

Fernando de Fuentes: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935)

Jochen Mecke
(Universität Regensburg)

1. Una película excepcional

En el año 1994, la revista mexicana *SOMOS* invitó a 25 especialistas del cine nacional, entre otros los críticos, historiadores y operadores de cine Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro, Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega, Alfaro y Gustavo García, Carlos Monsiváis y Gabriel Figueroa, a seleccionar las mejores películas del cine mexicano¹. Los jurados escogieron como mejor película *Vámonos con Pancho Villa* (1935), de Fernando de Fuentes, por encima de filmes tan célebres como *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950, 2º puesto), *Enamorada* (1946, 12º) de Emilio Fernández o *El lugar sin límites* (1977, 9º) de Arturo Ripstein. Con el tercer lugar para *El compadre Mendoza* (1933) el jurado honró otra película de la trilogía de Fuentes sobre la Revolución Mexicana.

A esta distinción corresponden muchas apreciaciones positivas por parte de directores y críticos. Para el director Felipe Cazals, por ejemplo, películas como *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *El compadre Mendoza* “son los pilares absolutos de la historia del cine mexicano”². Los elogios van incluso más lejos: según Eduardo de la Vega Alfaro, “De Fuentes es sin duda la figura más importante del cine mexicano de los treinta, es decir, de la primera época sonora” (De la Vega 1988: 16 s.). Para seguir con los superlativos, se puede añadir que la película de Fuentes fue la primera superproducción del cine mexicano, cuya realización costó la muy apreciable suma de 1 millón de pesos (García Riera 1969: 33; 119), nunca antes alcanzada. No es sorprendente que la película más cara de la producción mexicana hasta entonces provocara la quiebra de la sociedad de producción recién creada por el Estado, la Cinematográfica Latino Americana S. A. (CLASA)³. Y

¹ La lista de *SOMOS*, que contiene solamente producciones mexicanas o mayormente mexicanas hasta 1994 es la primera tentativa de este tipo. Véase Peña/Ramón/Terán (1994).

² *La Jornada*, lunes 29 de agosto de 2011, p. 16.

³ *¡Vámonos con Pancho Villa!* es la primera superproducción mexicana, ya que tuvo un costo de 1 millón de pesos, lo cual provocó la quiebra de CLASA. Además, el gobierno de la República facilitó trenes, comparsas del ejército y pertrechos militares (Elizondo 1961: 11).

para completar la lista ya bastante larga de estos superlativos conviene señalar que fue también uno de los fracasos de taquilla más grandes, pues *¡Vámonos con Pancho Villa!* desapareció de los cines ya en la primera semana inmediatamente posterior a su estreno. Así pues, es comprensible que durante décadas la película sobreviviera en los archivos como obra casi completamente olvidada. De hecho, la “mejor película” mexicana, al menos según la encuesta de 1994, debe su resurrección sobre todo a los críticos de la revista *Nuevo Cine*. En un artículo de dicha revista, el crítico Salvador Elizondo da a conocer la nueva apreciación de la película:

¡Vámonos con Pancho Villa! es una gran película, tal vez la mejor película que se haya hecho en este país. En el fárrago escatológico de la producción actual, después de veinticinco años, es todavía como una ráfaga de buen aire (Elizondo 1961: 11)⁴.

Así pues, al principio es un crítico de *Nuevo Cine*, quizás en búsqueda de predecesores para una renovación del cine mexicano, el responsable de la segunda carrera fenomenal y fuera de lo común —en realidad es la primera— y que culminó en la ya mencionada elección como mejor película mexicana en 1994⁵. Sin embargo, se puede suponer que los motivos del rescate de *¡Vámonos con Pancho Villa!* no eran solamente de orden estético, sino que también los motivos políticos desempeñaron un papel importante, ya que la película desarrolla una visión más prosaica de la Revolución, oponiéndose a toda glorificación hiperbólica del cine oficial del Estado y corresponde mejor al desencanto existente (García Riera 1988: 122; Mraz 1997: 94).

A esta película excepcional corresponde un director no menos extraordinario. Fernando de Fuentes era un personaje polifacético que unía en sí talentos tan diferentes como los de poeta, periodista o consejero del gobierno. Más especialmente, en el dominio del cine destacan sus actividades como exhibidor, gerente de teatro cinematográfico, asistente de director, guionista, editor, productor y director (García Riera 1988). En particular, el director de Fuentes disponía de una creatividad ejemplar. Entre otras cosas, descubrió a un operador tan excelente como Gabriel Figueroa, quien contribuyó después de una manera esencial al estilo típico de Emilio Fernández, sobresalió sobremedida con la realización

⁴ Aparentemente, este juicio de valor sobre la película de Fuentes es válido también para la crítica universitaria, por lo menos, cuando se aplica a las películas sobre la Revolución. John Mraz, por ejemplo, considera *¡Vámonos con Pancho Villa!* la mejor película sobre la Revolución Mexicana (Mraz 1997: 107).

⁵ Sin embargo, Asier Aranzubía insiste en su artículo sobre “*Nuevo Cine* (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna” en que el rescate espectacular de la película de Fuentes es una excepción, mientras que la actitud hacia la producción mexicana era generalmente muy crítica (Asier 2011).

de *Jalisco canta en Sevilla* (México/España 1948), la primera película mexicana en color y de coproducción en México. También es apreciado como director que inició muchos géneros cinematográficos en México (García Riera 1988: 30-33), como, por ejemplo, el cine sonoro fantástico con *El fantasma del convento* (1934), el melodrama costumbrista con *La calandria* (1933), el cine de aventuras históricas con *El tigre de Yautepec* (1933), la película de capa y espada con *Cruz Diablo* (1934), el melodrama familiar con *La familia Dresse* (1935) e incluso el cine de horror con *El fantasma del convento* (1934). Sin embargo, su invento más importante y exitoso fue sin duda alguna la creación de la comedia ranchera con *Allá en el Rancho Grande* (1936), una película que, además de su carácter innovador como nuevo género y su éxito económico en México y en el extranjero, obtuvo un premio en el Festival de Venecia, donde Gabriel Figueroa recibió también una distinción como mejor fotógrafo (Corrales Soriano 1995: 1 ss.). Sin embargo, no fueron solamente estas innovaciones las que aseguraron a Fernando de Fuentes una plaza en el panteón del cine mexicano, sino también otra creación suya, a saber, la película revolucionaria, a la que Fuentes consagró no solamente una obra, sino toda una trilogía compuesta por *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y, finalmente, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). La película mexicana más apreciada por los críticos mexicanos hasta 1994 no vino sola, por consiguiente, sino acompañada por dos otras que constituían por sí solas un nuevo acercamiento muy original al tema de la Revolución Mexicana. Efectivamente, las tres películas eran muy ambiciosas en el plano técnico y estético, lo que explica en parte el entusiasmo de los críticos incluso sesenta años más tarde. Sin embargo, es justamente el carácter innovador lo que explica, quizás, la falta completa de entusiasmo por parte del público de entonces, que convirtió a *¡Vámonos con Pancho Villa!* en un desastre financiero⁶. No obstante, no fueron las ambiciones estéticas del director las únicas causas del completo fracaso de taquilla, sino paradójicamente también el éxito económico más grande de su autor con otra película, pues *¡Vámonos con Pancho Villa!* salió solamente tres meses más tarde que el éxito económico del cine mexicano más grande hasta este momento: *Allá en el Rancho Grande*, dirigida por el mismo director. De esta manera, las dos películas se hicieron una competencia que resultó ser desastrosa para *¡Vámonos con Pancho Villa!* Es otra paradoja más que, a pesar de su fracaso, *¡Vámonos con Pancho Villa!* constituya el principio del cine industrial en México, ya que inicia un nuevo modo de producción profesionalizada.

⁶ El productor Salvador Elizondo, que participó en la producción de la película, habla de fracaso total: “Ya me consideraba muy experimentado y debutamos con *¡Vámonos con Pancho Villa!*, un filme de antología en el cine mexicano. Lo realizamos con todo cuidado, proyectándolo en grande como en realidad se hizo con todos los demás que produjo CLASA; pero fue un fracaso total, no dio nada” (García Riera 1988: 34).

En cuanto a las condiciones técnicas y económicas de la producción, Salvador Elizondo ha recordado los hechos más importantes, a saber, que *¡Vámonos con Pancho Villa!* es la primera superproducción mexicana que tuvo un costo de un millón de pesos. Para el rodaje, el gobierno de la República facilitó trenes, comparsas del ejército y pertrechos militares. Fuentes incorporó a la industria nacional nuevos procedimientos técnicos, como la sonorización sincrónica, el empleo de cámaras Mitchell y el revelado con base en la curva gamma (Elizondo 1961: 11). En la filmografía de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa!* era la décima película. El rodaje empezó en 1934 y se hizo en varios lugares de Chihuahua, San Luis Potosí, Coahuila y Guanajuato, y se concluyó en 1935. Pero el estreno se atrasó hasta 1936, ya que Fernando de Fuentes quería estrenar antes el drama ranchero *Allá en el Rancho Grande* (1936).

La película es la adaptación de una novela de Rafael Muñoz publicada en 1931. El guion, que se debe principalmente al escritor Xavier Villaurrutia, uno de los cofundadores del grupo Los Contemporáneos, pone en escena solamente la primera parte del libro, que consiste en una serie de episodios acerca de un grupo de seis hacendados, los “leones de San Pablo”, que se enrolan en el ejército de Pancho Villa. Pero si la película reproduce de una manera bastante fiel los episodios de la primera parte del libro, que contiene los acontecimientos algo anecdóticos de la participación de los “leones de San Pablo” en la Bola desde la toma de Torreón hasta la toma de Zacatecas, cabe preguntarse, no obstante, si respeta también “el espíritu” del libro de Rafael Muñoz.

2. Una adaptación entre fidelidad y traición

Si pasamos revista a las interpretaciones de la película, cabe constatar que coinciden en que presenta una visión crítica de Pancho Villa, su movimiento y la Revolución. Según Jorge Aguilar Mora, esta visión desencantada distingue la versión cinematográfica de Fernando de Fuentes del libro de Rafael Muñoz, ya que el autor de la novela, a pesar de todas sus críticas innegables, presentaría una visión más positiva de Pancho Villa y de su movimiento que el director de cine. Mora habla incluso de la película en términos de una verdadera “traición” a la novela, ya que, según él, Xavier Villaurrutia y Fernando de Fuentes, habían dado “ridículas imágenes” de la novela de Muñoz, imágenes que traicionarían la obra literaria adaptada (Aguilar Mora 2008: 12)⁷. Sin embargo, no cabe duda de que Muñoz no podía estar completamente en desacuerdo con la adaptación de su novela por Xavier Villaurrutia y de Fuentes porque aceptó participar como

⁷ Para un análisis de la función de esta forma de puesta en escena, véase más abajo el análisis de la estética de las batallas.

actor en el filme interpretando el papel de Martín Espinosa, lo que corresponde claramente a conferir cierta legitimidad a la adaptación de su novela. Además, participó también en algunas transformaciones y cambios del guion que se hicieron durante el rodaje, por lo cual Muñoz figura en los créditos de apertura de la película. Además, como lo ha expuesto Patrick Duffey, el libro se aproxima a la estética cinematográfica (Duffey 2001: 53) y describe, sobre todo en la primera parte, a los personajes muy frecuentemente en una focalización externa, limitándose a observar sus acciones, como si una cámara estuviera grabándolos, lo cual ya le confiere cualidades de guion. Sin embargo, para juzgar realmente si la película respeta tanto la letra como el espíritu de la novela, según lo expuesto por François Truffaut en su famoso manifiesto de política de autor (Truffaut 1987: 216), cabe analizar no solamente el contenido, sino también la técnica narrativa de la novela y del filme.

Para poder determinar la posición de la novela cabe colocarla en el contexto mediático de su época. De hecho, el libro de Muñoz aprovechó nuevas condiciones mediáticas proporcionadas por la Revolución misma. Debido a las campañas de alfabetización, el número de alfabetizados había aumentado del 23,1% en 1910 al 34,4% en 1930, a finales de la Revolución (Wilkie 1970: 208). Por primera vez en la historia de México más de un tercio de la población era capaz de leer. Más importante aún que estos datos es un cambio en la composición social de los lectores, pues incluso las clases bajas no estaban ya excluidas de la lectura. Cuando, en el libro de Muñoz, Pancho Villa otorga a los “leones de San Pablo” el grado de teniente, a pesar de ser soldados novatos, es por el mero hecho de que saben leer. Veinte años más tarde su promoción quizás no se hubiera hecho tan rápidamente, ya que la lectura era entonces una práctica compartida por un tercio de la población. Este fenómeno hizo crecer también la necesidad de crear lecturas propicias para el nuevo público. Como la gran mayoría de los lectores, un 75%, eran varones, que se interesaban sobre todo por la violencia y la guerra, los medios impresos tenían interés en publicar artículos y libros sobre la Revolución (Wilkie 1970: 208 s.). De ahí también el creciente interés por Pancho Villa, uno de los personajes más conocidos de la Bola, cuya ascensión mítica desde sus años de bandolero hasta su elevación al rango de general revolucionario y gobernador, carácter colérico y violento y actitud a veces heroica podían satisfacer la avidez de todo tipo de sensacionalismo. Si Muñoz anuncia en las palabras preliminares de su libro una “novela de audacia, heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre” (Muñoz 2008: 43), queda claro que su obra se dirige a un público que no está esperando una obra maestra de “alta” literatura, sino un cuento popular y sensacionalista. Además, el origen de la novela está situado en el contexto medial de la prensa, ya que el periodista Muñoz empezó a escribirla, como él mismo lo recuerda, como una antología de cuentos de entrega que se publicaban en el periódico *El Universal*:

Publiqué durante algún tiempo un cuento cada domingo en *El Universal*. Tenía que forzar la memoria y la imaginación para encontrar asuntos. La vida de seis campesinos del pueblo de San Blas, en Chihuahua... me dio material para varios números del *Magazine*. Llevaba escritas como 80 cuartillas y sólo me quedaba un personaje vivo: Tiburcio Maya. A los otros cinco los había matado en igual número de domingos. Por esos días me llama el señor Lanz Duret. Me dijo: 'Rafael, vamos a interrumpir su colaboración en *Magazine*...' 'Muy bien —contesté—, lo que usted disponga'. Al salir de su oficina sentí en mi mano, pesadas, las 80 cuartillas, que más que la levadura de un libro parecían un panteón. Pensé ¿Qué hago ahora con ellas? Escribiré 80 cuartillas —me dije— y ya tendré una novela, mi primera novela (Carballo 1986: 343).

Obviamente, esta subestimación del valor literario se debe en parte a la modestia de Muñoz. Sin embargo, el texto hace hincapié a justo título en el origen periodístico de la primera parte de la novela. Así, Max Parra la interpreta, conforme con su origen periodístico, como una recreación y mistificación de la subjetividad popular revolucionaria por razones comerciales (Parra 2005: 101). No obstante, la ambigüedad fundamental de la película con respecto a Pancho Villa y a la Revolución se encuentra ya en el libro. De hecho, ya Muñoz utiliza en su novela una técnica interesante que pone de relieve la discrepancia entre la crueldad, la extraordinaria crudeza y la violencia de Pancho Villa, por un lado, y el carisma del que goza entre sus soldados, por el otro. La escena que mejor ilustra esta ambigüedad fundamental corresponde al final alternativo de la película, que se suprimió en la versión definitiva. Muñoz cuenta cómo Pancho Villa, después de varias derrotas, llega a la hacienda de Tiburcio Mayo y le pide que se junte de nuevo a su ejército, ya bastante reducido. Tiburcio le contesta que tiene mujer e hija y que no puede, por lo menos por el momento, volver a la Bola. El texto sigue con el párrafo siguiente:

Villa se sentó en cuclillas, apoyando las espaldas en un rincón, y antes de comer, hizo que la mujer probara, que probaran la hija y el hijo; y luego devoró como un jaguar, sujetando la pieza con ambas manos. Ahíto, se puso en pie, limpiándose la boca con la manga, y recordando sus costumbres de rancharo: —Gracias a Dios —murmuró—, que nos da de comer... Atrajo hacia sí la niña, pasándole sobre la cabecita su mano enorme. —Tienes razón, Tiburcio Maya... ¿Cómo podías abandonarlas? Pero me haces falta, necesito todos los hombres que puedan juntarse, y habrás de seguirme hoy mismo. Y para que sepas que ellas no van a pasar hambres, ni van a sufrir por tu ausencia, ¡mira! Rápidamente, como un azote, desenfundó la pistola y de dos disparos dejó tendidas inmóviles y sangrientas a la mujer y a la hija. —Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas rancho ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos... Con los ojos enrojecidos y la mandíbula inferior suelta y temblorosa, las manos convulsas, sudorosa la frente, sobre la que caían como espuma de jabón

los cabellos blancos, el hombre tomó a su hijo de la mano y avanzó hacia la puerta. Al primer villista que encontró pidió una cartuchera que terció sobre el hombro, le pidió la carabina, que el otro entregó a una señal del cabecilla, y echó a andar por la tierra de su parcela que los caballos habían removido, hacia el Norte, hacia la guerra, hacia su destino, con el pecho saliente, los hombros echados hacia atrás y la cabeza levantada al viento, dispuesto a dar la vida por Francisco Villa... (Muñoz 2008: 135).

En esta escena, el autor, con una imparcialidad, impasibilidad e impersonalidad dignas de un Gustavo Flaubert, renuncia completamente a todo comentario de autor y se limita a describir la escena en una focalización externa, es decir, desde una perspectiva que no puede insistir demasiado en los sentimientos y pensamientos de Tiburcio. De esta manera, el lector se queda fuertemente sorprendido y, al mismo tiempo, siente una insatisfacción, pues no puede comprender que Tiburcio pueda irse con Pancho Villa después de haber matado este a su hija y a su mujer. En efecto, la función narrativa de este tratamiento particular de esta muy enigmática escena no reside tanto en el sentido o significado, sino en otra dimensión del texto que concierne más bien a la participación del lector, el cual se interroga sobre la discrepancia aparente entre los hechos crueles del líder de la Revolución, por un lado, y el influjo carismático que ejerce, no obstante, sobre sus soldados, por el otro. Así pues, el narrador no trata tanto de hacer comprender, sino de hacer sentir el gran carisma incomprensible de Pancho Villa⁸.

Incluso las escenas que parecen ser, quizás, las más críticas con respecto a los “leones” son narradas con la misma técnica de focalización externa. Así, el libro cuenta varias veces cómo y de qué manera mueren los leones: las muertes de Máximo Perea, Martín Espinosa y Rodrigo Perea son presentadas como heroicas, ya que estos autosacrificios permiten al ejército ganar la batalla una y otra vez. Pero Muñoz deja también muy en claro que la lógica que motiva las acciones de los “leones de San Pablo” es una lógica de honor, que es, por cierto, imprescindible para ganar batallas, pero que parece completamente absurda en el capítulo “El círculo de la muerte”, donde se cuenta la muerte de Melitón Botella. Aquí, el sacrificio de Melitón Botella se debe al puro azar de la caída de una pistola en una especie de “ruleta rusa” organizada por los soldados por mera superstición. Si Melitón, después de haber sido alcanzado y herido por el revólver que cae, se dispara una bala en la cabeza, este suicidio parece más

⁸ Este *parti pris* estético se nota también en la película. No obstante, el final alternativo no escogido por Fuentes interpreta mucho más el comportamiento de los personajes, ya que muestra a un Tiburcio hurtando una escopeta a un compañero y dirigiéndola hacia Pancho Villa y haciéndose matar por uno de los soldados del general (ver más abajo).

absurdo aún, sobre todo porque Muñoz renuncia completamente a todo comentario y se limita de nuevo a la focalización externa, de manera que el acto de Melitón se queda sin explicación alguna:

—Ahí no más, párense tantito que con uno basta. Y para que no duden de lo que dice el viejo de mí, fíjense cómo se muere uno de San Pablo. Botella echó mano a la pistola, y antes de que alguno pudiera evitarlo, se apoyó el cañón en la sien derecha y jaló el gatillo. —Ora sí que fue al revés —dijo solemnemente el viejo Tiburcio, colocando la diestra sobre el mango de su pistola—. El más valiente fue la víctima, y si alguno se ofende por esto que digo, que me lo reclame luego, luego... (Muñoz 2008: 102).

La impresión de absurdidad resulta de la discrepancia entre la ridiculez del motivo de la superstición —los soldados no quieren ser trece en la misma mesa— y de la ruleta rusa para solucionarlo, ya que habría sido suficiente con que se fuera uno de los compañeros. La escena deja perplejo al lector, para quien los actos heroicos todavía, hasta ese momento, tenían un sentido y una función. La lógica del honor parece haberse convertido en un acto gratuito de pura jactancia. Sin embargo, la renuncia a cualquier explicación sugiere que la lógica del honor, que está motivando casi todas las acciones de los leones, debe ser más profunda de lo que parece. De hecho, como lo analiza muy bien Max Parra en su trabajo sobre la representación literaria de la Revolución Mexicana, esta lógica del honor, que parece ser absurda en el contexto de la ruleta rusa, revela su sentido más profundo cuando la relacionamos con su contexto histórico y social prerrevolucionario, en el que los peones y pequeños hacendados eran considerados no solamente como subalternos, sino como hombres y mujeres indignos e infames, en el sentido literal, es decir, como hombres que no tienen fama ni honor alguno, por lo cual la Revolución era un movimiento que podía devolverles de nuevo esta dignidad y este honor perdido antes y del que dependía su autoestima y su autoconfianza (Parra 2005: 105). Ahora bien, Muñoz no aclara nunca explícitamente este motivo, sino que se limita a sugerirlo mediante la narración de las acciones de los leones. Por esta razón la novela hace prueba de una ambigüedad profunda respecto de Pancho Villa y también de sus protagonistas principales, los “leones de San Pablo”.

3. La desmitificación del héroe y de la Revolución

La versión oficial la película se basa casi únicamente en la primera parte de la novela, conservando los principales episodios y diálogos. Del análisis narrativo del libro, esbozado anteriormente, se desprende que el filme de Fuentes,

lejos de traicionar la novela, en realidad no toma una posición tan diferente. De hecho, como filme comparte y acentúa incluso la objetividad e imparcialidad de la novela, y si toma posición, esta está —como la del libro— más bien del lado de los leones. Si la película parece ser un poco más crítica, esto se debe en parte también al medio de expresión diferente. Sin embargo, la actitud que la película adopta hacia Pancho Villa y los leones genera implicaciones en el espectador y determina también la estructura de la trama.

Pero antes de mostrar las primeras escenas se inserta un cartón que sirve como clave interpretativa de la película:

Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante rebelde mexicano, supo infundir en los guerrilleros que le siguieron. De la crueldad de alguna de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia. Año de 1914 (01:30-02:08).

Lo que llama la atención aquí es, primero, que la película no pretende ser un homenaje a Pancho Villa, sino a sus soldados. Así, ya desde el principio la película toma posición a favor de los soldados, en este caso, de los “leones de San Pablo”. En vez de contar la Revolución de una manera clásica y centrada en el héroe, la cuenta más bien de una manera “revolucionaria”, insistiendo en la masa de sencillos soldados, cuyos principales representantes son los “leones de San Pablo”. La segunda parte del cartón es incluso más interesante porque excusa la crueldad de ciertas acciones mostrándolas como una tragedia de la que no son responsables los hombres⁹. Sin embargo, además de inscribir las acciones crueles en una lógica de guerra, el preámbulo rechaza también toda atribución de la crueldad a una supuesta particularidad mexicana. La alusión a la Primera Guerra Mundial indica claramente que esta crueldad pertenece a la guerra misma y es, por consiguiente, un fenómeno universal, que no tiene nada que ver con un supuesto carácter nacional mexicano. Gracias al cartón, la película toma desde el principio posición contra todos los estereotipos sobre la violencia supuestamente inherente a la cultura mexicana. Al mismo tiempo, la música compuesta por Silvestre Revueltas subraya el carácter antagónico y ambiguo de la visión de la Revolución, ya que esboza un tema heroico y entusiasta con una música harmónica, a la que se contrapone otro tema disonante que alude al aspecto trágico que se menciona también en el cartón.

⁹ Francisco Javier Ramírez Miranda interpreta el preámbulo como una reivindicación de la guerra como hecho universal, lo que viene a ser para él una justificación basada en la lógica universal de la guerra (Ramírez Miranda 2012: 5).

3.1. *Una exposición a modo de introducción a la estética cinematográfica*

Las primeras secuencias sirven como exposición, cuyo argumento puede resumirse así: en el año 1914, el joven Miguel Ángel de Toro se ve obligado a huir de su lugar de trabajo porque un capitán de los federales lo cree sospechoso de ser el autor de la muerte de 14 centinelas federalistas asesinados por un franco-tirador clandestino. Después de su fuga, Miguel Ángel se encuentra con algunos amigos, como Tiburcio Maya, Melitón Botella, Martín Espinosa y los hermanos Máximo y Rodrigo Perea, quienes, según las exhortaciones de Tiburcio Mayo, a quien consideran su líder, deciden juntarse al movimiento de Pancho Villa.

El antagonismo sugerido por la música se consigue con las primeras escenas de la película, que oponen, mediante montaje correspondiente, las acciones violentas del ejército federal al quehacer cotidiano del pueblo sencillo. En primeros planos fijos se muestran acciones de guerra, como el tiro del cañón y de la ametralladora (imagen 1) y la comunicación telegráfica (imagen 2). Estos planos se contraponen a otros que muestran acciones de la vida cotidiana del pueblo pacífico, como, por ejemplo, preparar masa para tortillas (imagen 3) o cortar leña. Además de hacer prueba de cierta belleza plástica y estética, la secuencia sirve como exposición del tema, a saber, la oposición entre la guerra y la paz y también el antagonismo que opone al ejército federal al pueblo sencillo que se dedica pacíficamente a sus trabajos cotidianos. Lo que destaca también es que los primeros y detallados planos de la primera secuencia alcanzan el efecto de una sinécdoque narrativa, que limita cada vez el conjunto de la escena a una parte, de manera que la visión y la comprensión del espectador es muy limitada. En las primeras secuencias, la cámara no muestra el conjunto de la acción en un plano de conjunto o un plano general, sino en una serie de primeros planos cuya combinación, gracias al montaje, da una impresión de conjunto que permite su colocación en el contexto.

Sin embargo, en la siguiente secuencia estos primeros planos están colocados en un contexto más amplio. Con un barrido, la cámara pasa a un letrero que muestra en primer plano el lugar de la acción, la estación de trenes “Estación-Puente”; un plano general y una panorámica horizontal muestran después a un soldado asesinado. En los planos siguientes el montaje procede por la contraposición del teniente federal y sus soldados y del teniente con la madre de Miguel, para pasar después a la confrontación entre el teniente y Miguel Ángel de Toro. Cuando este huye para no hacerse encarcelar, la secuencia pasa por un encadenado fundido (imagen 4) y con un *matchcut* acústico con los tiros de la pistola del capitán a otra escena en el jardín de la casa de Tiburcio Mayo, que enseña a su hijo a tirar con fusil. De esta manera el conjunto del argumento y de las relaciones entre los personajes se encuentra descompuesto en varios planos



Imagen 1. La ametralladora de los federales.



Imagen 2. Telégrafo.



Imagen 3. Quehaceres cotidianos.



Imagen 4. Encadenado fundido.

fijos que dificultan la comprensión inmediata y permiten solamente una visión reducida de las acciones y de los personajes y sus motivos. Así, se combina la belleza estética con una perspectiva narrativa externa propicia para presentar los hechos desde un punto de vista reducido. Además del efecto estético, esta composición obliga al espectador a desarrollar su propia interpretación de lo visto, ya que la puesta en escena y el montaje no contienen una significación preestablecida de lo que se ve en la pantalla. Así se establece una perspectiva limitada y subjetiva que será completada más tarde, lo que inicia ya desde el principio el proceso de comprensión que recorrerán los leones de San Pablo.

3.2. *La limitación de la perspectiva subjetiva*

Esta reducción del contexto, de las relaciones y de los motivos se combina con otra técnica muy particular compartida por Muñoz, Villaurrutia y de Fuentes, ya que ni el libro ni el filme presentan las motivaciones de los leones. Así, en la discusión de los amigos que se encuentran en la casa de Tiburcio Mayo después de la fuga de Miguel no se intercambian argumentos a favor de la Revolución, sino más bien frases como: “No tenemos más remedio” o “Hay que conservar la vida y las tierras”. La aparente contradicción de la última frase con la primera hace hincapié en el hecho de que los leones deciden participar en la Bola sin motivos políticos o sociales concretos ni tampoco ideales. Si tenemos en cuenta que los leones son hacenderos que saben leer y escribir, el motivo social de la Revolución tampoco parece convincente. Así, la decisión de alistarse en el ejército de Pancho Villa parece ser un acto fortuito, sin motivo alguno, excepto, quizás, la hombría de los leones y la fascinación por el personaje del líder Pancho Villa¹⁰. Villaurrutia y Fuentes muestran entonces a unos “rebels without cause”, cuya participación en la Revolución está desprovista de todo contexto y motivación y aparece como pura contingencia, casi como un acto gratuito. La perspectiva reducida del espectador en los primeros planos corresponde a la visión limitada de la Revolución por parte de los leones y a la vaguedad de su motivación. A esta técnica de desmotivación se añade otra que consiste en entrar *in medias res* en la acción. Si en el libro de Muñoz los actos de Miguel de Toro pueden parecer como la consecuencia de un compromiso político, en la película de Fuentes este no es el caso. Fuentes se limita a sugerir que Miguel ha matado a los centinelas, pero sin indicar motivo alguno para sus actos. De esta manera, la participación de Miguel aparece principalmente como una mera fuga del teniente, que quiere someterle a un juicio militar.

¹⁰ Para John Mraz este “lack of ideology” y el personalismo en el Villismo es una representación adecuada de lo que era el cemento del movimiento de Villa (1997: 109).

3.3. *Una toma de posición por el pueblo*

El análisis de las primeras escenas muestra claramente que Pancho Villa no constituye el centro de la película, sino que Fuentes adopta una perspectiva narrativa centrada en los leones, y en estos últimos como representantes del pueblo mexicano. Así, en la secuencia del principio, cuando Miguel se opone al teniente, la cámara adopta la perspectiva del primero descubriendo en picado la escopeta que ha mal escondido bajo la leña cortada y explicando los motivos de su huida (imágenes 5 y 6). Sin embargo, esto no implica que tengamos siempre una cámara subjetiva que adopta el punto de vista de un león, sino que les acompañamos en la mayoría de las escenas y que la acción se presenta desde su punto de vista narrativo. También en las escenas en las que la perspectiva cinematográfica no corresponde exactamente al punto de vista de uno de los leones la perspectiva narrativa es más bien suya. Este es también el caso en las secuencias siguientes, cuando los leones se enrolan y encuentran por primera vez a Pancho Villa.

Después, el grupo de los leones llega al campamento del ejército villista en una estación de trenes. Encuentran a Pancho Villa distribuyendo, desde el vagón de un tren y con un gesto a la Robin Hood, a los campesinos el maíz robado por los revolucionarios. Cuando Villa pregunta a los amigos, que se presentan al general como los “leones de San Pablo”, por sus nombres y Miguel Ángel del Toro se presenta con el suyo, le apoda “El Becerrillo” porque es demasiado joven para ser un toro.

En la escena del primer encuentro con Pancho Villa, que presenta primero en un gran plano general la estación de trenes en la que Villa se encuentra con su ejército, vemos, en planos generales, planos de conjunto y planos medios, escenas de la vida cotidiana del ejército villista, como, por ejemplo, mujeres preparando pan, hombres tocando la guitarra, un soldado que escribe con una máquina, perros o simplemente soldados durmiendo. Estas escenas “folklóricas” pueden llegar a ser incluso pintorescas o humorísticas, como, por ejemplo, la del revolucionario que prepara un lecho debajo del vagón de tren para dormir allí con su mujer durante el viaje, la mujer que rechaza los avances de un soldado o la peona que llega con un perico para recoger el maíz. Pero lo que podría considerarse como una especie de pintura de género cinematográfica o como imágenes de Belén de la Bola corresponde en realidad a una posición estética que escoge al pueblo como principal actuante del argumento, como también lo indica el cartón del principio. En la escena siguiente se ven en picado y en primeros planos los sombreros de los peones pidiendo maíz a Pancho Villa (imagen 7), a quien se ve, tras una panorámica vertical arriba, en plano contrapicado, prometiendo ranchos a todos (imagen 8). Después, un contracampo muestra en primer plano las caras



Imágenes 5 y 6. La mirada de Miguel descubriendo... su escopeta mal escondida.



Imagen 7. Sombreros de los peones pidiendo maíz.



Imagen 8. Pancho Villa prometiendo ranchos para todos.

de algunos peones fascinados por el admirado general. Al contrario de la exposición, dominan en esta secuencia los planos generales y de conjunto que permiten enfocar no solamente a un personaje, sino a todo un grupo. Si encontramos en la película, en general, una predilección por los planos americanos y planos de conjunto, son justamente estos tipos de plano los que permiten enfocar a un colectivo humano y no solamente a individuos (Anievas Gamallo 2004: 87). Así, la posición estética de la película corresponde a una posición ética, ya que toma posición por los campesinos y el pueblo sencillo, que es también el verdadero héroe de la película. No solamente “los travelines son cuestión de moral”, como preciniza el famoso aforismo de Jean-Luc Godard (1959: 5), sino también los planos que, en el caso de la cámara de Draper y Figueroa, enfocan no a un héroe aislado, sino a los grupos formados por los soldados sencillos y por el pueblo. Además, con los contrapicados sobre Pancho Villa, la película no esboza solamente una perspectiva cinematográfica y narrativa del pueblo que admira al general, sino también pone en escena el mito de Pancho Villa como personaje venerado que se presenta como un verdadero redentor de los campesinos.

3.4. *El anticlímax de la desmitificación*

Esta imagen mítica constituye también el punto de arranque de la acción principal de las secuencias siguientes.

En una batalla, Máximo Perea consigue robar con su lazo, gracias a su ánimo, coraje y destreza, una ametralladora enemiga, que ha tenido en jaque al ejército villista. Cuando Villa le felicita por su audacia, se da cuenta de que ha muerto. Estos actos de heroísmo se repiten dos veces y terminan cada vez con la muerte de su autor respectivo. El segundo en morir es Martín Espinosa, quien se ha acercado solo a la primera línea de un fortín en el que se han refugiado los federalistas con el objetivo de atacarlo lanzando granadas contra los muros. Justamente en el momento en el que logra abrir una brecha en el muro, es descubierto por los federalistas, que le matan con unos tiros de pistola. En la siguiente secuencia Tiburcio, Rodrigo y Melitón Botello van a parlamentar con un general enemigo y son detenidos a pesar de presentar una bandera blanca y su estatuto de mediadores. El general decide que sean todos ahorcados en la línea de fuego, de manera que su ejecución sea bien visible para los villistas. Cuando los soldados federalistas intentan ahorcar a Melitón, su peso enorme rompe la soga. En este momento llegan los villistas para salvar a sus compañeros. Sin embargo, Rodrigo Perea muere en el tiroteo por fuego amigo. Villa condecora a los tres leones restantes con la estrella de “los dorados” y los integra en su escolta personal.

Conforme a la visión de los leones, Pancho Villa es presentado en su primera aparición como héroe mítico de la Revolución, una impresión subrayada aún más por el contrapicado de la cámara. El diálogo siguiente con los leones parece confirmar esta primera impresión, ya que habla con ellos sin soberbia alguna, de hombre a hombre. Después de la batalla de Torreón, los seis leones se encuentran alrededor de un fuego de campamento y hablan de la muerte heroica que desearían para ellos mismos, también con el motivo de demostrar su validez al venerado general. Sin embargo, ya en las secuencias siguientes de la película asistimos a una doble desmitificación que concierne tanto a la imagen mítica del general como al sueño de una muerte heroica y digna compartido por los leones. Cuando Pancho Villa pide a Máximo Perea buscar la ametralladora que amenaza la victoria de los villistas, esta orden parece todavía determinada por la preocupación del general por sus tropas y la victoria, incluso si esto cuesta la muerte de alguno de sus soldados. Así, Máximo Perea tiene realmente una muerte heroica, ya que gracias a su audacia y destreza consigue quitar la ametralladora a los enemigos. Aunque la reacción de Pancho Villa parece indiferente ante la muerte de su soldado, el espectador comparte, no obstante, la actitud positiva de los leones hacia Pancho Villa. También Martín Espinosa parece morir heroicamente, ya que avanza solo hasta las líneas enemigas para lanzar bombas con el fin de abrir una brecha en los muros del fortín de los federales. Fuentes subraya el aspecto heroico de su acción con una alusión a la película *Qué viva México*, de Sergej Eisenstein, mostrando a Martín cayendo muerto sobre un maguey, tendido en él (imagen 9), una imagen que presenta al revolucionario en la postura de un crucificado. Sin embargo, la aparente indiferencia del general, quien manifiesta solamente su satisfacción por la brecha obtenida y ninguna compasión con su soldado muerto, constituye ya una primera mancha en la imagen inmaculada del héroe de la Revolución. Con la muerte subsiguiente de Rodrigo Perea la desmitificación se acentúa aún más porque muestra a Pancho Villa tendiendo una emboscada al general federal. Como este último adivina el artificio, hace encarcelar a los negociadores y les anuncia que serán ejecutados al día siguiente. Aquí los leones aparecen como meras víctimas ingenuas y nada heroicas de las intrigas de su general. La muerte de Rodrigo Perea, acaecida durante una escaramuza, cuando un grupo de villistas intentaba liberar a los condenados, es claramente la consecuencia de esta intriga cobarde de Pancho Villa. Si la secuencia destruye la imagen heroica del general, la muerte de Rodrigo tampoco es un ejemplo de heroísmo, porque es el “fuego amigo” lo que causa su muerte. Cuando nombra a los tres leones sobrevivientes “dorados” y quiere condecorarlos por su heroísmo, y constata que le sobra una condecoración porque Rodrigo ya ha muerto, decide sin vacilar entregar dos condecoraciones a Tiburcio, con lo que quita todo valor a esta distinción de honor. Además, se muestra completamente indiferente respecto a la muerte de Rodrigo, ya que susurra un lugar común

sobre la necesidad de morir para seguir existiendo para todos los hombres. En la misma escena ordena, después de un momento de compasión con unos músicos aprisionados, fusilar a todos después de tener conocimiento de que todas las brigadas ya tenían su banda y que no se pueden integrar¹¹.

Sin embargo, si ya hasta ese momento las muertes de los leones son presentadas en forma de anticlímax, cada muerte posterior, al ser menos heroica que la precedente, va a carecer completamente de sentido.

En una cantina, unos revolucionarios sentados en una mesa se dan cuenta de que son trece y deciden, por mera superstición, organizar una especie de ruleta rusa para eliminar al que sería designado por una pistola que cae como el “más cobarde” de todos. Al caer la pistola lanzada al aire, la bala hiere a Melitón Botella, quien se dispara una bala en la cabeza para mostrar a los demás que los Leones no son cobardes en absoluto. La siguiente muerte le toca a Becerrillo, que enferma de la viruela y es cuidado por Tiburcio. Cuando Villa se da cuenta de la posibilidad de una epidemia inminente, ruega a Tiburcio quemar vivo a su compañero. Tiburcio mata a Miguel Ángel con su revólver y lo quema después. Como Villa tiene miedo de la contaminación, exige a Tiburcio no unirse al ejército en marcha hacia Zacatecas. Tiburcio decide marcharse y se aleja de la estación de trenes para perderse en la noche.

Las dos últimas muertes constituyen el cénit de la desmitificación. Si es innegable que Melitón Botella hace prueba de sentido de honor y de valor, su ánimo es presentado, sin embargo, completamente desplazado y absurdo y su heroísmo vacío, ya que se muestra en un contexto completamente ridículo¹². Para Pancho Villa, el punto culminante de la desmitificación llega cuando ordena a Tiburcio quemar vivo a Miguel Ángel. Si el motivo del general, que quiere evitar todo riesgo de contaminación del ejército entero con la viruela, parece todavía normal y digno, se puede leer en su cara una expresión de miedo que contribuye a destruir definitivamente su imagen mítica (imagen 10). Así, la desertión de Tiburcio al final de la película parece una consecuencia legítima y comprensible.

¹¹ En el contexto de este episodio John Mraz señala que “en contraste con la gran mayoría de películas sobre Villa, el filme de Fernando de Fuentes es antiépico, ya que contiene todos los elementos de una leyenda épica sobre la Revolución, pero que distancia estos elementos y también el mito de Pancho Villa enseñándonos también la crueldad legendaria de Villa” (2009: 103). Véase también Villagrán 2003.

¹² En su análisis del libro de Muñoz, Max Parra interpreta el exagerado código de honor de los leones, que puede llegar hasta a la autodestrucción, como una expresión de subjetividad revolucionaria y una tentativa de recuperar una dignidad e identidad personal que se había perdido durante las épocas precedentes, llenas de explotaciones y humillaciones (Parra 2005: 107, *passim*).



Imagen 9. La muerte de Martín. Alusión a Eisenstein.



Imagen 10. El miedo de Pancho Villa.

4. Una estética imparcial e imposible

4.1. *Técnicas de distanciamiento*

No obstante, a excepción de esta desilusión final de Tiburcio, la violencia de Pancho Villa, su zorrería y su indiferencia con respecto a sus soldados muertos no llegan a destruir la imagen positiva e heroica que los leones tienen de él. Incluso cuando su indiferencia con respecto a sus soldados ya no se puede ignorar, los leones están todavía llenos de admiración hacia él. Así pues, la película no procede solamente a la destrucción consecuente de la imagen positiva de Pancho Villa como héroe de la Revolución, sino que muestra, al mismo tiempo, que esta destrucción no invalida del todo su mito entre los leones. Ahora bien, esta discrepancia entre la realidad objetiva, solamente mostrada y nunca comentada, de la actitud de Pancho Villa, por un lado, y su percepción subjetiva e ingenua por parte de los protagonistas, por el otro, no denuncia solamente las razones de la permanencia del mito de Pancho y de la Revolución, sino que provoca, además, un efecto de distanciamiento que impulsa al espectador a sacar sus propias conclusiones.

Es quizás también por esta razón que Fuentes pudo renunciar a un fin alternativo que correspondiera al capítulo “El desertor” del libro de Muñoz y muestra a un Pancho Villa aún más cruel.

En esta versión, Tiburcio ha regresado a su casa y se encuentra en el círculo de su familia con su mujer, su hija y su hijo, con quien habla de nuevo con entusiasmo de Pancho Villa, quien seguramente va a venir un día a recogerles para que se vayan después con él. En la escena siguiente Pancho Villa pasa con sus tropas ya derrotadas y diezmadas por la hacienda de su antiguo teniente. Villa pide a Tiburcio que vuelva a combatir con él, pero cuando este contesta que no puede porque tiene una mujer y una hija, Villa parece comprenderle y dice que esto cambia las cosas. Después de haber comido en su casa, Pancho Villa mata a su hija y a su mujer; y dice seguidamente a Tiburcio que ahora ya no tiene familia y puede volver a combatir con los villistas. Tiburcio amenaza a Villa con una escopeta, pero lo mata uno de los compañeros de Pancho Villa, quien se lleva consigo al hijo de Tiburcio¹³.

¹³ Si la versión oficial de la película ya termina con un desencanto completo por Tiburcio y una visión negativa de Pancho Villa, en los años setenta la UNAM ha descubierto una copia de la película que contiene este fin alternativo. Todavía hoy no se sabe exactamente si la secuencia fue censurada por el gobierno o si el propio Fuentes decidió eliminarla. John Mraz piensa que el propio Fuentes ha suprimido la escena más cruel de la película, ya que Cárdenas estaba probablemente interesado en la crítica de un general que, según él, no formaba parte del panteón de la Revolución (Mraz 1997: 108).

Incluso si tenemos en cuenta que en esta escena Pancho Villa parece mucho más violento, cínico y cruel que en otras, cabe constatar que no añade nada nuevo a la demolición del héroe y la desmitificación realizada anteriormente. Además, el final alternativo comparte con el final oficial un rasgo característico que Fuentes ha considerado como elemento importante de una futura estética mexicana. De hecho, los dos finales se oponen nítidamente al *happy end* de las películas de la época clásica de los estudios *hollywoodienses*. El fin distanciado de la versión oficial o el fin más trágico de la versión alternativa prolongan ambos la reflexión del espectador. En una entrevista Fernando de Fuentes ha justificado esta concepción del final trágico con respecto a otra película de la trilogía revolucionaria, a saber, *El compadre Mendoza*:

Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tal que el desenlace fuera feliz como estamos acostumbrados a verlo en las películas americanas; pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser fiel reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darle perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood¹⁴.

El mismo efecto de distanciamiento surte las escenas cómicas que se contraponen muy a menudo a las imágenes serias y trágicas de las batallas o incluso las rebajan o les quitan el aspecto dramático. Así, el personaje de Melitón Botella, el “Panzón”, tiene la función de duplicar la acción seria por escenas cómicas. Con su figura gruesa, su cara de bebé adulto, su adicción a la comida, que le hace comer incluso durante las batallas, sirve de contrapunto cómico a un argumento en principio trágico. Desde el intento del “Panzón” de disparar contra las tunas, lo que hace también durante el combate, o la escena donde un chaparro no logra pedir su bebida en la barra de la cantina, hasta que se sube a un cajón, y el cartón del pianista —interpretado por Silvestre Revueltas— diciendo: “Se suplica no tirar al pianista” se relativiza el aspecto heroico de la Revolución.

La banda sonora, especialmente la música original compuesta por Silvestre Revueltas, subraya este distanciamiento, primero porque se opone a la música popular de la Revolución, es decir, a las estrofas de “La Valentina”, “La Adelita” o “La cucaracha”, que son interpretadas por los combatientes o por la música en *off*, y segundo porque contrasta también con la acción supuestamente heroica de las batallas revolucionarias. En efecto, la discrepancia entre la música aparentemente triunfante y heroica, por un lado, y una presentación

¹⁴ Se trata de una entrevista de Fernando de Fuentes que se publicó en la revista *El Universal* bajo el título “Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película *El compadre Mendoza*”, *El Universal*, 6 de abril 1934 (García Riera 1984: 28).

prosaica de las batallas, por el otro, contribuye también a la desmitificación de la Revolución y de su héroe principal. De hecho, la obra de *Revueltas*, que ha sido vista muy a menudo como un ejemplo del nacionalismo musical mexicano por el discurso oficial, se ha revelado más recientemente, gracias a los análisis semióticos de Roberto Kolb Neuhaus como una deconstrucción a veces satírica de este mismo nacionalismo:

La crítica de un nacionalismo patriotero y oficialista en *Cuanabúbuac* toma en *Esquinas* la forma de un rechazo del iconismo folclorista: por una parte, invoca gestos culturales que no habían formado parte del arsenal de signos convencionales de mexicanidad —los pregones—; por otra, incorpora un símbolo de identidad nacional, el son, pero lo coloca en el margen del discurso y lo marca con un sentido muy distinto del que exigiría una representación o validación patriótica. *Revueltas* se deslinda así de las políticas de representación nacionalista de diverso signo político, tanto las conservadoras como algunas que se consideraban de avanzada, limitadas a la estrategia de la apropiación protagónica y omnipresente de un tema “popular”, “indígena”, “indio”, “mestizo”, “tradicional”, “revolucionario”, “épico” u otro similar (Kolb 2012: 186).

Lo mismo es válido también en parte para la película de Fuentes. Así, podemos constatar que, en el interior del filme, existe una polifonía en el sentido de Mikail Bajtin que confronta dos visiones de la Revolución y de Pancho Villa. La primera, heroica y mítica, motiva al principio a los leones de San Pablo a participar en la Bola, siendo la segunda más bien prosaica, desilusionada, amarga, sardónica e irónica y subvierte la primera (Bajtin 1979: 15).

4.2. *La carencia de plasticidad*

Aquí es imprescindible mencionar un elemento estético de la película que ha sido objeto de varias críticas. A pesar del hecho de que el director tenía a su disposición la ayuda del ejército, que podía disponer de dos trenes y muchos soldados regulares, la puesta en escena de algunas batallas puede, efectivamente, parecer imperfecta. Así, Jorge Aguilar Mora reprocha en particular al director y su guionista haber dado “una pobrísima, casi paródica imagen de la batalla de Torreón” y que el director hubiera carecido de una imaginación plástica y cinematográfica, que habría hecho apreciar, por el contraste, la verdadera riqueza narrativa de Rafael Muñoz (Aguilar Mora 2008: 15). Sin embargo, esta falta innegable de plasticidad tiene como norma la estética cinematográfica clásica de la guerra tal como la ha desarrollado el cine de Hollywood, con sus planos generales muy amplios, su gran número de comparsas que rellenan el campo

de batalla y su utilización de un paisaje grandioso como telón de fondo de una acción dramática. La puesta en escena de Fuentes se opone claramente a este *parti pris* estético, ya que las escenas de las batallas se desarrollan en un paisaje generalmente vacío, en el que se ven solamente a cuatro o cinco soldados como representantes de todo el ejército federalista (imagen 11). El ataque de Máximo Pereda es escenificado por los soldados en un paisaje desnudo y desierto (imagen 12), una presentación de la guerra que parece imperfecta no solamente desde el punto de vista de la estética guerrera clásica, sino también desde una perspectiva realista, incluso si tomamos en cuenta que se trata de una emboscada que los leones tienden a los federalistas para permitir a Máximo robar la ametralladora. Por otro lado, se puede excluir la hipótesis formulada por Mora, según la cual Fuentes y sus operadores no habrían sabido dar una imagen plástica de la batalla de Torreón, no solamente porque entre ellos se encuentra también Gabriel Figueroa, operador que será más tarde muy conocido por un estilo justamente plástico y esteticista, sino también porque hay otras escenas que abundan en plasticidad, como, por ejemplo, las escenas que muestran la vida cotidiana del ejército villista. En vez de atribuir esta particularidad a una falta de competencia del director o de los operadores, sería quizás más provechoso analizar la función de esta técnica particular.

Si tenemos en cuenta los procedimientos narrativos mencionados arriba y también el desarrollo de la actitud de los leones respecto de Pancho Villa, la función de la vacuidad de las imágenes y de la pobreza estética se perfila de una manera más clara. De hecho, la escasez estética aparente de las imágenes de la batalla tiene una función muy precisa, ya que subraya la desmitificación de los hechos y del personaje de Pancho Villa como héroe, así como de la Revolución. En este sentido, la falta de plasticidad corresponde perfectamente a la falta de heroísmo de la acción villista y participa, por consiguiente, de un principio estético que Fuentes observa en la película entera, anticipando de esta manera la desilusión final de Tiburcio Mayo. Además del tratamiento del espacio, el tratamiento cinematográfico del tiempo refuerza este aspecto. La organización temporal procede mediante una presentación repetitiva de las mismas escenas de batallas, según un esquema parecido. Así se crea la impresión de repetición, lo que contribuye también a quitar todo aspecto extraordinario a las batallas.

4.3. *Imparcialidad e impasibilidad de una estética de grado cero*

Si Fuentes demuele el mito de Pancho Villa, tampoco deja intachable, como acabamos de constatar, la imagen de los “leones de San Pablo”. Es cierto que la película acompaña a los hacendados de San Pablo en la mayoría de las secuencias y adopta su visión de los acontecimientos. Pero en la escena clave de



Imagen 11. La pobreza de la puesta en escena del ejército federalista.



Imagen 12. Estética reducida de la representación de la batalla.

la cantina, en la que los revolucionarios juegan a la ruleta rusa, el heroísmo de los leones aparece como una actitud ridícula, ya que no se trata de una acción militar, sino de una pura prueba de coraje gratuito. De esta manera se esboza una visión mucho más crítica incluso de los leones porque su heroísmo aparece como determinado no por las necesidades de la estrategia militar, sino por un sentido exagerado del honor, una mera actitud de jactancia. Se destruye así todo heroísmo en las imágenes de la Revolución Mexicana y la película adopta una actitud imparcial, impasible e impersonal.

Esta imparcialidad de Fuentes aparece aún más claramente si ponemos el filme en el contexto de la trilogía sobre la Revolución de la que forma parte. Si *¡Vámonos con Pancho Villa!* ataca el mito de Pancho Villa y de la Revolución, *El prisionero 13* critica el régimen porfirista.

4.3.1. *El prisionero 13* (1933)

La acción de *El prisionero 13* se sitúa en la época de Porfirio Díaz. Fuentes cuenta la historia de Julián Carrasco, un coronel alcohólico y violento, cuya mujer huye de él con su hijo común. Muchos años después, varias personas sospechosas de haber participado en un complot contra el gobierno de Porfirio Díaz están en la cárcel. Para salvar a uno de los condenados a muerte, que deben ser fusilados al día siguiente, dos mujeres, una viuda y su hija, intentan corromper al coronel con una suma de 13 millones de pesos, para que deje en libertad a su hijo y hermano. Julián Carrasco cede y libera al prisionero. Sin embargo, con el objetivo de esconder la liberación del prisionero 13, da orden de encarcelar a cualquier otra persona que se parezca al condenado liberado. Por desgracia, Carrasco, sin saberlo, hace arrestar a su propio hijo, con el que ha perdido todo contacto desde hace muchos años. Cuando, a la víspera de los fusilamientos, Carrasco es informado de la identidad del preso 13 por su ex mujer, la tragedia ya no se puede impedir. Carrasco es incapaz de salvar a su propio hijo, que es fusilado al día siguiente.

El breve resumen indica que el filme formula una clara crítica de la élite militar porfirista, de la corrupción y de la arbitrariedad de las decisiones jurídicas y de la intromisión del estado militar en asuntos políticos, jurídicos y civiles, mediante lo cual explica en parte el nacimiento de la Revolución y constituye una especie de prólogo a las otras películas de la trilogía. Mientras que en *El prisionero 13* se critica, pues, el gobierno de Porfirio Díaz, la represión y lo aleatorio de las decisiones de los militares, que sacrifican incluso a sus propios hijos, la película siguiente, *El compadre Mendoza*, estigmatiza otra capa de la sociedad mexicana implicada en el conflicto.

4.3.2. *El compadre Mendoza* (1933)

El compadre Mendoza, que se produce el mismo año que *El prisionero 13* (1933), narra episodios de la época que va desde 1913 hasta 1919, cuando la Revolución Mexicana ya se había convertido en guerra civil entre varios bandos revolucionarios. Rosalío Mendoza, un terrateniente oportunista, simula la amistad con todos los bandos. Cuando llegan los zapatistas, hace colocar en la pared una fotografía de Emiliano Zapata, recibe cordialmente a los soldados, hace alimentar a la tropa e invita a cenar a los militares de alto rango. Cuando llegan los huertistas hace exactamente lo mismo con ellos, pero sustituye solamente el retrato de Zapata por el de Huerta. Con ocasión de un viaje a Ciudad de México entra en conocimiento con la joven Dolores, con quien se casa. Durante la boda, los zapatistas derrotan en una emboscada a los federales, que se encuentran en el rancho de Mendoza disfrutando de la fiesta. Los soldados de Zapata acusan a Mendoza de traición, por lo cual debe ser fusilado de inmediato. Pero el general zapatista Felipe Nieto le salva la vida. Después, el terrateniente le pide a Nieto que apadrine a su primer hijo. Nieto, en sus frecuentes viajes a Santa Rosa, se encariña con Dolores y con su ahijado y trama amistad con Mendoza. No obstante, los asuntos de este último sufren problemas graves a causa de la inseguridad generada por la Revolución. Mendoza toma la decisión de irse a la Ciudad de México. Debido a sus problemas económicos acepta la proposición del coronel carrancista Bernáldez de traicionar a Felipe Nieto tendiéndole una emboscada. Nieto muere, mientras que Mendoza y su familia huyen a Ciudad de México.

Como podemos comprobar, *El compadre Mendoza* critica claramente a la clase burguesa y su oportunismo durante la Revolución. Así, se puede averiguar que, lejos de ser contrarrevolucionaria, la crítica de Fernando de Fuentes no se limita a un sector de la sociedad, sino que incluye a casi todos los grupos que desempeñaron un papel importante en la Revolución. Por esta razón el sentido pleno de la crítica de *¡Vámonos con Pancho Villa!* se puede alcanzar únicamente si se tiene en cuenta el tenor de las dos otras películas de la trilogía. En este caso cabe constatar que Fuentes no toma partido a favor de ningún grupo participando en la Revolución y la guerra civil, sino que esboza una estética imparcial e impasible que permite echar una mirada desilusionada sobre la realidad de los acontecimientos históricos. Mediante esta estética particular Fuentes toma al mismo tiempo una posición ética que se opone diametralmente a toda glorificación de la Revolución y sus más eminentes protagonistas que ha determinado posteriormente toda una tradición estética del cine oficial mexicano.

Gracias a la pobreza de las imágenes en ciertas escenas, que normalmente habrían debido ser heroicas, Fuentes desarrolla una actitud estética que puede

resumirse en términos de una “impasibilidad visual”. Así, con la presentación de Pancho Villa pone en escena no solamente a un personaje mítico, sino también al mito de un personaje, que se encarga de destruir después. Las imágenes no heroicas de las batallas van en este sentido. Sin embargo, la estética reducida de las batallas va incluso más lejos, ya que presenta lo que Roland Barthes llama el “grado cero” de la escritura (Barthes 1953). La presentación natural, antiépica y antimítica, de Pancho Villa, la sobriedad de algunas escenas de batalla, la reducción de la espectacularidad del combate, el estilo prosaico e impasible de la puesta en escena, todas estas técnicas contribuyen a crear una impresión de autenticidad que se contrapone a la vez a las películas norteamericanas con sus imágenes estereotípicas del “mexicano” y de “lo mexicano” y a las reacciones glorificantes por parte del cine nacionalista¹⁵. Además, es —como lo sugiere también el mismo Fernando de Fuentes (véase arriba)— un intento de encontrar una estética de cine mexicana propia que residiría justamente en una actitud menos melodramática y sensacionalista que la del cine de Hollywood y una naturalidad y autenticidad más acorde. En vez de presentar al pueblo y a la Revolución de una manera heroica, el director opta deliberadamente por una presentación sobria y desprovista de adornos esteticistas. Se puede sintetizar el principio estético de Fuentes diciendo que transforma la estetización de la Revolución en la revolución de la estética, ya que no se limita a representar a los pobres y al pueblo sencillo, sino que opta por una representación escueta, sencilla y popular de la Revolución. Así, el director toma posición no solamente por la historia que cuenta, sino también por la forma cinematográfica propiamente dicha. La estética revela ser también una ética.

5. Indicaciones técnicas y bibliográficas

5.1. *Ficha técnica*

Dirección: Fernando de Fuentes. Guión: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia, basado en la novela homónima de Rafael F. Muñoz. Productor: Alberto J. Pani, CLASA Films Mundiales. Fotografía: Jack Draper / Gabriel Figueroa. Música: Silvestre Revueltas. Edición: José Noriega. Elenco: Antonio R. Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Pancho Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro), Carlos López Chaflán (Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael F. Muñoz

¹⁵ Alejandro Ortiz Bullé Goyri pone de relieve que *¡Vámonos con Pancho Villa!* es también una respuesta a la película *Viva Villa*, de Howard Hawks, cuyo rodaje, que empezó en México, causó muchas protestas en el país (2002: 170).

(Martín Espinosa), Alfonso Sánchez Tello (General Fierro), Paco Martínez (general huertista), Dolores Camarillo (Lupe, esposa de Tiburcio), México, 1935, 92 min.

5.2. Bibliografía

- AGUILAR MORA, Jorge (2008): “Una novela fiel. Prólogo a ¡*Vámonos con Pancho Villa!*”. En: Rafael Muñoz: ¡*Vámonos con Pancho Villa!* México: Ediciones Sera, pp. 9-31.
- ANVIEVAS GAMALLO, Isabel C. (2004): “Mas allá de la historia oficial: machos, compadres, héroes y villanos en el cine de la revolución de Fernando de Fuentes y Paul Leduc”. En: *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 23, pp. 83-94.
- ARANZUBÍA, Asier (2011): “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna”. En: *Dimensión Antropológica*, vol. 52, mayo-agosto, pp. 101-121. Disponible en: <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>> [último acceso: 20 de febrero de 2014].
- AZUELA, Arturo/AZUELA, Mariano/GUZMÁN, Martín Luis/VASCONCELOS, José/MUÑOZ, Rafael Felipe/YÁÑEZ, Agustín *et al.* (1986): *Narradores de la Revolución Mexicana*. Madrid: Editorial Revolución (Literatura, 3).
- BAJTIN, Mijail M. ([1979] 2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1953): “Le degré zéro de la littérature”. En: *id.*: *Le degré zéro de la littérature suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil 1972, pp. 5-65.
- CARBALLO, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana. Lecturas mexicanas*. México: Ediciones del Ermitaño/Secretaría de Educación Pública.
- CASTRO LEAL, Antonio (1970): *La novela de la Revolución Mexicana. Selección, introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía*, 9ª. ed. México: Aguilar.
- CORRALES SORIANO, Dolores (1995): “Medalla para los herederos de Fernando de Fuentes”. En: *El Universal*, 17 de enero, pp. 1-4.
- DUFFEY, J. Patrick (2001): “Pancho Villa at the movies”. En: Paz-Soldán, Edmundo/Castillo, Debra A. (coords.): *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland, pp. 41-56.
- ELIZONDO, Salvador (1961): “¡*Vámonos con Pancho Villa!*”. En: *Nuevo Cine*, N° 2, pp. 10-11.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1984): *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México: Cineteca Nacional.
- GODARD, Jean-Luc (1959): “Hiroshima, notre amour”. En: *Cahiers du Cinéma*, n° 97, julio, p. 5.
- HATFIELD, Elia (2010): *La representación del ejército mexicano en la literatura y el cine*. Rosario: Ediciones Juglaría.
- HERSHFIELD, Joanne/MACIEL, David (1999): *Mexico's cinema. A century of film and filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources (Latin American Silhouettes).
- KHAN, Omar: “La historia latinoamericana en 35 mm. Los cineastas del continente no han sido complacientes ni benévolos a la hora de llevar al cine las historias de su Historia”,

- <http://cultura.elpais.com/cultura/2010/10/07/actualidad/1286402404_850215.html>, [último acceso: 17 de junio de 2014].
- KOLB NEUHAUS, Roberto (2012): *Contracanto: Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LANDA JÁUREZ, Estefanía Isabel (2012): *La ficcionalización de Francisco Villa en "¡Vámonos con Pancho Villa!" de Rafael F. Muñoz*. México: edición del autor.
- LUNA, Andrés de (1982): *La revolución de 1910 vista a través del cine mexicano*. Tesis, UNAM.
- MORA, Carl J. (2012): *Mexican cinema. Reflections of a society, 1896-2004*. Jefferson: McFarland.
- MRAZ, John (2009): *Looking for Mexico. Modern visual culture and national identity*. Durham: Duke University Press.
- MRAZ, John (1997): "How real is the reel? Fernando de Fuentes' Revolutionary Trilogy". En: Stock, Anne Marie (ed.): *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 95-119.
- MUÑOZ, Rafael Felipe (2008): *¡Vámonos con Pancho Villa!*. México: Ediciones Era.
- MUÑOZ, Rafael Felipe/NEUENDORFE, Georg Hellmuth (1935): *Vorwärts mit Pancho Villa! Erzählung aus Mexikos Geschichte der Gegenwart*. Leipzig: Hans Müller (Iberische Bucherei).
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican national cinema*. London/New York: Routledge (National Cinemas).
- PARRA, Max (2005): *Writing Pancho Villa's revolution. Rebels in the literary imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- PEÑA, Mauricio/RAMÓN, David/TERÁN, Luis (coords.) (1994): "Las cien mejores películas del cine mexicano según la opinión de 25 críticos y especialistas". En: *SO-MOS*, año 5, julio, N.º. 100.
- RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier (2012): "El desencanto de la revolución: ¡Vámonos con Pancho Villa!". En: <https://www.academia.edu/5254207/El_desencanto_de_la_Revoluci%C3%B3n_V%C3%A1monos_con_Pancho_Villa> [último acceso: 17 de junio de 2014].
- THORNTON, Niamh (2013): *Revolution and Rebellion in Mexican Film*. London: Bloomsbury Publishing (Topics and Issues in National Cinema).
- TRUFFAUT, François (1987): "Une certaine tendance du cinéma français". En: *id.*: *Le Plaisir des yeux*. Paris: Flammarion, pp. 211-228.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1979): "Fernando de Fuentes: La mirada crítica sobre la Revolución Mexicana". En: *Filmoteca*, n.º. 1, noviembre 1979, pp. 62-71.
- (1988): "Fichero de cineastas nacionales: Fernando de Fuentes". En: *Dicine*, n.º. 23, pp. 16-17.
- VILLAGRÁN, Eduardo (2003): "¡Vámonos con Pancho Villa! o lo antiépico del cine". En: *Revista Cinefagia*, <<http://www.revistacinefagia.com/2003/12/%C2%A1vamos-con-pancho-villa-o-lo-antiepico-del-cine/>> [último acceso: 7 de septiembre de 2015].
- WILKIE, James H. (1970): *The Mexican Revolution: Federal Expenditure and Social Change since 1910*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- WILT, David E. (2010, c2004): *The Mexican filmography. 1916 through 2001*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.