además, a lo largo del texto se encuentran ilustraciones (fotogramas, fotos, carteles y afiches) con sus debidas leyendas o interpretaciones que hacen los autores sobre los temas expuestos. Al final del volumen también se ha añadido

una filmografía completa para beneficio del lector. Cada uno de los artículos o ensayos críticos se enfocan en algún aspecto esencial sobre el cine de la Revolución y brinda nuevas aproximaciones hacia la interpretación de lo que realmente fue este movimiento armado.

Sánchez, en el capítulo I, “Vistas de modernidad y guerra: el documental mexicano antes y después de la Revolución (1896-1917)”, hace un estudio sobre los documentales que se realizaron –entre ellos los pertenecientes a Toscano, los hermanos Alva, y Abitia, entre otros– durante la Revolución y propone que en la época revolucionaria se dieron nuevos significados para los filmes silentes ya que esta década también marcó el punto de vista de la Revolución y su proyección para configurar el México postmoderno, es decir, urbano e industrial.

El capítulo II, “Eisenstein y la Revolución mexicana”, escrito por Aurelio De los Reyes, se centra en el cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien llega a México con el objetivo de rodar una película sobre ese país. Como resultado se encuentra *¡Que viva México!*, una película que muestra las influencias de otros artistas como los murales de Diego Rivera, la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela y los grabados de soldaderas de José Clemente Orozco. Asimismo su fuente principal sobre la Revolución fue *Mexico and its Heritage* (1928) de Ernest Gruening. De esta manera, De los Reyes nos informa sobre la visión de Eisenstein en cuanto a la Revolución y su fascinación por la presencia de la mujer, la soldadera, en este acontecimiento.

En el capítulo III, “La Revolución mexicana en Celuloide: la trilogía de Fernando Fuentes como otra construcción de la historia”, Julia Tuñón analiza *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y demuestra cómo estas películas exponen una representación de lo que fue esa época. Asimismo, esta autora nos advierte sobre la ruptura que existe en la narrativa de la Revolución impulsada por el Estado posrevolucionario, ya que un repaso histórico indica las contradicciones que existieron entre la narrativa y los filmes.

El capítulo IV, “Evocaciones de la Revolución en las adaptaciones cinematográficas de *Los de abajo*” escrito por Matthew Bush, se enfoca en las diferencias y similitudes entre la novela *Los de abajo* (1915) escrita por Mariano Azuela y sus adaptaciones fílmicas *Los de abajo (Con la División del Norte)* de Chano Urueta en 1939 y *Los de abajo* de Servando González, de 1976.

El capítulo V, titulado “Más antiguo que su patria: Pancho Villa, el (anti)héroe revolucionario de la cinematografía nacional”, trata la relación entre el nacimiento del cine de la Revolución y la figura de Pancho Villa. Algunas de las películas que se analizan son: *¡Viva Villa!*, *El tesoro de Pancho Villa*, *Así era Pancho Villa*, *Reed, México Insurgente*, *La muerte de Pancho Villa*, entre otros filmes. Escrito por los editores – Sánchez y García Muñoz– este artículo destaca la representación de Villa en el cine estadounidense y mexicano y llega a la conclusión de que Pancho Villa es el revolucionario más representado en el cine.

El capítulo VI, “La Revolución Domesticada: *Flor silvestre* y *Enamorada* de Emilio El Indio Fernández”, escrito por Jean Franco, analiza las contradicciones que se encuentran entre las obras y los filmes de Fernández con las cintas de los años 30. Además de las propuestas impuestas por el capitalismo moderno que se encuentran sobre los valores, *Flor silvestre*, *Enamorada* y otros filmes de la Revolución realizados en los 40, presentan el campo como un espacio cuya significación se busca estabilizar y en donde la “absoluta armonía entre todas las clases sociales” existe.

En el capítulo VII, “*La escondida* de Roberto Gavaldón: el espectáculo, María Félix y el *glamour* de la Revolución mexicana”, Zuzana Pick se centra en el estudio de la película *La escondida* (1955) de Gavaldón, la cual es considerada como la obra más celebratoria ya que en ella se encuentran fusionados el tema de la Revolución con el *glamour*, es decir, la representación de la Revolución es un simple pretexto para mostrar la elegancia, la fascinación y el atractivo del mundo del espectáculo.

En el capítulo VIII, “Adelitas y Coronelas: un panorama de las representaciones clásicas de la soldadera en el cine de la Revolución mexicana”, Stephany Slaughter estudia las distintas percepciones, de acuerdo con el género y a la raza, que se han proyectado de la Revolución. Al destacar la participación activa de la mujer durante la Revolución mexicana, esta crítica afirma que no solamente hay una lectura, sino diversas interpretaciones que brindan un panorama general sobre las representaciones clásicas de la

soldadera. Algunos de los filmes son: *Almas rebeldes* (1937), *La Adelita* (1937) y *La Soldadera* (1966), entre otros.

El capítulo IX, “Once Upon a Time in the... West: el cine norteamericano de la Revolución mexicana”, de Adela Pineda, analiza las películas estadounidenses de la Revolución como *The Life of General Villa*, *Villa Dead or Alive*, y *The Wild Bunch*, entre otras. Todos estos filmes comparten las características de haberse desarrollado y producido fuera del territorio mexicano. Además, se encuentran ciertas similitudes entre estas películas y las cintas del género Western.

En el capítulo X, “Remitidos al Silencio: los filmes censurados de la Revolución y *La sombra del caudillo* de Julio Bracho”, Héctor Domínguez Ruvalcaba centra su estudio en la censura que sufrió *La sombra del caudillo* (1960) —desde 1960 hasta 1990— y critica la retórica que había mantenido al régimen en el poder durante más de tres décadas, ya que se vuelve a estrenar en 1990.

El capítulo XI, “La Revolución del echeverrismo”, de Gerardo García Muñoz, analiza las películas que se producen durante el régimen de Luis Echeverría (1970-1976). Es decir, este capítulo se centra en la producción del cine mexicano durante los 70 y la recepción de estos filmes. Entre algunas cintas se encuentran: *El principio* (1972), *Longitud de guerra* (1975), *Cuartelazo* (1976) y *Cananea* (1976). Finalmente, afirma que esta “serie de películas que analizan las causas del conflicto armado y algunos aspectos antes no tocados por el cine de la Revolución; [...] no entablan un

ataque directo al régimen, aunque sí reflexionan sobre la coherencia de la narrativa oficial de la Revolución y, finalmente marcan el agotamiento del tema revolucionario en el cine del argumento”.

En el último capítulo, “Emiliano Zapata y el fluctuante archivo de la imagen: del héroe trágico a la nostalgia neoliberal”, Ignacio Corona analiza la figura cinematográfica y la representación de Emiliano Zapata, el otro gran caudillo popular de la Revolución. Este crítico analiza los filmes, *Viva Zapata!* (1952), *Emiliano Zapata* (1970), *Zapata en Chinameca* (1988) y *Zapata: el sueño del héroe* (2004) para relacionar las diversas representaciones fílmicas con ciertos aspectos políticos y económicos en la sociedad mexicana.

El capítulo de conclusiones “El regreso a la historia: reflexiones documentales sobre la guerra hacia las últimas décadas del siglo revolucionario”, a cargo de García Muñoz, se enfoca en la producción documental de los últimos veinte años, en que el cine de ficción es sustituido por el género documental. Entre las obras documentales analizadas resaltan *Biografía del poder*, *Pancho Villa: la Revolución no ha terminado* y *La Decena Trágica*.

A modo de conclusión me gustaría reiterar la gran labor de los dos editores –Sánchez y García Muñoz–, que además de compilar los artículos, hacen una excelente investigación sobre el material visual de la Revolución y muestran el interés existente en lo que las cintas revelan sobre México, sus valores tradicionales, sus artistas y cómo los filmes reflejan la historia de su nación. Asimismo, cada artículo

contribuye a una nueva o diferente interpretación sobre lo que realmente fue la Revolución. Fue un acierto de estos autores incluir materiales visuales –fotos, fotogramas, carteles y afiches– que ofrecen un toque particular y brindan ejemplos de filmes que marcaron una época. Además, las vastas filmografía y bibliografía que se encuentran en este libro son exhaustivas para cualquier investigador que quiera saber más sobre la Revolución mexicana. Por último, la publicación de *La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana* en el centenario de la Revolución (2010) permite que se conmemore y celebre a tanta gente que participó en ella al luchar por sus ideales, dejando testimonio de su gesta en numerosas imágenes que ya son parte irremplazable del acervo cultural de esa nación.

Giancarla Di Laura

Prairie View A & M University

**Marcela Croce.** *El cine infantil de Hollywood. Una pedagogía fílmica del sistema político metropolitano.* Málaga: Alfama, 2008. 352 pp.

La dedicación de Marcela Croce al estudio del cine infantil realizado por Hollywood en las últimas dos décadas puede sorprender a quienes la conocen por sus trabajos sobre literatura latinoamericana. Sin embargo, este gesto evidencia una voluntad de expandir sus horizontes de interés que también se manifiesta en la publicación de su biografía de Jacqueline du Pré. En este caso, su análisis del cine infantil permite apreciar su capacidad para