





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLAN

DIVISION DE HUMANIDADES

¡ VAMONOS CON PANCHO VILLA!, UNA  
REVALORACION DE SU REPRESENTACION  
CINEMATOGRAFICA.

REPORTE FINAL DEL SEMINARIO  
TALLER EXTRACURRICULAR DE TITULACION  
**INTERDISCURSIVIDAD**  
CINE LITERATURA E HISTORIA  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :  
**LICENCIADO EN HISTORIA**  
P R E S E N T A :  
FRANCISCO GAMBOA LOPEZ

ASESORA: MAESTRA LAURA EDITH BONILLA DE LEON

NOVIEMBRE,2004

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO,  
ESPECIALMENTE A LA FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
"ACATLAN"

AL SINODO ASIGNADO PARA MI RÉPLICA ORAL:

MTRA. MARÍA DE LUORDES LOPEZ ALCARÁZ

MTRA. LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN

LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

MTRA. ROSALÍA VELÁZQUEZ ESTRADA

MTRA. ADRIA PAULINA PICHARDO

A TODOS LOS MAESTROS QUE CONTRIBUYERON CON MI FORMACIÓN  
PROFESIONAL.



LE DOY GRACIAS A LA NATURALEZA  
QUE ME HA PERMITIDO RECONOCER SU GRANDEZA

A MIS PADRES:  
LUIS GAMBOA TIRADO  
TERESITA DEL NIÑO JESÚS LÓPEZ HERNÁNDEZ

A MIS HERMANOS:  
LUIS ANTONIO  
DANIEL STEPHEN  
DIANA

A  
WRINDY

A MIS HIJAS:  
MARLENE  
LUISA FERNANDA

A MIS SOBRINOS:  
LUIS ALBERTO  
DIANA JIMENA

A MIS MAESTRAS QUE ME HAN APOYADO Y ASESORADO EN ESTA TESIS  
PROFESIONAL:  
MAESTRA LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN  
MAESTRA MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

*¡Vámonos con Pancho Villa!, una revaloración de su representación  
cinematográfica.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. REPRESENTACIÓN INICIAL DE PANCHO VILLA	4
1.1 Historia para la literatura	9
1.2 Un león de Chihuahua: Francisco Villa	13
2. CONTEXTO CULTURAL EN LA ESCRITURA DE <i>¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!</i>	28
2.1 El tiempo y el espacio narrativo en <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	35
2.2 El relato y el narrador en <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	45
2.3 Representación literaria de <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	49
3. LA APROPIACIÓN DE <i>¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!</i>	52
3.1 La creación cinematográfica de <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	59
3.2 La representación cinematográfica de <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	69
CONCLUSIONES	78
FUENTES DE CONSULTA	82

## INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es revalorar a la literatura y al cine como fuentes para reconstruir algunos momentos de la historia cultural. Dicha revaloración se da en torno a la figura de Pancho Villa en el contexto de la revolución mexicana, a través de su representación en el cine norteamericano de 1913-16, de la narrativa literaria de Rafael Felipe Muñoz de 1931 y de la apropiación de dichas representaciones que Fernando de Fuentes realiza en el cine en 1935.

El concepto de historia cultural que se utiliza a lo largo de este documento es el de estudio de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano cuya naturaleza puede variar -nacional o regional, social o política-, y que analiza la gestación, la expresión y la transmisión de dichas representaciones. “¿Cómo representan y se representan los grupos humanos el mundo que les rodea? Un mundo figurado o sublimado -por las artes plásticas o la literatura -, pero también un mundo codificado -los valores, el lugar del trabajo y el esparcimiento, la relación con los otros, el divertimento- y pensado”.<sup>1</sup>

De lo anterior se deduce que siendo la figura de Villa la base de la narrativa literaria y ésta la base de la representación cinematográfica, se tienen cuatro discursos de por lo menos cuatro grupos culturales: los camarógrafos norteamericanos de 1913-16; Rafael F. Muñoz; Fernando de Fuentes y los historiadores Jean Meyer y Friedrich Katz.

Al momento de revisar el fenómeno de la representación de un personaje dentro de un gran tema, Villa en la revolución mexicana regionalizada en el norte, no se intenta hacer una historia de la revolución, tampoco una biografía, es más bien un intento por entender cuáles son los discursos que hay detrás de las representaciones del Centauro del Norte en diversos lenguajes y por diversos grupos: cine documental biográfico; literario novelístico; cinematográfico e historiográfico. Siempre en un contexto cultural de producción de naturaleza diversa, ya sea regional, nacional, internacional, social, política o militar.

Para distinguir la representación inicial de Francisco Villa a través de las imágenes, se establece un diálogo entre los grupos que lo representan, los espacios y la circulación

---

<sup>1</sup>Georges Duby, “La historia cultural”, *Para una historia cultural*, coord. Jean Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli, México, Taurus, 1999. p. 451.

de dichas representaciones, con el objeto de conocer el proceso de construcción y significación de la figura de Villa, asociado al concepto de revolución y cambio desde el cine, los noticieros y su uso.

En el caso de la literatura, y a partir de que es la fuente para el presente estudio histórico, se caracteriza el contexto de la escritura de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz, para dar un sustento histórico cultural al qué y al cómo del escritor. Dicho qué y cómo se ejemplifican identificando algunos de sus elementos estructurales como el tiempo y el espacio, el relato y el narrador. Tal identificación tiene por objeto valorar la narración de la novela como ejemplo discursivo de pertenencia del autor a un grupo cultural específico. Finalmente el capítulo que lo presenta termina con una reflexión sobre el significado de esa representación literaria.

Teniendo los antecedentes culturales de la representación inicial del personaje tema a través de las imágenes en el contexto de la revolución vista por los camarógrafos estadounidenses de 1913-16 y la escritura de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, se reconstruye cómo fue el proceso de apropiación, creación y representación cinematográfica de esta novela de tema histórico.

Para lograr una revaloración de dichas representaciones se conoce y contrasta el discurso de la representación inicial de Villa a través de las imágenes y el de su contexto, el discurso de la novela y el de su contexto cultural y el discurso de la película y el de su contexto. Lo anterior con el objeto de definir qué modelo cultural se impuso en los años treinta, qué es el contexto histórico y cultural tanto del texto literario como cinematográfico para encontrar el porqué del discurso de la novela, de la película y conocer los cuestionamientos que ambas realizaron a dicho modelo cultural.

Villa es importante porque encarna el medio de expresión del pueblo hacia sus exigencias de justicia social, económica y política y la utilización de la figura del Napoleón mexicano en los años treinta en la novela y en el cine obedece a una necesidad por definir puntos de encuentro, raíces y sobre todo el concepto de nacionalismo. Francisco Villa es una vertiente ideológica que coincide con el discurso socialista del caudalesismo y por lo tanto ejemplo de la práctica de tal ideología de justicia social, política y económica.

Para finalizar, se hace una revaloración histórica de las diversas representaciones de Villa, por los camarógrafos estadounidenses, por un literato en una novela de tema histórico y por un cineasta, como fuentes para el estudio de la historia cultural.

## 1. REPRESENTACIÓN INICIAL DE PANCHO VILLA

Conviene detectar el significado de las condiciones mediáticas que hicieron posible el cambio del porfiriato al maderismo y que influyeron en la caída de Francisco I. Madero. En ambos casos se ve la influencia de la prensa y el cine. Las primeras vistas y su temática, el cine documental y el de argumento, así mismo la influencia de la representación de Porfirio Díaz, Francisco Madero y Pancho Villa, y cómo dichas imágenes circularon, tanto en México como en los Estados Unidos.

Se pone énfasis en la representación de la imagen de Villa, para distinguir en su desarrollo como cobra prominencia, ¿por qué? ¿quiénes promueven su imagen? ¿cómo y porqué deja de ser relevante como personaje cinematográfico? ¿cuáles son los efectos de la apropiación de estas imágenes?

Es decir, se intentará conocer los puntos de ruptura y los de construcción de un fenómeno a través de la representación dada en los documentos de que se dispone, tal como lo propone Chartier: "Deben cuestionarse las condiciones que hacen posible la ruptura con el orden antiguo, los papeles recíprocos que desempeñan, por un lado la cultura escrita, [...] y por el otro las transformaciones que nada tienen que ver con la circulación de los textos, ni con la lectura de libros".<sup>2</sup>

La revolución es el concepto que incluye a todas las condiciones de ruptura y en este caso se debe entender como algo no necesariamente previsto que cambia de manera violenta en un tiempo muy corto; se piensa como una era nueva; ruptura con el tiempo, la cronología, la manera de vestir, de hablar de dirigirse a otro. Pero también la revolución construye en el pasado rechazado; mantiene una vinculación particular con la evolución de las prácticas y los discursos.

Como ejemplo muy claro de las transformaciones -y del anclaje en el pasado- tenemos al ferrocarril, que incluye el significado de una práctica: el traslado, donde el espacio y las distancias se reducen, no cuantitativamente, porque mil metros siguen siendo mil metros, pero sí cualitativamente por el tiempo. La aceleración es el signo del avance científico y con ésta el movimiento. Este signo de progreso y de avance científico, tiene una influencia en las prácticas cotidianas del traslado -desde el ferrocarril de San

---

<sup>2</sup> Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, México, FCE, 2000, p. 85.

Lázaro a La Villa, hasta el de la ciudad de México al puerto de Veracruz- de personas y de objetos.

Curiosamente el ferrocarril -que fue el signo de la modernidad y el avance para el porfiriato a fines del siglo XIX y principios del XX- tiene en el proceso histórico de la revolución mexicana, además de un profundo anclaje, uno de sus signos más representativos.

Otro ejemplo que caracteriza más o menos en los mismos términos el significado y representación de un signo, es el cine. Llega a México en 1896 y tiene también una influencia en las prácticas, las ideas, los comportamientos, los divertimentos y por tanto en las representaciones de las personas, es decir la conformación de su cultura.<sup>3</sup>

Como ejemplo de la influencia de la lectura en la mentalidad de los grupos participantes en la revolución mexicana se toma someramente *La sucesión presidencial en 1910* de Madero como precedente cultural de los significados, de las lecturas y las representaciones que éste tuvo en el contexto de la revolución mexicana.

Los observadores contemporáneos y los historiadores posteriores como Jesús Silva Herzog, han atribuido con frecuencia tanto el ascenso como la caída de Madero a una característica predominante: su ingenuidad. Era lo suficientemente ingenuo para tomar en serio la promesa del presidente Díaz de que aquella vez habría elecciones limpias en México. Era tan ingenuo que Díaz no lo tomó en serio sino cuando ya era demasiado tarde.

Sin embargo, <el apóstol de la democracia> dijo algo que quizá pasó desapercibido y fue la importancia del sufragio, pero más la de las armas: "la mayoría de los habitantes de nuestro país creían en la eficacia absoluta del sufragio, como medio para luchar contra Díaz; pero yo entendía que sólo se le podía derrocar por la fuerza de las armas. Para llevar a cabo la revolución era indispensable la campaña democrática porque prepararía a la opinión pública y justificaría un levantamiento armado".<sup>4</sup>

El suceso fue casi preciso. Y cabe una pregunta ¿a qué se debe la falta de credibilidad en las capacidades de Madero? En parte a su imagen débil por supuesto, a la que contribuyó la circulación de la prensa escrita, como la circulación de la iconografía -las litografías de *El Multicolor*- en la que se contrastaba la imagen imponente -física y lo

<sup>3</sup> Cfr. Georges Duby, *op. cit.* pp. 17-18.

<sup>4</sup> Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, México, Era, 1988, pp. 137-138.

que representaba- del general Díaz con la suya. De manera que las imágenes de los diarios y de los noticieros cinematográficos contribuyen de una u otra manera a su triunfo mediático - *Asalto y toma de Ciudad Juárez* - y después a su desgaste en los mismos medios.

Díaz fue el único caudillo que logró apaciguar a México en el siglo XIX y encausarlo por un sendero bien definido y por ese logro se ganó en la conciencia y realidad de los mexicanos la imagen de hombre fuerte. Además, la figura de Díaz tenía todo para ser héroe: imponente, severo, sereno, clásico, inmutable y rotundo. Para la construcción de esa imagen se contó con las primeras vistas filmadas en México, donde la cotidianidad de la figura presidencial era el tema principal: *El general Díaz despidiéndose de sus ministros*, *El general Díaz y sus ministros en Chapultepec*, *El general Díaz recorriendo el Zócalo*, *El general Díaz paseando a caballo*, etc. Todas estas vistas connotan la complejidad de un poder autoritario, son un comentario analógico, que tiene un propósito propagandístico, ideológico y sobre todo político. Díaz tuvo por tanto una consolidación mediática entre otras, igual que Madero la tendría, aunque de manera efímera.

Para los habitantes de la república mexicana en vísperas de la revolución, el porfiriato tenía entre otros signos de su ideología el positivismo, "que dio carácter de clase al grupo en el poder -los científicos o "científicos"- identificado con la represión y un equilibrio aparente de la democracia burguesa".<sup>5</sup>

Conviene revisar cómo es que la imagen en movimiento fue el medio de comunicación novedoso y cuáles fueron sus virtudes comunicativas. El cinematógrafo fue en su origen una referencia al aparato, al invento científico, no al espacio de convivencia, socialización y homologación de representaciones que fueron las salas donde se proyectaban las primeras vistas. Este invento científico fue traído a México en julio de 1896, por los representantes de sus creadores que fueron los hermanos Lumière, los cuáles "de inmediato se dedicaron a buscar un sitio para ofrecer las primeras exhibiciones cinematográficas".<sup>6</sup> El cine producido en México tuvo quizá su primer "taller" o estudio cinematográfico con la *American Amusement, Lillo, García y Compañía*,

<sup>5</sup> Andrés de Luna, *La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano*, México, UAM, 1984, p. 29.

<sup>6</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988, p. 8.

instalado en 1908, donde produjeron documentales sobre la vida cotidiana de la ciudad de México y dos películas con argumento: *El grito de Dolores* y *Aventuras de Tip Top*.<sup>7</sup>

En septiembre de 1910, durante la celebración del centenario de la iniciación de la independencia, se abrieron 27 salones, veinte eran cines con un promedio de 250 localidades; los siete restantes, teatros, que tenían una capacidad promedio de más del doble. Resulta curioso que el ambiente -al menos en la ciudad de México- en vísperas de la elección de 1910, era de calma, no había ningún presagio de tormenta aún con la presencia de Madero en la escena política.

El Estado, a través de las vistas, promovía no sólo una imagen de calma, de cotidianidad, de orden, hablaba de fuerza, firmeza, dureza, de estabilidad, lo cuál debió de influir en el ánimo de los espectadores de esas vistas. No ahondaremos en el proceso de la elección de 1910, pero sí en las imágenes que se tomaron, porque reflejan el interés de los camarógrafos, pero también de un público que pagaba para entrar a los cinematógrafos y poder ver esas vistas que eran de su interés. Dicha práctica de asistir a ver las vistas tuvo su influencia en la creación de nuevos espacios para ese propósito, que cumplían la función de satisfacer una necesidad de consumo, de entretenimiento y de válvula de alivio a ciertas presiones sociales, como afirma Aurelio de los Reyes, en el sentido de que el índice de suicidios y de alcoholismo disminuyó con la llegada del cine a México.

A principios de mayo de 1911 y con la salida del presidente Díaz del país el 30 de éste se exhibió en el cine Palatino *La vista de la revuelta*, "tomada durante los acontecimientos registrados en el norte de la República", figurando en ella los preliminares de las negociaciones de paz y donde "se puede ver perfectamente a Madero, Vázquez Gómez, Orozco y Villa."<sup>8</sup>

El público que asistía a ver películas aumentaba con el tiempo, el espacio del cine se convirtió en un mediador que empezó a difundir saberes e informaciones; pero también se convirtió en un hábito social, donde un público recibió dichos saberes e informaciones. Ellos a su vez eran un público conformado por individuos diversos, que en la socialización debieron construir una imagen homogénea de ciertos aspectos relevantes

---

<sup>7</sup> *A cien años del cine en México*, México, Porrúa, 1996, p. 24.

<sup>8</sup> *Ibidem*. p. 28.



de su vida,<sup>9</sup> y que en el caso de la figura de Villa, que estuvo presente desde el principio, hubo una empatía, como sucedió con otros personajes revolucionarios.

En *Asalto y toma de Ciudad Juárez*, tercera parte de *Insurrección en México*, los camarógrafos -los hermanos Alva- añadieron un nuevo elemento a la estructura de sus películas: <la apoteosis>, en la que "el pueblo entusiasmado hasta el delirio aclamaba a Pascual Orozco, el héroe de la toma de la ciudad".<sup>10</sup> Al parecer la apoteosis procedía de las películas de Meliés no sin razón, pues eran sumamente populares en México. De ahí que el aumento de las salas de exhibición se propagara, "el 18 de junio de 1911, se abrieron al público en la ciudad de México, 41 salones de espectáculos, 33 exhibieron películas o alternaron cine y variedades, la capacidad promedio aumentó a 350 personas".<sup>11</sup> Había 14 cines más que en las fiestas del centenario del año anterior, lo cual explica la expansión del cine durante la revolución. En agosto de 1912 se estrenó la película más ambiciosa de los hermanos Alva, *Revolución orozquista* de 1,500 metros de longitud:

Tomada [...] en los campamentos de los rebeldes y federales [...] durante el combate que sostuvieron las tropas del general Huerta y el cabecilla Pascual Orozco. Los fotógrafos fueron víctimas de vejaciones y su vida estuvo en inminente peligro, pues las balas cruzaron en donde se encontraban con los aparatos, que sufrieron serios desperfectos.<sup>12</sup>

En 1912, el cinematógrafo gozaba de una inesperada aceptación, aún cuando sus salas no ofrecían una permanencia confortable. Como testimonio de esta situación tenemos el fragmento de un artículo periodístico de Carlos González Peña:

El cinematógrafo ha alcanzado a ser, en el capítulo de divertimientos, un artículo de primera necesidad. Antes se preguntaba por la comedia que iba a estrenarse; discurríase sobre el cantante y el actor de moda. Hoy, se habla de la película puesta ayer, y de la que aparecerá mañana, por obra y gracia de los señores Pathé [...] No ir al cinematógrafo es "no divertirse". Todo el regalo, todo el solaz, la placidez toda de los antiguos espectáculos, se ha concentrado en el "cine" [...] el cinematógrafo lo reúne todo: es una enciclopedia plástica, el diccionario del

<sup>9</sup> Cfr. Georges Duby, *op. cit.* p. 49.

<sup>10</sup> *Op. cit.* A cien años... p. 28.

<sup>11</sup> *Ibidem.* p. 29.

<sup>12</sup> *Idem.*

dolor y de la gracia, un pozo de enseñanzas, un mar de contemplaciones [...] ¡En suma, el descubrimiento más grande, trascendental y agradable que vieron los siglos! [...] Con el "cine" lo tenemos todo [...] el cinematógrafo viene a ser el resumen de todos los espectáculos divinos y humanos, terrestres y ultra terrestres, morales, instructivos, bellos, feos, armoniosos, suaves, terribles, tristes [...] ¡No bastan los adjetivos para calificarle! [...] Apenas si existe calle donde no haya un "cine". La ciudad, á eso del atardecer, retiembla con el repiqueteo de tantos timbres que llaman al transeúnte y le incitan á que apure su ración de película á precios bajos. Los saloncetes mal ventilados, nauseabundos, asfixiantes, rebosan de gente entretenida.<sup>13</sup>

Para 1913 bien o mal, el cine documental o primer cine mexicano, cumplía con una labor de información, de lo militar y lo social a través de las tomas de la vida cotidiana. Se había desenvuelto en una completa libertad y no había encontrado obstáculos para mostrar los acontecimientos de la <vida real>. Sólo hubo censura -en el contexto de agitación, muerte y golpes de estado- en el gobierno de Huerta que parece ridícula: "el titular de la Comisión de Diversiones deseaba imponer la censura previa porque a su juicio había películas que enseñaban a la gente a robar a la alta escuela o contenían escenas inmorales".<sup>14</sup>

El municipio había cambiado con Madero y tenía la intención de "regular la exhibición de películas, prohibiendo las que considere lesivas a la moral pública".<sup>15</sup> El golpe de estado del general Victoriano Huerta contra Madero en febrero de 1913, impidió decretar la censura previa; sin embargo, la iniciativa y algunos lineamientos quedaron establecidos.

### 1.1 Historia para la literatura

Madero y Pino Suárez fueron asesinados. Huerta llegó al poder y es en este contexto histórico que inicia la temporalidad de la novela de Rafael F. Muñoz, el que a través del pensamiento de su personaje Tiburcio Maya, afirma que "cuando a principios del año 13 comenzó la revolución...",<sup>16</sup> y se inserta en un grupo determinado que ve en la etapa maderista la frustración de las clases medias, la incertidumbre, confusión y fracaso, ya

<sup>13</sup> *El Mundo Ilustrado*, 10 de marzo de 1912.

<sup>14</sup> *Op. cit. A cien años...*, p. 32.

<sup>15</sup> *Ibidem.* p. 33.

<sup>16</sup> Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Espasa Calpe, 1950, p. 85.

que el *status quo* se había mantenido con Madero, aún cuando significó para algunos una época de esperanza.<sup>17</sup>

Como ya se dijo, Madero había llegado al poder gracias a su audacia e inocencia, pero también a un apoyo inicial de terratenientes, y los Estados Unidos, que veían en él a un hombre fácil de manejar para dar un viraje a la política económica de Díaz, que durante los últimos años de su gobierno tuvo la brújula hacia Europa. Por eso la afirmación de que la revolución empezó en 1913 es muy acertada. Cuando Díaz fue embarcado respetuosamente en el buque alemán *Ipiranga*, en el Puerto de Veracruz, habría dicho: "El tigre está suelto", muerto Madero, en 1913, comenzaba verdaderamente la revolución.<sup>18</sup>

A la muerte del <apóstol de la democracia> subió al poder Victoriano Huerta - febrero de 1913 - agosto de 1914- nacionalista apasionado que detestaba a los Estados Unidos tanto como admiraba a Japón y a Alemania, que supo aliarse a muchos y no sólo al *Ancien Régime*, -los porfiristas que el presidente Madero había mantenido en su gabinete- "sino a bastantes revolucionarios como Pascual Orozco -cuyas reivindicaciones agrarias radicales satisfizo-, Argumedo, Almazán, Otilio Montaña, el consejero de Zapata y Zapata mismo estuvo a punto de prestar oídos a sus sirenas".<sup>19</sup>

Buena parte de la prensa se desencadenó contra el presidente asesinado y repitió los acentos porfiristas para celebrar a Huerta, quién por otro lado y por razones diplomáticas, perdió la oportunidad a un reconocimiento del presidente estadounidense Taft. Al subir el presidente Wilson en Estados Unidos, se estableció una repulsión hacia Huerta al que se le llamaba <el asesino>. Además continuó la política de Porfirio Díaz de la sustitución de los intereses económicos estadounidenses por los europeos, sobre todo ingleses.

Huerta no se dejó comprar por la *Standard Oil* y optó por la *Pearson* inglesa, en consecuencia las compañías de los Estados Unidos rehusaron pagar sus impuestos, con el pretexto de que su país no había reconocido al nuevo régimen. El gobierno estadounidense había propuesto el reconocimiento diplomático si Huerta se comprometía a no presentarse en las elecciones, al mismo tiempo que amenazaba con el *boicot*

<sup>17</sup> Cfr. Jean Meyer, *La Revolución Mexicana*, México, Tusquets Editores, 2004, pp. 51-63.

<sup>18</sup> *Ibidem*. p. 64.

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. 65.

financiero y con el apoyo a los sublevados y aun con la intervención directa. Habiéndose rehusado Huerta, todo esto ocurrió. Los Estados Unidos establecieron el embargo de las armas destinadas al ejército federal, dejando toda libertad a los rebeldes para proveerse en su país.

A finales de 1913 había 16 navíos de guerra estadounidenses en las aguas mexicanas, el 9 de abril de 1914 ocurrió el incidente de *Dolphin* (unos marineros estadounidenses fueron arrestados en la playa), el 21, desembarcaron en Veracruz, incautando ocho millones de dólares oro, cortando a Huerta su principal fuente de ingresos, las aduanas y su puerto principal, al que debería llegar el material de guerra alemán. Esto fue un factor que por poco y salva a Huerta, ya que tanto Villa como Zapata pensaron en ser sus aliados contra la invasión.

La unanimidad de las adhesiones de Aarón Sáenz, futuro ministro, Portes Gil y Ortíz Rubio, futuros presidentes de la República, Lombardo Toledano, Jesús Silva Herzog, Padilla, Puig, entre otros a Huerta fue impresionante: pudo militarizar las escuelas, las facultades, la burocracia, sin el menor problema, y hoy resulta interesante encontrar en los periódicos de la época o en los archivos históricos de Casasola, las fotos de todos los futuros <revolucionarios>, ardientes huertistas en ese momento.<sup>20</sup>

Las publicaciones periódicas, así como las películas, tuvieron una función decisiva en la formación de la opinión pública, que se vio perfectamente encausada. Haciendo uso de las creencias y los sentimientos nacionalistas de la sociedad, el cine, -que en este momento y por sus usos ya puede llamarse propagandístico- presentó imágenes que orillaban al público a tomar partido en favor de Huerta.

Se exhibieron unos noticieros extranjeros que incluían escenas de los preparativos que hacían las fuerzas norteamericanas acantonadas en la frontera para invadir al país y "ardió" Troya". El público se encolerizó, protestó y salió del cine en ruidosa manifestación gritando ¡vivas! a México y ¡muera! a los Estados Unidos. Los empresarios tuvieron que suprimir las escenas que incitaron al motín. Al poco tiempo se sintieron los rigores de la censura al prohibirse la exhibición y producción de películas que alteraran el orden.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Cfr. Jean Meyer, *op. cit.* p. 65.

<sup>21</sup> *Op. cit.* Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...* p. 50.

Si bien es cierto que la noticia anterior se refiere a una película extranjera que presenta un asunto relacionado con la política nacional, el documental de la revolución despertaba análoga reacción violenta, como lo narra Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*, cuando los soldados convencionistas, hastiados de la imagen de Venustiano Carranza en la pantalla, la balearon.

Este proceso de cambio que se observa en el cine, parecía obedecer la consigna que el general Huerta dio a los periodistas apenas estuvo en el poder: "vería con gusto que la prensa prefiriese discutir asuntos científicos o relativos a mejoras materiales y servicios administrativos en vez de poner al debate los problemas políticos",<sup>22</sup> y rebela también una participación más autónoma de los medios de comunicación en la política y una madurez del público que quizá de manera inconsciente, es partícipe de los efectos del avance en el lenguaje cinematográfico.

Hasta este momento, el cine había tenido la libertad temática, y de aquí en adelante se trucó en una serie de filmes subjetivos, que rompieron la objetividad científicista del positivismo decimonónico, que había marcado el <echar un vistazo a la verdad>, la verdad eran los hechos tal y como sucedieron y en el lugar donde sucedieron, aspecto que sería retomado por el cine soviético de los años veinte -cine verdad- con Eisenstein y que es reflejo de los rumbos hacia donde se desea llevar una sociedad, por medio de replanteamientos culturales.

El problema es que la censura generalizó el proceso que se estaba dando en el país: se radicalizaron las posturas entre los camarógrafos, lo que hizo surgir la subjetividad en el filme. "*La invasión norteamericana, sucesos de Veracruz* (1914), en tres partes y mil metros de longitud, fue el último documental de actualidades de largo metraje que el gobierno huertista permitió exhibir".<sup>23</sup> Aunque se le denomina cine documental o primer cine mexicano, utilizó la edición con una finalidad patriótica propagandística, que apeló a los sentimientos del espectador con un fin político y militar, pues "se iniciaba con imágenes de los sitios que recordaban a los mexicanos la guerra con los Estados Unidos en 1847; a continuación mostraba escenas de la invasión al puerto en 1914",<sup>24</sup> lo cual orillaba la opinión pública en los espacios donde se proyectaba

<sup>22</sup> *Op. cit. A cien años del...* p. 35.

<sup>23</sup> *Op. cit. Aurelio de los Reyes, Medio siglo...* p. 54.

<sup>24</sup> *Idem.*

y seguramente los asistentes respondían eufóricamente en favor de una defensa armada del territorio nacional.

## 1.2 Un león de Chihuahua: Francisco Villa

En noviembre de 1913, y en medio de serios rumores de rebelión en el norte, irrumpe la figura de Pancho Villa. Esto provocó que en las ciudades y en los centros nocturnos se practicara la leva, para enrolar hombres que sirvieran en el Ejército y combatir la rebelión en el norte.

El Centauro del norte <atrajo> la mirada del periodismo norteamericano. En primer lugar llamó la atención que su guerrilla improvisada en el mes de marzo, en noviembre de 1913, fuera ya un ejército de diez mil hombres bien armados y medianamente disciplinados, "que derrotara a los federales en Ciudad Juárez y ganara a su jefe el calificativo de el Napoleón mexicano".<sup>25</sup> Entre noviembre y diciembre de 1913, el general tomó Chihuahua y Ciudad Juárez y aplastó al ejército de 12,000 hombres que comandaba el general Velasco en Torreón.<sup>26</sup> "A Villa le asombraba que a los periódicos - de los Estados Unidos- les interesara tanto las cuestiones relativas a la guerra y en particular a su persona".<sup>27</sup>

Rafael F. Muñoz nos dice que los <Leones de San Pablo>, grupo de personajes principales de su novela, estuvieron en San Andrés, Chihuahua y fue ahí donde el jefe de la División del Norte se estableció al principio de la revolución y de donde obtuvo algunas de sus ideas sobre la organización social, económica y militar que propondría en el futuro. "Los habitantes de las excolonias militares como San Andrés, tenían un siglo luchando contra los apaches en una guerra cruel y despiadada, en la cual no se hacían prisioneros".<sup>28</sup>

Gran parte de las tropas de Francisco Villa provenían de estas excolonias militares, que por otro lado tenían un prestigio militar bien ganado por su ferocidad en el

<sup>25</sup> Federico Cervantes, *Francisco Villa y la Revolución*, México, Ediciones Alonso, 1960, p. 65.

<sup>26</sup> *Op. cit.* Jean Meyer, pp. 69-70. Los Estados Unidos levantaron el embargo a favor de los constitucionalistas el 3 de febrero de 1914 y los inundaron con material de guerra, un mes más tarde Villa lanzó su ofensiva.

<sup>27</sup> Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la revolución mexicana 1911-1917*, México, Artes de México, 1999, p. 67.

<sup>28</sup> *Op. cit.* Friedrich Katz, p. 168.

combate, que fue uno de los distintivos del ataque frontal del general Villa. Entre ellos el derecho a la tierra no se derivaba únicamente de la herencia, sino que había que defenderlo y confirmarlo constantemente con las armas en la mano; los habitantes de estas colonias despreciaban especialmente a los peones de las haciendas.

He aquí un signo de pertenencia, desvelado de entre las líneas de Rafael F. Muñoz. "Ellos -los <Leones de San Pablo>- no habían sido peones nunca, y no iban como éstos a la Revolución con el solo deseo de un pedazo de tierra que llamar propio.<sup>29</sup> Es posible afirmar que la mayoría de las tropas de Villa, de a caballo, veían a la infantería campesina de a pie con desprecio, y que sus tropas de primera, o sea, la División del Norte, estaba conformada mayoritariamente por estos rancheros fuertes y aguerridos.

Además, sus actitudes frente a los grandes terratenientes eran distintas a las de los campesinos del centro y sur. Porque "en el norte había tierras y ganado suficientes por lo que los conflictos por la tierra eran muy raros a fin de siglo XIX e inicio del XX".<sup>30</sup> La influencia del siglo XIX también se ve en la organización de los territorios controlados por Francisco Villa, y determinan su condición de revolucionario social y caudillo decimonónico, ya que no crea un órgano político para el establecimiento y organización del gobierno, sólo existe una compleja relación de mayorazgo y manejo de fidelidad - como la de Tiburcio Maya- personal a toda prueba<sup>31</sup>.

No obstante lo anterior, aún hoy día no es posible definir una o varias causas definitivas de porqué en un periodo de tiempo tan corto, -seis u ocho meses- el Centauro del norte pudo conformar un ejército tan numeroso.

Es difícil afirmar a qué mecanismo obedeció la premura del tiempo en que los periodistas estadounidenses tuvieron conocimiento de las proezas del que llamaron el Robin Hood mexicano. En diciembre de 1913, electo por los oficiales de su ejército como gobernador del estado de Chihuahua, después de expulsar a los federales de la capital de éste, se hizo notar por sus medidas en favor de los desposeídos, que le valieron el calificativo de "El Robin Hood mexicano."

Un corresponsal de *The Sun* dijo que el socialismo bajo un déspota es el singular estado político que existe en esta ciudad, -refiriéndose a Ciudad Juárez, Chihuahua- capital

<sup>29</sup> *Op. cit.* Rafael F. Muñoz, p. 20.

<sup>30</sup> *Op. cit.* Friedrich Katz, p. 169.

<sup>31</sup> *Cfr. Ibidem.* pp. 170-171.

del más extenso de los estados mexicanos. Prácticamente, todo se hace en nombre del gobierno rebelde y Pancho Villa, dictador del norte de México, es quien dirige las actividades.<sup>32</sup> En diciembre de 1913, William A. Braddy ofreció películas del campo villista, "nuestros operadores están ahora con el general Villa para filmar la historia mientras ésta se va haciendo".<sup>33</sup>

Harry E. Aitken, presidente de *Mutual Film Corporation*, "fue el primero en atraer inversiones de Nueva York hacia el cine sobre la revolución mexicana, a través de los banqueros de *Wall Street*, Kuhn y Loeb"<sup>34</sup> - afirma que fue él quien decidió filmar la revolución mexicana y enviar a su agente Frank M. Thayer a la ciudad de Chihuahua para entrevistarse con el general Francisco Villa y negociar la firma de un contrato. Cuando este lo firmó el 3 de enero de 1914, se estipuló entre otras cláusulas, que si él ganaba, la *Mutual* tenía el derecho de exhibir las películas en la zona liberada por Pancho Villa y en la totalidad de los Estados Unidos y Canadá; si los camarógrafos no captaban buenas escenas de batallas, el general se comprometía a fingirlas. Los beneficios se repartirían al 50%, a cuenta de los cuales recibió veinticinco mil dólares, Villa se reservaba el derecho de exhibir las películas a sus hombres y se comprometió a efectuar los ataques a la luz del día.<sup>35</sup>

*El Paso Times* informó en enero de 1914 "que los mexicanos desempleados de las empresas madereras están recibiendo raciones diarias porque ya no pueden trabajar a consecuencia de la revolución y se dirigen al ejército constitucionalista y reciben víveres de las reservas dispuestas por Villa. Es característico de Villa atender generosamente los orfanatos y los asilos de niños".<sup>36</sup>

En marzo de 1914, Aitken, representante de la *Mutual Film*, quiso renovar el contrato que tenía firmado con Pancho Villa, con el objeto de filmar su vida, pero por esos días había sido asesinado William Benton<sup>37</sup>, lo cual debilitó la imagen de aquél hacia el

<sup>32</sup> Cfr. "El socialismo de Villa se funda en la necesidad", *The Sun*, viernes 2 de enero de 1914, p. 2.

<sup>33</sup> *The Golden Gate Weekly*, diciembre 13 de 1913, p.1.

<sup>34</sup> *Op. cit.* Margarita de Orellana, pp. 73-75.

<sup>35</sup> *Villa en el frente: el cine lo contrata*, *New York Times*, enero 7 de 1914, pp. 1-2.

<sup>36</sup> Terrazas, Silvestre, *El verdadero Pancho Villa*, *Revista Chihuahuense de Estudios Históricos*, 1940-1960, pp. 122-133.

<sup>37</sup> Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México, testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, México, UNAM, 1985, p. 48. William Benton era un terrateniente que poseía una hacienda importante en el norte de México, con un largo historial de conflictos con los campesinos que vivían en las tierras adyacentes a sus posesiones. El general, después de su victoria en Chihuahua, consintió a los habitantes cercanos a la villa de Benton que apacentaran su ganado allí. Benton se enteró y furioso fue a



exterior, tanto en lo militar como en lo político. El Centauro del norte aceptó la intervención de Carranza en el conflicto surgido con el gobierno inglés por el caso Benton, en un momento en que era más popular que Carranza.

No obstante la imagen negativa del Napoleón mexicano en los Estados Unidos, Aitken expresó, "Villa me pareció ser [...]... un hombre distinto del bandido tosco que aparece en las representaciones que se han hecho de él en este país. Es un hombre grave y digno, que dirige los asuntos de su ejército de modo sistemático [...] es una lástima que él y su causa fueran menospreciados en las falsas impresiones dejadas por reportajes exagerados y erróneos".<sup>38</sup>

El general, su frecuente crueldad y su despiadada ejecución de los prisioneros como se difundía en los noticiarios estadounidenses, formaba parte de una larga y salvaje tradición de guerra fronteriza, según la cual se combatía sin dar ni pedir cuartel para proteger las tierras propias. Por eso es que en su ley agraria de 1915 se creaba un sector de pequeños agricultores prósperos - no de miembros de comunidades igualitarias campesinas- que, tal y como le había dicho a John Reed, ocuparían un lugar central en la política y economía del país.<sup>39</sup> Esto sin lugar a dudas era parte de la ideología del general Villa.

Complementando lo que afirma Aurelio de los Reyes en el sentido de que "el argumentista de la película -sobre la vida de Villa- tomó la idea de un Villa ranchero, cuya familia poseía suficientes tierras para mantenerse",<sup>40</sup> hay que agregar que es posible que al momento de escribirse el argumento para la película sobre su vida, Francisco Villa haya tenido acceso a él, y pidió que se le representara de esa manera, ya que era el ideal personal que quería proyectar a través del cine.

reclamar a Villa, hubo un altercado y Benton murió. Villa explicaría después que Benton intentó asesinarlo, pero que fue apresado y llevado a una corte marcial que lo condenó a muerte.

<sup>38</sup> Harry E. Aitken "Convenciendo a Villa o de cómo se persuadió a un insurgente mexicano para que se convirtiera en actor de cine" *New York Times*, marzo 11 de 1914, p. 2.

<sup>39</sup> Cfr. Friedrich Katz. *op. cit.* p. 170.

<sup>40</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *op. cit.* *Con Villa...* pp. 57-58. Este autor atribuye a un oficial norteamericano el siguiente retrato de Villa citando a Friedrich Katz, pero éste lo atribuye a un importante funcionario norteamericano que lo expresó al embajador francés en Washington, quien escribió en su informe sobre la conversación: "a diferencia de lo que se dice generalmente, dijo mi interlocutor, Villa no es precisamente un hombre sin propiedades. [...] es, como Huerta, de origen indígena, un excelente jinete y un certero pistolero. Sin miedo físico a la ley. Durante su juventud tuvo la vida gris de un ranchero. La misma vida gris de muchos de nosotros hasta muy recientemente en las muy lejanas áreas del oeste..." Cfr. Friedrich Katz, *op. cit.* p. 176.

El aspecto del dinero es importante para Pancho Villa pero por los diversos testimonios que se tienen se puede llegar a la conclusión de que sólo era un medio. Tanto el dinero de sus contratos con la *Mutual*, como el de la administración de las haciendas confiscadas, principalmente lo utilizaba para mantener su ejército y asistir a los pobres, en especial los niños. Por otro lado la necesaria fluidez de ese dinero determinaba sus decisiones y sus acciones, como la de permanecer neutral ante la invasión de los estadounidenses en 1914 por el puerto de Veracruz, mientras que en el país había, por así decirlo, un frente común donde hasta Carranza se opuso a dicha intervención.

La película sobre el general Francisco Villa "se filmó en siete rollos -inusitado para 1914- con una duración de 11 minutos cada uno, cinco dramatizados y dos con escenas auténticas de batallas"<sup>41</sup>. Para ese entonces;

La producción argumental norteamericana era de uno o dos rollos cada película, [...] *Quo vadis?* (1912) de Guazzoni, de nueve rollos, se exhibió en abril de 1913 en un teatro de Broadway, y, precedida de una campaña publicitaria debidamente organizada, sorprendió que el público estuviera atento durante más de dos horas. [...] la gran fuerza expresiva y el extraordinario éxito [...] sirvieron para demostrar que el interés del público por el largo metraje no podía ser discutido ni ignorado.<sup>42</sup>

La película fue terminada y conocida por varios nombres.<sup>43</sup> Se estrenó en mayo de 1914, y al parecer, lo que más impactó fueron las tomas de la batalla de Torreón por su realismo, veracidad, emoción, sangre, estrépito, las trincheras, las ametralladoras, toda la artillería en acción y en general su sentido trágico.

Se muestran todos los horrores de la guerra, sin nada de su pompa y circunstancias atenuantes [...]. También las camillas en las que se llevan a algunos de los muertos fuera del campo de batalla mientras que otros cadáveres quedan ahí para ser quemados. Esta forma de deshacerse del cuerpo de una mujer, que había seguido a su marido en la guerra, resultó especialmente horrible.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*. p. 59.

<sup>43</sup> *Ibidem*. p. 60. *El general Villa en batalla en Chihuahua, Juárez y Torreón; La vida del general Villa; El general Villa en batalla; la batalla de Torreón y la vida del general Villa; la tragedia del general Villa; El general Villa en batalla con escenas extras sobre la trágica historia de su juventud*, etcétera.

<sup>44</sup> *Ibidem*. p. 61.

Al parecer el estreno de la película tuvo una influencia histórica más allá de la de su exhibición al público estadounidense. Ya que:

Los representantes de Huerta en las conferencias de paz del A.B.C. (Argentina, Brasil y Chile, países mediadores en el conflicto entre los gobiernos de México y los Estados Unidos, por la invasión al puerto de Veracruz) en Niágara Falls, señores Emilio Rabasa, Agustín Rodríguez y Luis Elgero, de paso en Nueva York, asistieron al Lyric Theatre, y se comentó que tal vez cambiaron su opinión sobre Villa al ver el film. El senador Kent de California dirigió una alocución al senado favorable a Villa que hacía eco de la película y de la sugerencia de Comfort de que sería arriesgado declarar la guerra a un país de quince millones de habitantes.<sup>45</sup>

John Reed<sup>46</sup> y la *Mutual* buscaron entender o representar a Villa casi de manera simultánea. El primero tuvo un profundo interés en las cuestiones sociales que estaban detrás del villismo, del porqué del arrastre y popularidad del personaje, además, tuvo las bondades de un lenguaje sumamente completo: el de la literatura. La *Mutual*, que tenía detrás a Kuhn y Loeb, magnates judíos de *Wall Street*, se limitó a dar una imagen romántica e idealizada de Villa y, si bien el documental que existió dentro de la película sobre la vida de Villa tuvo una tremenda fuerza expresiva, gracias a que retrató la crueldad de la guerra, no profundizó en lo que había detrás del villismo, por una falta de interés real en las cuestiones sociales y también por la limitada posibilidad de expresión de un lenguaje en construcción.

Hay que agregar también que la postura conservadora, -en el sentido de la intervención armada- del presidente de los Estados Unidos, obedeció a un proceso recién iniciado en Europa: la Primera Guerra Mundial. Tal acontecimiento de proporciones nunca antes vistas en la era moderna y contemporánea, produjo que las miradas de los camarógrafos se posaran en él, por lo que tendrían oportunidad de registrarlo a través de sus cámaras y que gracias a la experiencia ganada en la revolución mexicana, su enfrentamiento a ese evento fue distinto.

Por esos años en la ciudad de México ya eran comunes las ascensiones en globo que realizó el popular aeronauta don Joaquín de la Cantolla y Rico en sus naves *Vulcano*

<sup>45</sup> *Ibidem*. pp. 62-63.

<sup>46</sup> La obra que hemos estado citando de Aurelio de los Reyes, toma su título, de un reportaje de John Reed, *Con Villa en México*, aparecido en *Metropolitan Magazine*, de febrero de 1914, p. 72, que conformaría una serie, que a su vez daría origen a su *México Insurgente*.

y *Moctezuma*, en 1914 los llevaba a cabo Alberto Braniff en su globo de 2,200 m<sup>3</sup> adquirido en Francia, las noticias de la época señalan que el conocido *sportman*, acompañado de su ayudante *monsieur* Doubois, ascendió en un globo libre partiendo de la estatua de Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma. El viaje se hizo felizmente a más de 2,000 metros de altura, aunque por momentos se creyó que iba a caer en el Ajusco, lugar ocupado en aquellos días por los zapatistas. Una inmensa multitud estuvo desde las primeras horas de la mañana observando todos los preparativos. El señor de la Cantolla y Rico murió a principios de 1914 como consecuencia de una caída por la escalera de su casa.

A tres días de que Venustiano Carranza, abanderado con el Plan de Guadalupe, desconociera a Huerta como presidente de la República, el teatro Ideal presentaba la *Revolución Mexicana* "obra que en los momentos actuales debiera recorrer toda la República como sublime cruzada, como obra muy buena y bella, buena por su tendencia, por su propósito, por su intención; bella por sus diálogos, por la grandeza con que ridiculiza a los revolucionarios de ocasión"<sup>47</sup>

La historia de la mayoría de las grandes revoluciones sociales muestra una serie de características comunes en su primera etapa: la revolución está encabezada por miembros de la clase dominante que desean cambios políticos, pero no transformaciones socioeconómicas que pondrían en peligro el poder de su clase. La entrada de Venustiano Carranza en la revolución obedecía a su pertenencia al grupo de los hacendados, como sucedió con Madero. Por tanto desde un principio fue visto como un oportunista y arribista que solamente capitalizaba los triunfos del general Villa.<sup>48</sup>

Había serias diferencias entre Francisco Villa y Venustiano Carranza que a la larga produjeron su escisión. Diferencias de carácter regional, agrario y social entre otros.<sup>49</sup> En junio de 1914, los ejércitos opositores a Huerta avanzaban constantemente del norte de la república hacia el sur: el Centauro del norte y Venustiano Carranza, cada uno por su lado querían ser los primeros en llegar a la ciudad de México. Para frenar el avance de Villa, Carranza le pidió 5,000 hombres para reforzar a los revolucionarios que habían venido atacando la ciudad de Zacatecas sin ningún éxito. El general Villa desconfiaba de

<sup>47</sup> *El Mundo Ilustrado*, 29 de marzo de 1914.

<sup>48</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *op. cit. Con Villa en...*p. 49.

<sup>49</sup> Vid. Friedrich Katz, pp. 299-305.

Carranza y se negó a dividir sus fuerzas ofreciendo avanzar con toda la División del Norte y atacar Zacatecas; Carranza se negó, Villa ofreció su renuncia, misma que aceptó gustoso Carranza. Pero las tropas de villistas no aceptaron la renuncia de su jefe.

Acto seguido, el de Coahuila suspendió al de Durango el abastecimiento de carbón y armas. Por presiones de las tropas de Carranza se llegó a un acuerdo el 8 de julio, en el que levantaría el bloqueo de carbón y armas. Pero lo más importante de todo fue la creación de un gabinete compuesto por la mitad de miembros, que serían propuestos por Villa<sup>50</sup>. Se establecía que la revolución:

es una lucha de los desheredados contra los poderosos, se comprometen a combatir, hasta que desaparezca por completo, al Ejército ex-Federal, sustituyéndolo por el Ejército Constitucionalista; a implantar el régimen democrático en nuestro país; a castigar y someter al clero económicamente al proletariado, haciendo una distribución equitativa de las tierras y procurando el bienestar de los obreros.<sup>51</sup>

Se ve en este párrafo la ideología de Villa y la de Carranza, uno a favor de la pequeña propiedad pero para un grupo selecto y Carranza, hacendado, a favor del *status quo*. Pero por otro lado no sabemos de dónde sale la cuestión del reparto equitativo de las tierras, que es muy ambiguo y abierto, ¿qué tierras?, ¿a quienes? Pero lo del clero parece inusitado. ¿El proletariado, los obreros, a cuáles obreros se referían en un país que tenía una población rural de más del 80%?

A pesar del anterior acuerdo, Venustiano Carranza envió de manera unilateral al general Obregón para que ocupara la capital. Como un presagio funesto, Obregón entró a ésta, el 13 de agosto de 1914, fecha coincidente con la caída de México-Tenochtitlan en 1521.

En un clima tirante se convocó una reunión de todas las partes en Aguascalientes, para el 10 de octubre. Dicha reunión se conoce como Convención de Aguascalientes y lo único que trajo con sí, fue la inevitable separación de los convencionistas en carrancistas y otro grupo que incluía a villistas y zapatistas. "Villa retomó el mando de su ejército bajo la autoridad del presidente electo por la Convención: Eulalio Gutiérrez. Villa pasó a San

<sup>50</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 304-305.

<sup>51</sup> *Op. cit.* Federico Cervantes, pp. 196-201.

Luis, Querétaro y la ciudad de México, donde los zapatistas los esperaban desde el 24 de noviembre".<sup>52</sup>

La reacción en la ciudad de México fue, como casi siempre, en una precipitación de alabar al que vence: "el desfile triunfal de la División del Norte [...] fue celebrado por toda la población de la capital, feliz por la partida de los carrancistas, a quienes ya sólo llamaban injuriosamente "los carranclanes", agradablemente sorprendida por la honestidad de los zapatistas".<sup>53</sup> Villa fusilaba y permitía el pillaje a los suyos; Zapata fusilaba y ambos intercambiaban las cabezas de sus enemigos. En enero de 1915 comenzó la guerra que iba a definir el futuro de México. En diciembre, el Centauro del norte encomendó a los zapatistas que atacaran y destruyeran a los pocos carrancistas que había en Veracruz, pero los zapatistas no eran capaces de organizarse fuera de sus territorios por lo que Zapata tuvo que regresar a Morelos en enero.

En abril de 1915, después de los combates de Celaya, cuando las tropas del general Villa fueron derrotadas, John Kenneth Turner, que en 1909 escribiera *México bárbaro* para denunciar las injusticias del régimen porfirista, publicó un artículo, *Villa como estadista* para acusar al caudillo de ambicioso y asesino. Lo equiparaba con Huerta por sus métodos dictatoriales y represivos. Y la película que un año antes halagara al Napoleón mexicano, fue reeditada para convertirla en una obra común y corriente estrenada por la *Mutual Film Corporation*, con el título de *La revancha del forajido*, de cuatro rollos. La productora no proporcionó el nombre de ninguno de los participantes. Ya no era un orgullo haber trabajado con Villa o para Villa. "En septiembre de 1916 *The Moving Picture World*, publicó una nota sobre William Christy Cabanne y entre los títulos de las películas que consideró más importantes de dicho director, no figuraba la dramatización de la vida de Villa".<sup>54</sup>

Coincidentemente, el gobierno de Woodrow Wilson había reconocido *de facto* al gobierno de Carranza en octubre de 1915, y le permitió enviar sus tropas a través del territorio estadounidense para reforzar la guarnición carrancista de Agua Prieta, defendida por Plutarco Elías Calles, aspecto que Villa consideró como una traición.

<sup>52</sup> *Op. cit.* Jean Meyer, p. 79.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Op. cit.* Aurelio de los Reyes, *Con Villa en...* p. 70.

Al regresar a Chihuahua, los restos de la tropa villista se rendían. Si Pancho Villa hubiera sido un caudillo latinoamericano de <corte> clásico hubiera podido hacer lo que hacía la mayoría de estos caudillos cuando se veían derrotados: tomar las riquezas que hubiera podido acumular y buscar refugio fuera de México. El gobierno de los Estados Unidos había manifestado su disposición a concederle asilo. Pero el general Villa se retiró al campo y siguió combatiendo durante cinco largos y sangrientos años de lucha guerrillera.<sup>55</sup>

De hecho le volvieron la espalda al general Francisco Villa varios de sus más cercanos colaboradores, el general Juan N. Medina, que le organizara y disciplinara su ejército, Rosalío Hernández y otros diez generales se fueron a los Estados Unidos, por su parte el general Felipe Ángeles lo había dejado desde septiembre de 1915.<sup>56</sup> Precisamente ese mes el semanario *Hearst-Selig News Pictorial* había mostrado a “los bandidos mexicanos que han saqueado Texas apresados por los *rangers* texanos y confinados en un campamento militar”; “a los bandidos acusados del incendio de un puente ferrocarrilero”; “el arresto de un mexicano detenido por sospechoso de ser un francotirador y a los soldados que auxiliados por los *rangers*, exploraban el territorio donde se llevó a cabo una batalla en Los Indios, Texas”. En octubre, el *Pathé's Weekly* había incluido escenas de la quema “por los bandidos mexicanos” de un puente de la vía del ferrocarril de Saint Louis, Mo. a México, los incursionistas fueron acusados de matar a tres personas y de herir a cinco, un ingeniero murió en el puesto. En enero de 1916, después de mostrar las escenas sobre la muerte de los norteamericanos por los villistas, “el *Pathé's Weekly* exhibió una imagen del general Villa para notificar al público que éste había anunciado su política de <muerte a los gringos>”<sup>57</sup>. Muy probablemente estos noticieros de Hearst y de Pathé, tuvieron una enorme circulación dentro y fuera del territorio estadounidense, con lo que creaban la opinión pública, dirigiendo a los espectadores como vacas a un corral, a través de adjetivos que se iban personalizando: de bandidos a mexicanos y de mexicanos a villistas; y para enero de 1916 tenemos que villista era igual a bandido. El Robin Hood mexicano por tanto queda marginado del lado de los perdedores.

<sup>55</sup> *Op. cit.* Friedrich Katz, p. 309.

<sup>56</sup> Cfr. Berta Ulloa, *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1914-1917. La encrucijada de 1915*, México, El Colegio de México, 1979, vol. 5, p. 225.

<sup>57</sup> *Op. cit.* Aurelio de los Reyes, *Con Villa en...* p. 72.



Venustiano Carranza por su lado, y con el apoyo de las clases altas, se proponía reconstruir al país. Tenía dos opciones principalmente, la primera era iniciativa del grupo conservador, que aceptaba la propuesta de alianza con Wilson y darle garantías para obtener un cuantioso préstamo de los bancos norteamericanos. La segunda opción era del ala radical dentro del movimiento carrancista, proponía que se aumentaran los impuestos a las empresas extranjeras, con esto se capitalizaría el Estado y se cerrarían filas en torno a un programa nacionalista de este tipo. Se empezaron a poner en práctica algunas propuestas de la segunda opción a fines de 1915 y principios de 1916, pero hay indicios de que el Primer Jefe se inclinaba por la primera opción, al menos hasta marzo de 1916, en que la noche del 9, Pancho Villa, a la cabeza de quinientos hombres, atacó el pueblo de Columbus, en el estado norteamericano de Nuevo México.<sup>58</sup>

Los motivos de Villa para atacar Columbus, son muy variados y se pueden encontrar en sus memorias escritas por Martín Luis Guzmán y en las escritas por Rafael F. Muñoz. Es posible hablar desde las muy superficiales como el enojo del Centauro del norte, por la falta de flujo de implementos bélicos de parte de los estadounidenses, combinado con el apoyo creciente a Carranza en el reconocimiento de facto hacia su gobierno en 1915. Pero también las hay más profundas, como las diferencias ideológicas, sociales, económicas, políticas y regionales con Carranza.

Friedrich Katz,<sup>59</sup> dice que el ataque a Columbus se gestó aún antes del reconocimiento *de facto* de los Estados Unidos al gobierno de Venustiano Carranza. El proyecto gringo de imponer en México un gobierno contrarrevolucionario, con ciertas concesiones geográficas y económicas, donde Villa sería parte del apoyo militar, fue conocido por este a través de su representante en el vecino país, Roque González Garza, así que al momento en que Villa se enteró del reconocimiento de Carranza, por el lado de los estadounidenses, sospecha que este es parte del mencionado proyecto. Por lo tanto el ataque a Columbus es un intento de Villa de crearle al Primer Jefe un dilema insoluble.

Por otro lado el noticiero *Hearst-Vitagraph* y la *Eagle Film Manufacturing and Producing Company* de Chicago filmaban escenas de ambientación y fotodramas en la frontera con México, pero eso era en tanto tuvieran "las interesantes y auténticas"

<sup>58</sup> Cfr. Friedrich Katz, *op. cit.* pp. 340-350.

<sup>59</sup> Cfr. *Ibidem.* pp. 346-359.



secuencias de "los bandidos cazadores" que ofrecían en la película *Villa-Dead or Alive*, dicha película sólo mostraba actividades de las tropas norteamericanas en la frontera, el título era un señuelo.<sup>60</sup>

El 13 de marzo de 1916 el gobierno norteamericano envió una nota a Carranza pidiendo permiso para que una expedición punitiva norteamericana persiguiera a Villa en suelo mexicano. Carranza no aceptó, pero de cualquier modo la expedición entró por Chihuahua el 15 de marzo, con un ejército inicial de 5,800 hombres que luego ascendieron a 10,000, a cuyo mando estaba John J. Pershing.

Todo esto se difundió en Estados Unidos a través de dos géneros que fueron los noticieros y las películas de ficción. "Ambos se ajustan a dos amplias categorías ideológicas. Los noticieros reflejan la política oficial norteamericana hacia la revolución mexicana una política sumamente inconsistente".<sup>61</sup>

Pero en los noticieros tenemos dos niveles del discurso: el externo, básico y primario que se vierte al público y que utiliza la prensa y el cine con sus semanarios, para resaltar hechos triviales, apelando a los sentimientos de miedo, incertidumbre, indignación para crear una opinión pública favorable a un clima de linchamiento, no en contra de una nación, sino en contra de un <asesino>. Obviamente es un discurso fácil de socializar, pero detrás está la motivación real.

El otro nivel del discurso a los y de los involucrados directamente en las cuestiones monetarias, -Hearst- es que no se toleraría la intromisión en los intereses de <los particulares> estadounidenses en México. Esto es sumamente grave y trágicamente una constante en la relación México-Estados Unidos. Pancho Villa no era garantía de <seguridad> para los estadounidenses, y Venustiano Carranza representaba un mal menor. Pero en el imaginario de los lectores y espectadores de esos años quedó la imagen de un Villa bandido, asesino y cobarde, sin importar el contexto histórico que se estaba viviendo. Hoy en 2004, nada ha cambiado y tenemos al menos dos símiles con Villa y el villismo, el caso de Sadam Hussein y el de Osama Bin Laden.

El ataque a Columbus repercutió en las relaciones México-Estados Unidos, y los camarógrafos que seguían de cerca la acción en la frontera, dieron testimonio de los signos y muestras públicas de rechazo ante la invasión. Edward Sloman intentó filmar

---

<sup>60</sup> Cfr. *Ibidem*. p. 73.

<sup>61</sup> *Op. cit.* Margarita de Orellana, pp. 7-8.

escenas de ambientación para su película de cinco rollos *Reclamation* y penetró veinte millas pero fue puesto de regreso por enfurecidos y < sucios > mexicanos, que lo persiguieron como si fueran a cazarlo. Nicholas McDonald, de la *Seilig-Tribune*, se enteró de esas demostraciones de repudio en Ciudad Juárez cuando acudió a retratarlas, burlando a los agentes aduanales de México que le habían impedido el paso, se dirigió a la plaza principal y cuando empezaba a filmar, soldados carrancistas lo golpearon al grito de ¡mueran los gringos!. Los propietarios de cines en las ciudades fronterizas se quejaron de que los mexicanos ya no acudían al cine por motivos raciales, algunos cerraron sus salas y otros redujeron las funciones a dos noches por semana.<sup>62</sup>

En el aspecto de la política interna y externa, las repercusiones del ataque de Columbus se pueden valorar en el contexto de las relaciones México-Estados Unidos, o en el contexto de la Primera Guerra Mundial. En México, evitó que Carranza, <El Primer Jefe> obtuviera un préstamo de los bancos estadounidenses que lo hubiera obligado a determinados compromisos. Para el mismo Carranza la expedición punitiva lo obligó a enviar un memorándum a Alemania, en el que proponía una estrecha colaboración económica y militar con ese país. Este memorándum a su vez provocó la decisión alemana del envío del controversial telegrama Zimmermann, en el que se ofrecía un amplio programa de apoyo y cooperación económica y militar. La relación entre México y Estados Unidos era en realidad muy tensa en noviembre de 1916.

Un operador de cine en Naco, Sonora, se quejó de las pésimas condiciones de la situación mexicana, ya que una función a la que asistían mil quinientos espectadores, fue interrumpida por el presidente municipal para leer una orden telegráfica del gobierno central y pedir a todos los ciudadanos que tomaran sus fusiles y se unieran a las tropas a fin de combatir a los norteamericanos, estos, que también los había en la función, se dirigieron a sus casas para preparar su regreso a los Estados Unidos la mañana siguiente, mientras los mexicanos fueron por sus rifles y pistolas.<sup>63</sup>

¿El ataque a Columbus benefició o perjudicó la imagen de Villa? Si es visto dicho ataque en una temporalidad corta la respuesta sería que no, porque el hecho precipitó la circulación negativa de su imagen desde y hacia los Estados Unidos.

<sup>62</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *Con Villa en...* op. cit. p. 77.

<sup>63</sup> *Ibidem.* p. 78.

Por otro lado su incursión en Columbus le permitió rehacer su ejército que sólo constaba de quinientos hombres al momento del ataque, por la simpatía que despertó, aún entre los carrancistas ante el asedio desde dentro -Carranza- y desde fuera, -Expedición Punitiva-. A finales de 1916 se dice que tenía un ejército de diez mil hombres.

Además en una perspectiva a mediano plazo y dados los intereses de sus -en ese momento- rivales, la respuesta sobre la idea de beneficio o perjuicio para la imagen de Villa sería que sí. Su imagen circulando como la de un bandido por todos los Estados Unidos evitó que Carranza se capitalizara, por que la opinión pública de ese país no podía permitir que se apoyara a alguien que no hacía nada para garantizar la seguridad de la frontera. El ataque por lo tanto deterioró la relación Carranza-Estados Unidos y obligó a aquél a buscar ayuda en Alemania.

Esto último quizá haya evitado una guerra declarada contra México por tropas estadounidenses, las cuáles ya habían mostrado en 1914 que sólo esperaban un pretexto para esa declaración formal. Quizá la falta de un gobierno reconocido *de jure*, evitaba una declaración formal, pero los mismos norteamericanos, en su afán de controlar la política interna de México, se creaban para sí un problema de legalidad hacia afuera.

La producción cinematográfica norteamericana y la producción nacional en especial sobre la revolución mexicana y la figura del Centauro del norte desde 1913 hasta 1917-18, tanto el cine documental o primer cine, como el cine de argumento, -donde ya tenemos esbozos de edición, una historia contada y por tanto más subjetivo- tiene un fin primordial en la vida de los habitantes de la ciudad de México: el entretenimiento. Pero a través de la ficción y la información en un espacio de socialización como es el cine se conforma la opinión pública.

Los espectadores repartieron su vida y su tiempo entre el susto de la guerra y la evasión de la realidad. Pero el cine a la vez que ofrecer un entretenimiento, determinó una serie de representaciones basadas en imágenes, que ya no fueron, -a partir de 1914- como en los primeros años del cine, la representación de la realidad. Quizá por el contexto -de guerra, carencia, sufrimiento y muerte,- sea que el cine en México, empezó a cumplir esa función de evasión de la realidad. Se puede tener personajes, situaciones, espacios y costumbres en los que el público se identifica, pero de ninguna manera el desenlace puede ser el mismo, es decir la pérdida irreparable, la muerte que es lo

cotidiano en la ciudad. La sociedad urbana principalmente pasa de una ideología positivista, -que vivió en un contexto de paz y por tanto creyó en el progreso a través de la tecnología- a una sociedad evasiva de su realidad que no es nada hañagüeña y pesimista del futuro y de los logros de la ciencia para mejorar su entorno socio-económico.

Se puede decir que "el cine se inscribe en la historia entrando en una zona de imágenes colectivas, conscientes e inconscientes, que podrían llamarse de lo imaginario. Los sucesos históricos toman su coherencia a través de esa dimensión imaginaria que no es una ficción sino un conjunto de visiones colectivas a diversos niveles".<sup>64</sup> Hay que entender que <cine> para la época que se está tratando, se refiere al invento, al cinematógrafo, pero no a las salas, que es un espacio donde se socializan los significados y se homologan -hasta cierto límite- las representaciones. Para 1916, y derivado de las representaciones que principalmente se dan en los noticieros estadounidenses que llegan a la ciudad, Villa tiene una imagen definitivamente negativa, encarna lo peor de la revolución y se ha mutado del héroe de Torreón en un hombre marginal por los horrores y el error de Columbus.

Pero la historia nos dice otra cosa, el ataque a Columbus tuvo un tratamiento cinematográfico en los noticieros, pero las adhesiones militares a Pancho Villa nos indican que hubo otro tratamiento de los actos del caudillo, como los literarios, en las publicaciones periódicas de la época. Tales noticias debieron tener la apropiación de un público lector que construyó su propia representación del Centauro del norte, que al parecer era muy diferente del contexto discursivo de los noticieros norteamericanos.

---

<sup>64</sup> *Op. cit.* Margarita de Orellana, p. 16.

## 2. CONTEXTO CULTURAL EN LA ESCRITURA DE ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!

Nos dice Aurelio de los Reyes que el cine mexicano que surgió después del triunfo de Carranza en 1916, fue un cine eminentemente nacionalista. Hubo una especie de reacción de la gente involucrada en el teatro y la escasa producción cinematográfica hacia la propaganda que se hacía en el extranjero, principalmente los Estados Unidos, a través de los noticieros y películas de argumento, donde se denigraba a los mexicanos y a la situación del país, dicha representación estadounidense creó un ambiente de tensión y rechazo hacia Pancho Villa y por extensión a lo mexicano dentro y fuera de los Estados Unidos.

El fenómeno del nacionalismo y la promoción de una imagen positiva ligada a ello a través del cine, al parecer tuvo un tema en común con el costumbrismo y el incipiente nacionalismo de mediados del siglo XIX. El siglo anterior al de la revolución la imagen litográfica fue un medio de promoción de lo mexicano -costumbres, paisajes, monumentos arquitectónicos y arqueológicos- a través del mundo, ya que artistas viajeros alemanes, ingleses, franceses, italianos y estadounidenses<sup>65</sup>, se internaron por el territorio nacional para plasmar en una rica serie de álbumes, una diversidad de temas que definían y representaban lo mexicano.

En México esto tuvo eco, y el gran litógrafo Casimiro Castro sacó en 1855 a la luz pública, a través del establecimiento litográfico de Decaen, lo que hoy día es una joya de la gráfica: *México y sus alrededores*, que retomaba y completaba la temática establecida por los artistas viajeros extranjeros<sup>66</sup>. Al parecer, en 1916 el fenómeno tuvo la reacción

<sup>65</sup> De Alemania Carlos Nebel, y su *Viaje Pintoresco sobre la República Mexicana; y La guerra entre México y los Estados Unidos*. De Inglaterra John Phillips y su *Mexico Illustrated in Twenty-six drawings, with descriptive letter press in english and spanish*, London, E. Atchley, 1848 (Library of Fine Arts)., Dibujos por John Phillips y A. Rider, litografiada por Messrs Rider & Walker, impreso por Day & Sons Lithographers to the Queen. 20 láminas. De Francia Mathieu de Fossey, y su *Viage a Méjico*. De Italia Pedro Gualdi, y sus *Monumentos Arquitectónicos y Perspectivas de la ciudad de México, tomadas del natural y litografiadas por Pedro Gualdi, pintor de perspectiva*, México, Massé y Decaen, 1841, ilustraciones 50 x 40 cm. De los Estados Unidos John Lloyd Stephens, y sus *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, New York, Dibujos de Frederick Catherwood, 1843.

<sup>66</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo... op. cit.* pp. 62-65. Este autor se refiere a las coincidencias del nacionalismo decimonónico de finales los 60 y principios de los 70 del siglo XIX con el nacionalismo promovido a partir de 1916. La referencia que hago es desde 1836 y hasta 1855, en que los álbumes son meramente descriptivos. Algunos de ellos hacían críticas a lo mexicano, pero las imágenes eran grandiosas y representaban de una manera muy romántica, muy decimonónica, el suelo mexicano. El nacionalismo de 1860 y 1870 a que alude De los Reyes, es un nacionalismo de academia, promovido por el gobierno y su temática y base "nacionalista se remonta al "glorioso pasado indígena". Mientras que el incipiente

contraria, es decir, si la visión de México y lo mexicano era denigrante por lo que los viajeros hacían desde fuera y hacia afuera, había que revertir esa imagen. A fines de este año se comenzó a hablar de realizar películas para hacer propaganda nacionalista.

Manuel de la Bandera y Mimí Derba emitieron en *Excelsior* (1917) lo que podríamos llamar "sus declaraciones de principios"; el primero afirmó: [...] he visto en el extranjero [...] exhibirse películas que se dicen mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos de los extraños como tipos verdaderamente salvajes. En los Estados Unidos se empeñan principalmente en mostrar el México inculto; lo malo y lo vicioso que nosotros pudiéramos tener, no haciéndonos justicia, enseñando también lo bueno y lo grande que aquí hay, y precisamente mi empeño tendrá a lograr que por medio de actores mexicanos, se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en falsas películas de cine, puede, si acaso, ser un accidente en la vida revolucionaria por la que hemos pasado, pero no una generalidad.<sup>67</sup>

En esa época se tenían dos corrientes del nacionalismo: el "nacionalismo cosmopolita" y el "nacionalismo verdaderamente nacionalista". El primero representaba en escenarios mexicanos, temáticas italianas, la productora que practicaba esto curiosamente se llamó, *Azteca Films*. La segunda corriente debía mostrar el paisaje, los tipos y costumbres nacionales, ejemplos de esto son *Triste crepúsculo* y *Barranca trágica*, ambas de costumbrismo romántico -decimonónico- donde se encarnan los sentimientos más hondos de los hombres del campo. Dentro de la temática prehispánica se tiene *Tlahuicole* y *Nezahualcōyotl y el rey poeta*, que no se filmaron.

El paisaje en la primera adaptación de *Santa* 1918, de Federico Gamboa, se filmó en lugares descritos por él en la novela, en San Ángel, la plaza de Chimalistac, el río y el cementerio.<sup>68</sup> Una de las cintas más importantes de la época fue el serial de una banda de rateros que actuaron en la ciudad de México en 1915 -ya bajo control de los carrancistas- y llevada a la pantalla:

---

nacionalismo a que hago referencia, se remite a su presente: a los tipos y costumbres nacionales del momento, pero promovidos por talleres litográficos particulares, sin una directriz gubernamental. Por eso considero que el nacionalismo de 1916, se parece al de 1836-1855.

<sup>67</sup> *Ibidem*. p. 60.

<sup>68</sup> *Cfr. ibidem*. pp. 68-72.

En 1919, *El automóvil gris*, de Enrique Rosas utiliza varios elementos de la narrativa norteamericana: relato múltiple, *close ups*, *travellings*, *mirilla*, etcétera. [...] pero su exhibición [...] sobre todo -en- Nueva York y Los Ángeles, fracasó [...] se le calificó de "anticuada" porque el vecino país marcaba la vanguardia del lenguaje cinematográfico. [...] El pesimismo de los cineastas se debió, además del fracaso de sus películas en los Estados Unidos, a la difícil recuperación del dinero invertido. [...] los años restantes de la década de los años de 1920 fueron de decepción, de fracaso y amargura, así se pensara que cada nueva película era iniciadora de la consolidación de la industria cinematográfica nacional.<sup>69</sup>

En 1919 se acercaba la elección presidencial en 1920. Carranza no podía reelegirse y apoyó a un tal Bonillas, con el objeto de tener un hombre manipulable, pero Calles, ministro de Carranza, no lo apoyó en esta decisión, renunció y partió a Sonora donde el Gobernador De la Huerta se puso a sus órdenes. Obregón hizo campaña por su parte mientras sus amigos sonorenses preparaban la rebelión. -Calles y De la Huerta- Venustiano Carranza viéndose perdido y sin apoyo, tomó el camino de Veracruz, y en una choza en Tlaxcalantongo, en medio de la noche fue asesinado por uno de sus últimos seguidores el 21 de mayo de 1920.<sup>70</sup> El hombre que sustituyó al Primer Jefe, resultó ser el incondicional de Calles, Adolfo De la Huerta, pero sólo como presidente interino, mientras se celebraban las elecciones.

De 1920 a 1928 se presentó en la república mexicana la sucesión de dos generales revolucionarios en la presidencia, y su influencia llegaría hasta el año de 1935 en que uno de ellos fue expulsado por el también general presidente Lázaro Cárdenas. Se trata de Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Este periodo de 1920 a 1928, se conoce como la diarquía, dio origen al maximato de Calles y estuvo caracterizado por la violencia y la beligerancia política, económica y social. En la presidencia de Alvaro Obregón tenemos un ejemplo de suma importancia: el del general Villa, que después de cinco penosos años de lucha de guerrillas, fue pacificado en julio de 1920 por el presidente interino Adolfo De la Huerta, y posteriormente asesinado en su hacienda de Canutillo Durango, en 1923 con balas expansivas, y presumiblemente por ordenes de Obregón.

<sup>69</sup> *Ibidem.* p. 81.

<sup>70</sup> *Cfr.* Jean Meyer, *op. cit.* pp. 86, 133, 211-214.



Ambos generales se enfrentaron a muchas rebeliones internas durante su mandato pero las más importantes fueron la de 1923, con la rebelión delahuertista, por la sucesión presidencial de 1924 y la rebelión cristera de 1926 a 1929, por un conflicto provocado gracias a la radicalización de las posturas del Estado bajo la presidencia de Calles, respecto las prácticas religiosas de los católicos, los que actuaron de manera beligerante como respuesta a las disposiciones del gobierno.

El 25 de septiembre de 1928 fue anunciada por la cámara de diputados la designación del presidente provisional en la figura de Emilio Portes Gil, y junto con este nombramiento se anunciaba en la prensa nacional que Calles se pondría al frente del nuevo partido oficial que se llamaría Partido Nacional Revolucionario, con el que el <Jefe Máximo> había sido reconocido, y el instrumento de la imposición concebido.<sup>71</sup> En el gobierno provisional de Portes Gil se sofocó la rebelión escobarista y se postuló la candidatura presidencial de Ortíz Rubio. En ausencia de un movimiento político autónomo de las clases populares, una victoria dependía de la clase política dispersa en todas las facciones. No había nada que esperar de los líderes de la pequeña burguesía de la Liga<sup>72</sup> hasta el momento en que Vasconcelos perturbó los hechos políticos. Hubo entonces, en 1929, la posibilidad de una alianza entre las ciudades y el campo detrás de un hombre dotado del sentido de nación. Esta amenaza, la más seria afrontada por los hombres en el poder, desde 1915 hasta nuestros días, fue descartada oportunamente por la colaboración de las potencias tutelares, Washington y Roma. Los cristeros fueron desmovilizados en junio. Vasconcelos había regresado de su exilio voluntario en 1929 e hizo campaña para su elección a la presidencia. Su gira triunfal tuvo los alcances de un plebiscito y el gobierno abandonó su tolerancia inicial, multiplicando los atentados contra el Ulises criollo y sus partidarios.

Vasconcelos tiene probablemente el mayor número de partidarios en todo el país, pero parece evidente que será eliminado [...] tiene contra él la máquina gubernamental, el miedo de las gentes del orden, del *business* contento con la ley favorable a la cooperación del capital y del trabajo, y de la Iglesia.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Tzvi Medin, *El minimato presidencial: Historia política del maximato, 1928-1935*, México, Ediciones Era, 1996, pp. 37-38.

<sup>72</sup> Era un organización política de católicos radicales con pretensiones de tomar el poder del Estado por la fuerza.

<sup>73</sup> *Op. cit.* Jean Meyer. p. 217.



Las elecciones tuvieron lugar en noviembre y todas las urnas estuvieron controladas por el ejército. Pascual Ortiz Rubio ganó 20 contra 1. Vasconcelos partió a los Estados Unidos, denunció el fraude y se proclamó presidente electo. Su llamado a la insurrección no fue seguido. Un puñado de cristeros fue en ese momento aplastado, el terror se abatió sobre sus partidarios culminando en el episodio macabro de Topilejo: sacadas de su cama en medio de la noche, unas personas de todas las edades, de todas las condiciones sociales, sospechosas de simpatía hacia Vasconcelos, fueron conducidas hacia la carretera de Cuernavaca, asesinadas y despedazadas para que la identificación de cadáveres fuera imposible.

Una vez que <triunfó> el PNR, hubo dos presidentes en el periodo de cinco años, de 1929 a 1934. Todo se debió a que tanto Pascual Ortiz Rubio, alias <el nopalito> como Abelardo L. Rodríguez, trataron de conservar la dignidad de la primera magistratura, pero la mano del Jefe Máximo, evitó -bajo cualquier atisbo de control de parte de los dos militares impuestos- que el gobierno pudiera consolidarse bajo el mando de cualquiera de los dos en su turno respectivamente por lo que el primero renunció y el segundo con trabajos llegó a 1934.

En el cine se establecieron dos tendencias nacionalistas, una fue el nacionalismo conservador y otra el nacionalismo liberal. El primero era moralista, evasivo y trataba de despertar sentimientos de vínculos de defensa de la nación preservando el pasado, aferrándose a él, negando y soslayando los cambios -que el Gobierno sostenía- que se habían operado en la sociedad a resultas de la revolución.<sup>74</sup> Miguel Contreras Torres fue un claro ejemplo de esta tendencia, con temáticas que van desde *El caporal*, que es una especie de rancho grande autobiográfico, desde soslaya los acontecimientos de la revolución aún cuando él fue partícipe de la misma. Después hizo una película sobre Maximiliano y Carlota, *El águila y el nopal* de 1931, misma que se alababa diciendo que podía ser exhibida en cualquier lugar del mundo pues no había "desarrapados" que nos desprestigien ni lugares que nos denigren.<sup>75</sup>

Pese a todo esto, nuestro país contó con la visita de Sergei M. Eisenstein en diciembre de 1930, su influencia se vería reflejada en el cine mexicano hasta 1934, gracias a su filme *¡Que viva México!*, el que aún sin terminar se convirtió en un ejemplo

<sup>74</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *Medio Siglo... op. cit.* p. 186.

<sup>75</sup> *El Universal*, sábado 3 de enero de 1931, p. 36.

para los seguidores del nacionalismo liberal en el cine, lo que haría surgir el tema del indigenismo. Pero la visita de Eisenstein sufrió el efecto del nacionalismo conservador de la época, la censura oficial recelaba de lo que filmaba, desde bailes de indígenas en la Villa, hasta relaciones de hacendados con los peones en las haciendas, harían afirmar a Eisenstein que la revolución no había resuelto el problema de la desigualdad entre las clases sociales.<sup>76</sup> En 1931, a pesar del esfuerzo que significó la filmación y debido a las restricciones del Gobierno mexicano y el nacionalismo conservador, la película de Eisenstein, quedó inconclusa.

Mientras el director ruso filmaba en Tettlepayac ocurrió un hecho que repercutiría en la futura industria cinematográfica nacional: la organización y el principio de la Campaña Nacionalista, iniciada el 4 de junio de 1931 [...] para tratar de concientizar a los mexicanos para consumir exclusivamente productos fabricados en el país. [...] para estimular el surgimiento de la industria cinematográfica nacional, el presidente Ortiz Rubio, elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros en julio de 1931; al cabo de tres meses, la exhibición cinematográfica estaba en crisis. 90% de las películas eran de distribuidores norteamericanos y no estuvieron dispuestos a pagar un centavo más. Los dueños de cines y distribuidores mexicanos se reunieron en octubre, decidiendo exhibir películas mexicanas. Pero la producción nacional era de 2 o 3 películas anuales contra un consumo de 600 anuales.<sup>77</sup>

La medida no tuvo el efecto deseado, ya que una industria nacional no podía surgir de la nada, más aún todas las personas dedicadas a la distribución y exhibición de películas pidieron al presidente en turno que no se aplicara dicho decreto, por lo que Ortiz Rubio accedió a tal petición. En esta época se pretendió establecer la línea que debía seguir la cinematografía nacional y se tomó la interpretación que Eisenstein había hecho de lo que era mexicano, basándose en las lecturas que sobre cultura mexicana circulaban en aquella época, tales como *Idols behind altars* de Anita Brenner, *Mexico and its Heritage* de Ernest Gruening, *Mexican Laberynth* de Carleton Beals, *Genius of Mexico* de Huber C. Hering y *Mexican Folkways*, revista sobre folklore mexicano editada por Diego Rivera.<sup>78</sup> De manera que la representación de Eisenstein no era resultado de una primera impresión, sino de una interpretación previa de sus lecturas complementada con

<sup>76</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *Medio Siglo... op. cit.* pp. 96-106.

<sup>77</sup> *Ibidem.* pp. 111-118.

<sup>78</sup> Cfr. *Ibidem.* p. 99.

los viajes que realizó a lo largo del país que le hizo producir un filme a manera de mosaico, que luego tendría su influencia:

Debe tomar motivos nacionalistas, que tenemos por cientos; escenarios nacionalistas que tenemos por cientos; escenarios naturales que abundan en nuestro país; artistas de fuerza racial distintos a los "modelos bonitos" de Hollywood [...] Eisenstein [...] nos ha dado la pauta de nuestro futuro cinematográfico. Nos ha marcado la senda por donde debemos ir; él ha sido el orientador que no ha buscado valores hechos con azúcar candy y para moldear sus tipos; no ha sido el buscar el niño bonito, ni la niña ayancada, sino que ha surgido entre los moldes de indios, ha seleccionado los paisajes más mexicanos y ha ido tejiendo la maravilla de una verdadera obra de arte mexicana, profundamente nacionalista y bella.<sup>79</sup>

Esta apología es un reflejo del mito de Quetzalcoatl. Los motivos y los tipos ya estaban claramente establecidos, pero el contexto nacionalista conservador oficialista, no permitió que los motivos indígenas fueran la bandera nacionalista, y una prueba de esto es que el filme de Eisenstein no pudo ser concluido por estas razones. Los que sostenían tal afirmación desvelan, o su escasa formación artística contemporánea, o su ideología y pertenencia a un grupo. O eran ignorantes de las tendencias artísticas de fin de los años veinte y se las atribuyeron a Eisenstein, quizá por ese eterno malinchismo de que si lo dice un extranjero, - sobre todo si es considerado prominente- vale la pena hacer eco, o quizá sus tendencias izquierdistas se las quisieron atribuir a este genio de la cinematografía mundial.

Algunos directores escogieron este camino del indigenismo, la primera producción surgida de este campaña nacionalista fue una película, que si bien acudió al paisajismo nacionalista, -ya que se ubicaba igual que la novela que le dio origen-, los tipos que retrata caen en el estereotipo hollywoodense de las <caras bonitas> y solamente los tipos nacionales aparecen de manera incidental, no concediéndoseles en la trama de la película función alguna mas que de ser parte de una estampa o del paisaje.

*Santa* por tanto además de ser la primer película sonora producida en México, con tecnología estadounidense, no aporta grandes cosas a ese afán de retratar lo mexicano, como lo había <establecido> Eisenstein. Tenemos con esto al menos dos caminos, uno

<sup>79</sup> *Op. cit.* Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*p. 121. Cita del autor a Adolfo Fernández Bustamante, *Eisenstein, orientador, El Universal Ilustrado*, julio 16 de 1931. pp. 25, 43.

el del indigenismo <de Eisenstein> que con sus influencias de <cine verdad> parecía más un documental que desembocaría en el nacionalismo indigenista de Emilio Fernández y otro el mexicanismo a la Hollywood. En ambos casos se da un proceso de mestizaje en el cine. Eisenstein se retroalimenta de lo que lee y lo que ve, y los adaptadores de las técnicas y temáticas hollywoodenses las tienen que adaptar a lo mexicano.

## 2.1 El tiempo y el espacio narrativos en *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Es en el contexto que se apunta arriba, del nacionalismo indigenista y del nacionalismo conservador en que escribe Rafael F. Muñoz. Su obra no entra en ninguna de las dos corrientes nacionalistas y se irá viendo porque. Cabe apuntar que el año de 1924 se despertó un interés por la literatura de la revolución mexicana merced a una polémica en los periódicos de la ciudad de México entre don Julio Jiménez Rueda y otros escritores. Dicha polémica giró entorno a si existía o no una literatura nacional. Y es en el espacio de los periódicos que se empiezan a publicar los cuentos sobre la revolución mexicana, siendo el periodo 1928 - 1940, la época áurea del cuento de la revolución. Rafael F. Muñoz es de los iniciadores de este periodo con *El feroz cabecilla*.<sup>80</sup>

En *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el autor tomó una época histórica e hizo de Pancho Villa el centro de un universo que gira en su entorno para dar veracidad al relato. La narrativa de esta obra se dio en un contexto histórico especial marcado por el nacionalismo y bifurcado en un nacionalismo conservador oficialista, -que trató de ocultar todo lo que denigraba a México como nación- y un nacionalismo indigenista que se manifiestan en el cine gracias a la influencia de Miguel Contreras Torres y de Sergei Eisenstein respectivamente como ya se vio arriba.

El estudio y conocimiento del contexto histórico cultural permite afirmar que el discurso de Muñoz es resultado de su narrativa en la novela, que trata de recrear una realidad a través de la ficción, estructurándola en torno a elementos históricos relacionados con una época y con un personaje dentro de un marco de ficción. Se intenta inscribir dicho discurso en el reflejo de un contexto histórico cultural. Dicho reflejo

<sup>80</sup> Cfr. Rafael F. Muñoz, *Fuego en el norte. Cuentos de la revolución*, México, Libro Mex, 1960, pp. 10-11.

es aquí el objeto de estudio. Saber cómo el autor, aún sin proponérselo, indica su sentido de pertenencia a un grupo y porqué, por medio del análisis de algunos elementos estructurales de la narración, es posible conocer la representación que el autor hace de Villa. De esta manera es que se utiliza como fuente histórica una obra literaria.

Se tiene la escritura de *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz, publicada en 1931,<sup>81</sup> de la que se hará una explicación referente a los elementos del relato. Se identificarán algunos elementos de la narrativa literaria y cómo influyen en el mensaje. Por tanto se pondrá énfasis en el qué se dijo y cómo se dijo.

En virtud de que el objeto de estudio en primer lugar pertenece al género narrativo, se distinguirán algunos de los elementos estructurales del relato en una novela de tema histórico sobre la revolución mexicana. Los límites del presente estudio quedan establecidos por la temporalidad que se trata en la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* Que abarca los ocho primeros capítulos de la novela.

Rafael Felipe Muñoz nació en la capital del estado de Chihuahua en 1899. "Hijo de un prominente abogado chihuahuense, perteneció a la clase media alta, fue un profesional de la escritura que se inició en el periodismo en febrero de 1914 con una crónica sobre la Decena Trágica, publicadā en el diario *Vida Nueva*, del que también fue redactor y traductor."<sup>82</sup> A raíz de la usurpación huertista se vio obligado a regresar a Chihuahua, donde, a los dieciséis años de edad, conoció al Centauro del norte. Por ciertas motivaciones privilegió algunos hechos sobre otros al momento de escribirlos en su obra, tales como la Decena Trágica, -la muerte de Madero- la batallas villistas en el norte, y los resultados <para un puñado de hombres>, que representan a un gran grupo social, que según lo expuesto aquí, quedan desplazados con el devenir de los hechos a partir del triunfo carrancista de 1915. Vivió algún tiempo en el extranjero y colaboró en varios periódicos: "Simpatizó con Obregón y durante el gobierno de Carranza se autoexilió en California, Estados Unidos. A su regreso a México en 1920, colaboró en los diarios *El Herald*, *El Universal*, *El Universal Gráfico*, de este último llegó a ser jefe de redacción. En 1930 fue director de *El Nacional*."<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Que en adelante se denominará como la obra o la novela y el autor respectivamente.

<sup>82</sup> Manuel González Casanova, "Biografías: Rafael F. Muñoz", *Escritores del cine mexicano sonoro*, CD-ROM, UNAM, 2003.

<sup>83</sup> *Idem*.

Si algún grupo puede considerarse militante, es el grupo de rancheros norteños -así como las huestes de Zapata- que el autor caracteriza en los <Leones de San Pablo>. La militancia rural o campesina estuvo muy limitada en la revolución mexicana, entendiéndose por militancia, no sólo la participación en la guerra, sino tener detrás una motivación ideológica y social.

La escritura que realiza el autor no es contemporánea de los hechos que recrea, es posterior, en un contexto de revuelta social, política, económica y militar,<sup>84</sup> que es el año de 1929, y la publicación de la obra fue en 1931, apareciendo en un contexto en el que el Gobierno encaminaba sus pasos por los senderos del nacionalismo conservador y del nacionalismo indigenista, lo cual contrasta con el qué, cómo y el porqué de la obra.

La narrativa cuenta como elementos fundamentales en su estructura el tiempo y el espacio, que están presentes lo mismo a nivel de la historia y el del discurso y que ofrecen algunas anacronías y elipsis.

Los primeros ocho capítulos marcan una parte del relato que va desde *El puente*, donde se presenta al primero de los protagonistas de la obra; -que son los Leones de San Pablo- Miguel Ángel del Toro, alias <Miguel Diablo> o >Becerrillo><sup>85</sup>, hasta *El vagón 7121* donde la trágica muerte de Máximo Perea, a causa de la viruela, provoca la decepción y desertión temporal de Tiburcio Maya -último sobreviviente de los <Leones de San Pablo>, que se pierde en la negrura de la noche siguiendo las vías del ferrocarril -hacia la figura mítica del general Francisco Villa y sus huestes. Pero además la versión filmica se limita a la primera parte de la novela.

Por lo tanto se analizarán solamente los primeros ocho capítulos de la novela para ejemplificar el uso del tiempo y el espacio. La obra se encuentra dividida en veinte capítulos:

1.- *El puente*

11.- *Trenzados*

2.- *Becerrillo*

12.- *Los duraznos*

---

<sup>84</sup> Baste mencionar como ejemplos de cada uno de estos aspectos sucesivamente, la rebelión cristera, el movimiento estudiantil por la autonomía universitaria; las elecciones de 1929 con el triunfo controversial del PNR, que después será el PRM y luego el PRI, la sucesión de tres presidentes en un período de cinco años; Pascual Ortiz Rubio, que en su toma de posesión recibe un balazo en la quijada, Emilio Portes Gil, y Abelardo L. Rodríguez; la crisis económica mundial de 1929; la rebelión escobarista y vasconcelista en 1929.

<sup>85</sup> *Op. cit.* Rafael F. Muñoz, p. 21. "¿Del Toro? Estás muy muchacho para ese apellido... Te diremos Becerrillo" Palabras de Villa a Miguel Ángel, cuando se le presentan los seis amigos, para unírsele.

- |                                    |                                      |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| 3.- <i>Dinamita en la noche</i>    | 13.- <i>El gran suceso</i>           |
| 4.- <i>Parlamento</i>              | 14.- <i>Satisfechos</i>              |
| 5.- <i>Así eran ellos</i>          | 15.- <i>Los temores se confirman</i> |
| 6.- <i>El círculo de la muerte</i> | 16.- <i>Diálogos</i>                 |
| 7.- <i>Una hoguera</i>             | 17.- <i>El viejo se va</i>           |
| 8.- <i>El vagón 7121</i>           | 18.- <i>Cantiles</i>                 |
| 9.- <i>El desertor</i>             | 19.- <i>La trampa se cierra</i>      |
| 10.- <i>Consejos</i>               | 20.- <i>Fiel a Francisco Villa</i>   |

Para ejemplificar el uso del tiempo y el espacio en la historia y el discurso, se ejemplificará con una serie de fragmentos del primer capítulo. Se sugiere llamar a dicha ejemplificación <volar el puente>:

-Por más "águila" que se puso el capitán Medina toda la noche, [...] -dijo el telegrafista, [...] no pudo vislumbrar ningún movimiento sospechoso, [...] recorrió muchas veces el puente de lado a lado, [...] al amanecer, cuando oyó el disparo sacó el *cuete* y corrió hacia donde creía que pudiera haber partido la bala, [...] -Y el centinela, ¿muerto? - Como los anteriores, con un agujero de treinta-treinta en la cabezota. Y con éste van catorce en dos semanas, [...] - Pobrecitos de ellos, que ni culpa tuvieron de lo que pasa- Acercándose con otros platillos del desayuno, terció en la plática la Tía Lola, una viejecilla que [...] servía [...] al capitán Medina [...] Aquel puente era considerado por la jefatura militar como de gran importancia estratégica, [...] - Catorce *pelones*, que están alineados ahí no más enfrente, a dos metros del riel. -No son *pelones*, sino soldados, ni caerá otro más: el de anoche fue el último, [...] porque ya sé quién es el bandido. -¿Qué quiere almorzar, capitán? -Todavía nada, vieja. ¿Dónde está *Miguel Diablo*? -Ahí detrás, en el corral; me está partiendo "tantita" leña. [...] Miguel Ángel pareció darse cuenta de la presencia de un extraño, [...] dirigió una mirada rápida al montón de leña, bajo el que asomaba, como un reptil atisbando, la culata de su carabina que había tratado de ocultar, [...] -¿Dónde está tu carabina? - Ya le dije el otro día que la había vendido, [...] - ¡Te estoy hablando majadero! ¡Déjate de partir leña y mírame a la cara! Azotó su fusta sobre la espalda turbia y musculosa del muchacho, [...] ¡Métete tu blusa, muchacho, y sígueme! Miguel Ángel, sin responder, fué lentamente hacia el cerco de piedras del corral. [...] y, repentinamente de un ágil brinco traspasó el cercado, corrió por el pedregal, se tiró de cabeza al río y nadó aguas abajo, [...] Todo el día lo estuvieron buscando los soldados, [...] En la estación, el capitán Medina, de codos sobre la mesa del telegrafista, contemplaba a éste traducir el traqueteo de un aparato receptor; [...] - Trenes militares, capitán. [...] - Aquí hay algo para usted: " Capitán Medina, avíseme si podemos pasar inmediatamente hacia el Norte,



porque los rebeldes están atacando la capital de Estado", [...] - Ahora lo lograrán menos que nunca - gritaba Medina, fanfarrón y afecto al alzar la voz-; dentro de dos hora estará la columna aquí y nos iremos a pegarles a esos tales hasta debajo de la lengua. Ya tengo ganas de matar a unos cuantos... Una explosión tremenda le cortó la palabra a ras del labio, arrojando a todos los hombres al suelo. En el centro del férreo costillar del puente, [...] se levantaba una columna de humo, [...] por el aire volaron rajuelas de cantera, astillas de durmientes y hierros retorcidos, [...] - ¡Mire, capitán Medina, mire!, [...] En una curva, que hacía el río a más de medio kilómetro del puente, salió del agua Miguel Ángel, agitando su diestra en el aire en burlón ademán de despedida.<sup>86</sup>

Hasta aquí tenemos una serie de ejemplos que intentan dar una idea de cómo el autor describe en su discurso la importancia del puente para las fuerzas del gobierno, resaltada por el manejo del tiempo. Una primera anacronía externa, que es una distancia temporal desde el ahora a un tiempo anterior, y que remite al lector a una serie de actos repetitivos sucedidos antes del inicio de la narración, se ejemplifica cuando se hace referencia a los catorce <pelones> que han muerto y por inferencia del lector a través de las marcas del narrador se llega a la conclusión de que murieron igual que el último centinela. El lector reconstruye hechos que sucedieron antes de la narración por la similitud con los hechos que se narran.

La afirmación del capitán Medina; <ya sé quién es el bandido> se confirma al momento en que busca a <Miguel Diablo>, y éste huye. Aquí tenemos un efecto dramático importante y un juego de complicidad entre el narrador y el lector. <Miguel Diablo> tiene su carabina escondida entre la leña que está partiendo al momento de acercarse Medina. El lector tiene la certeza de que <Miguel Diablo> es el culpable antes que Medina, porque sabe que aquél esconde su carabina, -y por conocimientos previos del lector, carabina es igual a treinta-treinta- que es el arma con la que han matado a los catorce <pelones>.

El manejo del tiempo aquí adquiere una cualidad dramática, porque todo resulta a favor de Miguel y de los rebeldes, cuando lo peor está a punto de ocurrir. La emoción del lector ante la posibilidad de que <Miguel Diablo> sea descubierto por Medina, combinada con la indignación por los golpes propinados de manera alevosa por éste, produce un efecto de empatía del lector hacia el perseguido. Dicha empatía se compensa cuando la

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 9-16.



venganza de <Miguel Diablo>- Miguel Ángel, se concreta de una manera total, ya que logra volar el puente unas horas después de escapar y a tiempo para evitar que los trenes militares del Gobierno pasen para combatir a los rebeldes del norte.

En la narración y hasta este momento no se ha hablado de un lugar ni de un tiempo determinado, pero por una polisemia del espacio creada en el relato, que es el espacio que tiene que ver con el tiempo, con la representación, con el tema y con los personajes, el lector puede recrear un espacio referencial. El <Norte>, la palabra <pelones> -personajes del relato y que remite a los soldados federales durante la revolución mexicana-, así como el ferrocarril y los trenes, permiten al lector ubicar, a través del texto literario, los tiempos y lugares específicos de una realidad histórica. Este espacio-tiempo recreado por el lector se convierte en un marco de referencia donde se sitúan y caracterizan los personajes, creando con esto un efecto de realidad.

Para seguir ejemplificando el uso de las anacronías, se toma el segundo capítulo, llamado *Becerrillo*, que permite reconstruir lo que sucedió durante las horas que transcurrieron entre la fuga de Miguel Ángel y la voladura del puente. El nombre propuesto para esta ejemplificación es <y se fue con Pancho Villa>;

"¡Vámonos con Pancho Villa!", había dicho a Miguel Ángel un rancharo de San Pablo, llamado Tiburcio Maya, en quien muchos hombres del rumbo habían encontrado ciertas dotes de cabecilla, y lo declararon su guía en un intento de unirse a la Revolución. "¿Pancho Villa?" "Sí, él es el jefe: muy atrevido y muy valiente, entró de los Estados Unidos con ocho hombres, y ahora tiene más de mil, bien armados y bien montados..." Tiburcio le explicó como habían sido derrotados los soldados del Gobierno en varios encuentros, y le dijo por qué era que peleaban los revolucionarios, y la aconsejó que dinamitara el puente. Cuando Miguel Ángel surgió de las aguas del río, aún trémulas por el estallido, cinco hombres montados lo esperaban, teniéndole preparado un caballo con silla.<sup>87</sup>

Es posible ver ejemplificado aquí una anacronía o analepsis en la historia, tiene la función de un *flashback*, que se remonta a hechos que "sucedieron" antes del inicio del relato. Aun cuando la historia narrada inicia la noche que mataron al centinela número catorce, dicho *flashback* indica que todo tiene un antecedente remoto, en el cual existe un móvil, un actor y por tanto un ideología, la resistencia, la rebeldía, la revolución.

<sup>87</sup> *Ibidem*. p. 19.

"¡Vámonos con Pancho Villa!", había dicho a Miguel Ángel un ranchero. Esta anacronía va más allá, indica que el presente del relato es cuando Miguel Ángel sale del río y monta a caballo, ya que de ahí en adelante se inicia en la historia una narración lineal.

Para proyectar este universo diegético o universo creado, "el autor inventa, o elige lugares, actores, acontecimientos con los que se dibuja una historia. La significación narrativa y el contrato de inteligibilidad es posible a partir de una acción y de una temporalidad -demarkadas- primordialmente humanas -que- [...] resignifica lo que ya estaba presignificado en el nivel del actuar humano"<sup>88</sup>. O sea que los personajes adquieren veracidad en su convivencia con el tiempo, los lugares y los personajes históricos, un ejemplo de lo anterior es la siguiente escena:

Miguel Ángel tenía un cinturón con cartuchera y una funda para pistola, bordados, que eran la admiración de algunos y la envidia de otros revolucionarios de la División del Norte, [...] con gruesos hilos de seda en colores tenía la cartuchera realzados un tren de ferrocarril con su locomotora que arrojaba el humo de azules anillos rosas de pesados pétalos, herraduras entrelazadas, [...] lo exhibía, dando la vuelta sobre los talones [...] para que los admiradores pudieran apreciar todos los detalles del bordado sorprendente[...]

-¿Cuánto quieres por tu juego? - decían a Becerrillo algunos oficiales, sacando de los bolsillos panzudos rollos de billetes.

- Ni aunque me lo pesaran en oro...

- Entonces, algún día te lo quitaremos a la mala...

[...] Pasó el tiempo, y la División del Norte, crecida a quince mil hombres, poderosa, hasta entonces incontinida, avanzó hacia Torreón.

[...] Una noche, cuando los "leones" descansaban en la casa grande de un rancho algodonero, después de veinte horas de galopar tras los rurales enemigos, unos rebeldes de la tropa se pusieron de acuerdo para quitar a Miguel Ángel su cartuchera y su funda [...] con el auxilio de Tiburcio y los otros descalabró a los fracasados rateros,<sup>89</sup>

Al analizar la anterior ejemplificación, se tienen pistas de cómo el autor de la obra estructura el relato para mezclar -el qué- la ficción con la realidad, tanto en el uso de los espacios, de los personajes y los tiempos verbales entendiéndose con esto, "cómo le da concreción y organización textual al relato, a la historia [...] como relato cobra vida gracias

<sup>88</sup> *Idem.*

<sup>89</sup> *Ibidem.* p. 21.

a su relación con la historia que narra; como discurso, adquiere vida gracias a su relación con el acto de narrar que lo enuncia"<sup>90</sup>

La presencia de Miguel Ángel adquiere una existencia lógica, al relacionarlo con la División del Norte a través de un vínculo ficticio que es su cinturón con cartuchera y una funda para pistola que desean los divisionarios. En este universo diegético, lo único real es la existencia histórica de la División del Norte, y por ésta preexistencia o presignificado se significa la existencia de Miguel Ángel.

Para cerrar el uso de las anacronías, y relacionado con los anteriores fragmentos <volar el puente> e <y se fue con Pancho Villa>, se toman ejemplos del primer capítulo, con la finalidad de identificar el uso de la prolepsis,<sup>91</sup> que cumple la función de la anticipación o *flashforward*. Y que se propone denominar como <la tía Lola>:

En su "jacal", la vieja había quedado tirada en el suelo contraída como un pájaro que duerme, desmayada y sangrienta; Medina la había cintareado hasta cansarse, haciéndola pagar la audacia de Miguel Diablo. [...] a la mañana siguiente, ante una división de diez mil hombres formados en batalla, el capitán Medina, [...] fue fusilado a la orilla del río, por sentencia de un Consejo de guerra que lo condenó a muerte. [...] Tres meses más tarde, al acercarse la primavera, los trenes militares regresaron de Norte a Sur, [...] La artillería no regresó, pues había quedado abandonada al enemigo, y los trenes parecían ir desparramando lamentos de herido, [...] Los trenes de las tropas en derrota se perdieron en las curvas que trazaba hacia el Sur la paralela interminable, y una noche los primeros convoyes revolucionarios pasaron el río. [...] La Tía Lola vio pasar un carro de pasajeros, iluminado espléndidamente, derrochando luz por sus anchas ventanas abiertas; dentro, [...] en el extremo de una de las mesas, Miguel Ángel, de pie, hablaba trazando con sus brazos rápidos ademanes. [...] Algo muy interesante debía de estar refiriendo por que la atención de todos se había concentrado en él, y con frecuencia le interrumpían los gritos de *bravo* y los aplausos. La anciana permaneció atónita, [...] Se encaminó hacia su "jacal", [...] el telegrafista y el mecánico terminaron su cena, [...] - Y a propósito, Tía Lola, ¿qué habrá sido de *Miguel Diablo*? - Pues ... sólo Dios sabe si habrá muerto.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo veintiuno-UNAM, 1998, p. 25.

<sup>91</sup> Cfr. José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2000, pp. 97 - 117. Es un elemento ordenador de anticipación que presupone un ahora desde el cual se establece la anacronía.

<sup>92</sup> *Op. cit.* Rafael F. Muñoz, pp. 16-18.

Se tiene una anacronía de doble efecto. Una es dar un salto al pasado desde donde se llega al presente y después se vislumbra el futuro. Primero remite a' momento en que después de que Miguel Ángel huye, el capitán Medina descarga su furia sobre la tía Lola. Segundo se remonta tres meses al futuro y da informaciones que van desde el triunfo de la revolución en el norte, la integración de Miguel Ángel a las huestes revolucionarias, y su sobre vivencia de por lo menos tres meses después de que saliendo del río monta su caballo y va en busca de Villa con sus compañeros los <Leones de San Pablo>.

Haciendo referencia al significado metafórico de la muerte anticipada para la Tía Lola, quizá sea la muerte metafórica, que ésta le da a Miguel Ángel en el cual creía, mismo que habiendo salvado la vida fue a parar en un entorno que quizá se la quitaría. Por tanto su respuesta a la pregunta del telegrafista es muy cierta en la incertidumbre de la guerra, y con esto se antecede a la enorme posibilidad de que muera, cosa que de hecho sucede en un futuro no muy lejano al momento en que la Tía Lola lo ve por última vez, a través de la ventana iluminada, cuando él fue el centro de la atención de todos.

En los tres anteriores fragmentos se tiene un elemento constante que es el ferrocarril y los trenes. Íntimamente ligados con el espacio y con el tiempo, por esto se convierten en una parte importante dentro del gran tema de la revolución. Las acciones se suceden entorno de este cronotopo,<sup>93</sup> que adquiere protagonismo en la estructura narrativa. El tren es el espacio vital de la lucha, el sustento, el génesis. Allí transitan y se establecen las pasiones; en su inmovilidad o en su fuga se cifran todos las esperanzas y los anhelos. Es el paisaje y la esencia de la revolución, es su símbolo.

Otro elemento estructural del relato con relación al tiempo a tratar en este capítulo es la elipsis, que es un momento retórico en que el relato omite un fragmento de la historia. El capítulo nueve ejemplifica en su inicio dicha elipsis que conduce del momento en que Tiburcio Maya abandona al general Villa hasta un momento en el futuro donde realiza tareas del campo:

¡Pícale al palomo..., pícale al palomo! El muchachillo, hundiendo los pies en la tierra recién movida, avanzó hacia los bueyes clavando a uno la pica de fresno en los cuartos

<sup>93</sup> Cfr. José Luis Sánchez Noriega. *op. cit.* pp. 97-117. Cronotopo: espacio/tiempo singular que adquiere protagonismo en la estructura narrativa de un relato y hasta llega a configurar un género.

iraseros, [...] De la coyunda colgaba, [...] el hombre, [...] mientras pasaba la mano por la frente para limpiarse el sudor, [...] abarcaba de una ojeada a su alrededor el panorama del valle, [...] - ¿Quihubo, tata, ya te cansaste? [...] - No más damos otras dos vueltas... - Ya tengo hambre. En la lanza del arado el hombre [...] sacó una tortilla pequeña, [...] -Hace mucho que no tráis venado padre. Colgada del mismo lanzón, la carabina 30-30 [...] El hombre la miró con ojos fijos y cariñosos, pensando en algo muy distante, [...] - No podemos tirarle mucho al venado, hijo, porque se nos acaba el parque y quién sabe si nos haga falta. - ¿Pa` qué lo quieres? - Él vendrá algún día..., él vendrá... [...] -¿Quién va a venir, tata? - El *viejo*, el general Villa... Un día cualquiera de un mes cualquiera, él vendrá. [...] - Mamá dice que Villa es malo. [...] Lo que tiene es ser hombre bueno para la guerra. Dos años estuve con él y siempre lo vi. entrar con ganas. Sabía mandar y todo lo repartía... [...] -Algún día lo verás, y como tu padre, irás tres él, a no tener miedo nunca. [...] - ¿Y vamos a dejar a madre y hermana? [...] La otra vez, cuando a principios del año 13 comenzó la revolución, había dejado a la mujer y los dos hijos abandonados [...] - ¿Oyes, tata? Viene una bola... [...] -¡Epa viejo! -¿Qué hay? -¿De qué defensa eres? -De ninguna. -¿Estás solo? -Con el muchacho. [...] -¿Villistas? -Para todo lo que se ofrezca. -¿El jefe? -¿Qué jefe? -Mi general Villa... [...] Al final del tropel, sin nadie más a su espalda, llegó el esperado, [...] su caballo se adelantó, [...] Sin hablar, le contempló un momento. -Eres Tiburcio Maya... -Te decían el *León de San Pablo*. -Como otros cinco. - Estabas conmigo en San Andrés, cuando derrotamos a Félix Terrazas. - Sí, mi general. [...] - ¿Te acuerdas de cuando agarramos los trenes en Laguna? [...] - Y fuiste emisario en Torreón... [...] -¡Ah, viejo desgraciado! Te me rajaste en Zacatecas, cuando estábamos en lo más duro, [...] -Usted perdone, mi general; pero no me rajé: fue usted mismo el que me ninguneó; no me quería ya en la División del Norte, porque tenía miedo de que se me hubiera pegado las viruelas. [...] -Bueno, bueno, ya ves que no hiciste falta. [...] ¿Tienes carabina? Agárrala y vamos jalándole. [...] -De veras, general, ¿quiere que me vaya con usted? [...] - Yo sí quisiera, general; pero... [...] -Pero ¿qué? -Mi mujer, mi hija... [...] -¡Ah! Tienes mujer, tienes hija... Bueno, bueno; ¿por qué no lo habías dicho antes? La cosa cambia, llévame a donde están. [...] -¿Ya comió usted, general? Que mi mujer le ase un cabrito... En el jacal, la mujer y la hija, [...] estaban de rodillas ante el cromo descolorido de un santo anónimo, [...] -Mujeres, mujeres, no tengan miedo, que no les voy a hacer nada... Se levantaron y temblando como gelatina, fueron a asar el cabrito. [...] -Gracias a Dios -murmuró-, que nos da de comer... Atraído hacia sí la niña, pasándole sobre la cabecita su mano enorme. -Tienes razón Tiburcio Maya... ¿Cómo podías abandonarnos? Pero me haces falta, necesito todos los hombres que puedan juntarse, y habrás de seguirme hoy mismo. [...] 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. [...] el hombre tomó a su hijo de la mano y avanzó hacia la puerta.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> *Op. cit.* Rafael F. Muñoz, pp. 82-93.

Como se apuntó someramente el tiempo de la elipsis está determinado por el texto y en este caso es de dos años. Aquí se tiene también la temporalidad interna del relato construida por el lector en un diálogo y juego de deducciones y complicidades con el narrador. Dicha temporalidad está marcada por la vida de Tiburcio Maya, desde su incursión a la revolución en 1913, hasta junio de 1914 -la víspera de la toma de Zacatecas, cuando Villa lo desprecia- mas dos años de retiro, hasta su regreso forzado al villismo en 1916, cuando Villa anda a salto de mata perseguido por los carrancistas y <traicionado> por los gringos. Aun cuando el relato no termina aquí, en adelante el autor deja huellas al lector para establecer la temporalidad. Para que no haya duoda sobre el devenir de los hechos, queda ligado de manera directa a los sucesos que le acontecieron a Villa, desde Columbus, su persecución por la Expedición Punitiva, su encierro por meses en una cueva a causa de una herida, hasta la muerte heroica de Tiburcio Maya. Esta ejemplificación corresponde al fin de la primera parte y el inicio de la segunda parte en el libro, y que a través de un hecho trágico liquida el pasado y nos introduce en el futuro. Tiburcio Maya adquiere una dimensión mítica porque, en su honor y sin decírselo, Pancho Villa lo señala como un hombre nada común, capaz de las más grandes hazañas.<sup>95</sup>

Cabe añadir que la censura del gobierno en 1936 prohibió que el final de la película, que coincidía con la versión literaria, fuera proyectado porque era demasiado agresivo y atentaba contra la institución del Ejército y la figura de Villa que se quería representar, misma que se verá en el capítulo tres.

## 2.2 El relato y el narrador en *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Para comprender el relato y las funciones del narrador como la narrativa, de control o metanarrativa por la que se tienen en cuenta las relaciones entre el narrador y el texto, comunicativa, - relación del narrador con el narratario- en esta novela, se identifica su uso ejemplificándolo con el análisis de los primeros ocho capítulos de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* por las razones que se apuntaron arriba.

---

<sup>95</sup> Cfr. Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 40.

El título relata lo sucedido en un espacio y tiempo históricos, remitiéndose a ellos por referencias geográficas e históricas que ubican en ese espacio y tiempo el origen de los personajes los <Leones de San Pablo> y el lugar de las batallas, “[...] San Andrés donde Pancho Villa capturó once trenes de ferrocarril a los federales [...] pasó el tiempo, y la División del Norte, crecida a quince mil hombres, poderosa, hasta entonces incontentida, avanzó hacia Torreón [...] breves tiroteos bulleron [...] para preparar el ataque a Gómez Palacio...”<sup>96</sup>.

El título proporciona una aproximación al contenido, pero no así al género. Podría decirse que el título de la novela remite a una gesta heroica protagonizada por el Centauro del Norte, a una novela histórica oficialista y promotora del nacionalismo a través de la exaltación de un héroe nacional y al género del melodrama, que “tiende a ser un ejercicio de emociones por lo que es el común denominador de la narrativa y del espectáculo popular[...] Luego entonces en el melodrama el protagonista tiene oportunidad de vencer porque todas las circunstancias externas pueden ser superadas”,<sup>97</sup> pero la realidad no queda desvelada por la apariencia y es aquí donde radica una parte del interés tanto en la novela como en el filme, el título no vende el final.

No es posible saber *a priori* sobre el género de la obra a partir de su título, es engañoso y sólo con el correr de las páginas es posible percibir que en realidad tiene un tono trágico y por lo tanto el título adquiere su dimensión completa *a posteriori*. La arenga a partir del título mismo sugeriría un camino de gesta heroica, pero su lectura va construyendo el sentido trágico.

¿Por qué? pues porque en su realismo la obra retrata el fracaso de un grupo bien diferenciado de personajes que van a disputarse en la revolución, no una mazorca o un potro, sino un derecho a la vida más alto.

El título también remite a una época de la historia de México que es la revolución mexicana, y a una serie de hechos históricos como las batallas de la División del Norte, todo esto es por inducción del lector o del conocedor del personaje que se consigna como principal protagonista que es Pancho Villa. Este personaje histórico se ha convertido en metonimia por contigüidad causal, temporal y espacial, porque Villa es igual

<sup>96</sup> *Op. cit.* Rafael F. Muñoz, pp. 21-23.

<sup>97</sup> María de Lourdes López Alcaraz, “Es...para dejar de ser. El guión”, México, UNAM-ENEP-ACATLÁN, 2003, pp. 30-31.



a revolución mexicana, pero también en metáfora. Porque Villa es igual a guerra, a lo inexplicable de la guerra, a lo absurdo y contradictorio de la misma. El tratamiento y presentación de Villa en esta obra ha contribuido a su proceso de iconización.

Existe una sucesión de hechos que van construyendo la tragedia de estos seis hombres que "... cada cual tenía sus motivos [...] Sus odios, sus deseos de venganza, sus anhelos de mejoramiento económico [...] esos rancheros fueron de una vez a disputarse en la Revolución, no una mazorca o un potro, sino un derecho a la vida más alto... [...] Ellos no habían sido peones nunca, y no iban como éstos a la Revolución con el sólo deseo de un pedazo de tierra que llamar propio"<sup>98</sup>.

En este proceso de invención el autor establece una composición o entramado lógico que puede llevar hacia donde está orientada ideológicamente la historia. La organización discursiva del relato determina el género de tragedia. Establece una serie de relaciones causales de tiempo, de repetición, de ritmo y de intensificación que en cada una de las muertes de los Leones son una constante, no obedece a casos fortuitos, parece que el destino los predetermina y por tanto su sino es inmutable. La muerte es un tema constante, pero no es de cualquier tipo, es la muerte absurda en actos heroicos siempre en el contexto de la guerra, pero una guerra real, histórica, que dentro de su narración épica, contiene hechos históricos como el de la falla de la artillería villista durante la toma de Gómez Palacio Durango y que le ocasionó muchísimas bajas cuando las ametralladoras *Gatling* destrozaron las filas de una avanzada del ataque villista.<sup>99</sup> Como un ejemplo para caracterizar lo antes mencionado se tiene un fragmento del relato en el que se cuenta el primer deceso entre los Leones de San Pablo:

Los cañones abrieron fuego contra los nidos de ametralladoras, y, al acallarlas, la caballería avanzó hacia Gómez Palacio, [...] el viento se había detenido sobre la montañas para que pasara la tempestad que los hombres producían con sus armas, [...] los villistas tuvieron un momento de desconcierto; ya no tronaba su artillería, [...] la tarde que comenzaba a declinar [...] un pequeño grupo permanecía inmóvil en el fondo de una acequia: [...] En medio de todos, sentado en el suelo [...] y apretándose la cara con su diestra, manchada de sangre, tan roja como el paliacate con que intentaba detenerla. Becerrillo, herido por un disparo de cañón,

<sup>98</sup> *Op. cit.* Rafael F. Muñoz, p. 20.

<sup>99</sup> Este ataque se dio en los primeros días de abril de 1914. John Reed, fue testigo presencial de los hechos, ya que acompañaba a Villa en esta época. El relato de la batalla de Gómez Palacio, Durango, así como el de la batalla de Torreón, las consigna en su *México Insurgente*.



recorría con la vista las caras coléricas, violentas, espantosas, de los otros cinco villistas [...] El muchacho se desangraba continuamente, y una herida horrible, que no tenía remedio, iba a llevárselo [...] los ojos de Becerrillo los recorría lentamente pidiéndoles la muerte [...] las miradas de cuatro convergieron sobre Tiburcio, el mayor de todos [...] el viejo comprendió [...] Miguel Ángel dirigió una mirada, una intensa mirada de tristeza, de gratitud, de despedida [...] y luego bajando la diestra, [...] se desciñó su cinturón bordado [...] se la tendió a Tiburcio, haciéndole ademán de que la conservara; un rugido espantoso salió de su boca mutilada, esparciendo cuajarones de sangre. [...] Comenzó a soplar el viento desbordándose de la lejana serranía oscura tras la que el sol se escondía lanzando en rojo sus últimas miradas<sup>100</sup>

La muerte se deja sentir en el ambiente como una acechancia, con ese acercamiento de la inmensidad de las montañas al estruendo de la guerra y de allí al grupo de hombres. Cabe hacer notar que en esta y todas las muertes participa la figura de Pancho Villa y de Tiburcio Maya de una manera cada vez más directa, que va desde la batalla por la toma de Gómez Palacio, Durango, donde la muerte hace su primera víctima entre los Leones, hasta la toma de Ciudad Lerdo, donde la Brigada Villa va a la vanguardia y dentro de ella los Leones, dos de los cuales mueren, Rodrigo Perea y Martín Espinosa, interpretado en la versión cinematográfica por Rafael F. Muñoz, autor de la obra.

A pesar de todo lo anterior y pese a su tono trágico, de lo que se ha expuesto hasta el momento se puede afirmar que las referencias a hechos, temas, personajes, atributos, confluyen hacia Villa y con esto lo dotan de atributos particularizantes que producen una poderosa ilusión referencial, con tendencia a una constitución semántica estable, aunado a lo anterior “están los adjetivos que dan cuenta de las formas, tamaño, textura, color, cantidad, atributos elementales susceptibles de observación en el objeto: connotadores de mimesis que garantizan el efecto de realidad y tienen como significado señalarse así mismos como la realidad-función particularizante de los adjetivos en el nivel discursivo”.<sup>101</sup> Todo tiende al proceso de identificación en Villa.

Se puede afirmar que el relato literario se construye gramaticalmente con una voz narrativa en tercera persona del singular en pasado. Hay un narrador extradiegético, que

<sup>100</sup> *Op. cit.* Rafael F. Muñoz, pp. 24-27.

<sup>101</sup> *Op. cit.* Luz Aurora, Pimentel, p. 28

es una no persona dotada de omnisciencia y dominio absoluto del tiempo y del espacio.<sup>102</sup>

Tal narrador marca en todo momento la relación temporal entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de los hechos narrados, gracias a los tiempos verbales y adverbios, [...] permite distinguir dos planos del acto de narrar en función de la presencia o ausencia del narrador en la diégesis: el plano del narrador -extradieético- y el de los personajes -intradieético- el narrador, productor del relato, está fuera de la historia; los personajes se sitúan dentro de ella<sup>103</sup>

### 2.3 Representación literaria de *¡Vámonos con Pancho Villa!*

La novela de Rafael F. Muñoz, es un claro ejemplo de la apropiación de los discursos y de su exteriorización, porque el discurso de la novela rompe con los discursos oficiales nacionalistas con tendencias conservadoras y liberales. Aquí se encuentra una relación entre el texto literario y los discursos (históricos, políticos y jurídicos) y prácticas ordinarios del mundo social. "El texto juega, desplaza y reformula estos discursos o prácticas del mundo social, además de que activa las condiciones de inteligibilidad, tanto para los lectores como para los espectadores o los oyentes que entienden el texto en relación con estas prácticas y estos discursos".<sup>104</sup> Es evidente que este texto intenta desplazar tales discursos nacionalistas conservadores donde sólo lo bello y ejemplar es lo que merece ser representado como lo nacional. Pero también desplaza el discurso nacionalista liberal de la época, donde el nacionalismo indigenista y el paisajismo multiregional es representativo de lo mexicano. La vida y hechos de los <Leones de San Pablo> en torno a Villa, no son bellos, retratan la crudeza y brutalidad de la guerra, los <Leones de San Pablo> no son un grupo representativo del indigenismo y el paisajismo retratado en la obra literaria se refiere a la región norteña.

Es posible afirmar que *¡Vámonos con Pancho Villa!*, en su representación literaria, indica un intento por revelar "las falsificaciones que los poderes quieren producir,"<sup>105</sup> al mostrar una realidad mexicana que dista mucho del afán oficial de presentar a lo

<sup>102</sup> Cfr. José Luis Sánchez, *op. cit.* pp. 81-96.

<sup>103</sup> *Ibidem.* pp. 86-88.

<sup>104</sup> *Op. cit.* Roger Chartier, p. 38.

<sup>105</sup> *Ibidem.* p. 14.

mexicano como algo que ignora el pasado inmediato y cae en lo folclórico o que muestra relaciones sociales que remiten a la vida idílica de la hacienda como si la revolución no acabara de ocurrir y como si un millón de muertos fueran un desfile del dos de noviembre. El mismo Eisenstein dijo en su visita a México y con motivo de su estancia en una hacienda: "nada ha cambiado en las formas de la vida del país hasta el presente, aparte de la moda de las hijas del hacendado".<sup>106</sup> Esta obra transgrede los significados que en ese momento se están imponiendo, por tanto este texto, en tanto no se integra del todo con el discurso político oficial, no socializa con las representaciones oficiales del momento.

Esta obra es muestra también de que el discurso de legitimación a que el Gobierno recién establecido -gracias al primer fraude electoral, en contra de la ciudadanía militante, en el vasconcelismo- se vio obligado a representar no fue aceptado del todo. Hubo por supuesto grupos, segmentos o clases que definitivamente quedaron excluidos de la conformación del nuevo gobierno nacionalista y revolucionario -léase PNR-.

¿Cómo saber de los cambios en las prácticas, discursos y las percepciones a partir de la obra literaria? Como ya se dijo y como quedó demostrado, la obra va en contra de la parte central del discurso oficial y por esa contravención, se tiene una explicación dialéctica a su significado donde: a) la tesis es el discurso oficialista legitimizador, b) la antítesis es la recepción y apropiación de dicho discurso y c) y la síntesis es la creación y la representación literaria en ese contexto cultural representado por el discurso oficialista. La manifestación externa de esa apropiación es la novela de Rafael F. Muñoz, es decir la síntesis.

Si el objetivo del discurso es imponer una nueva representación, sabremos si tuvo éxito o no, en el momento que el receptor se manifiesta en favor o en contra del discurso. En esta obra tenemos una manifestación que niega la aceptación a dicho discurso legitimizador. Con esto no se quiere decir que haya una intencionalidad preconcebida de ir contra un discurso político por parte del literato, es más bien aquello que se le escapa inconscientemente y que viene a ser resultado de la dialéctica planteada. Dicha

---

<sup>106</sup> *Op. cit.* Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*p. 106. Cita del autor a Harry M. Geduld and Ronald Gottesman, *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Que viva México!* Indiana University Press, 1970, p. 90.

representación inconsciente del escritor es la materia del historiador y es sobre ésta que realiza su trabajo de reconstrucción o de revaloración.

En cuanto a la influencia de la novela en el cambio de las prácticas, percepciones y discursos, al menos tenemos un indicador cultural muy fuerte: el cine y un cineasta que se apropia del discurso de esta obra y lo traslada a través del lenguaje cinematográfico a su contexto histórico cultural.

### 3. LA APROPIACIÓN DE ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!

El concepto de apropiación es parte de la historia cultural en el sentido que se apuntó arriba en la introducción y que hace referencia a las diferentes maneras que tienen los hombres de apropiarse de las estructuras mentales, ideológicas y de los valores culturales. El análisis que aquí se realiza de la apropiación del discurso literario de Rafael F. Muñoz, por Fernando de Fuentes y su posterior recreación y representación en el cine, tiene el objetivo de dar una explicación histórica a partir del diálogo entre los discursos, las creaciones y su entorno cultural ya que:

"la recepción es creación, y el consumo producción. [...] toda creación, toda apropiación, está encerrada en las condiciones de posibilidad históricamente variables y socialmente desiguales [...] en contextos diversos y mediante prácticas diferentes se establece el paradójico entrecruzamiento de restricciones transgredidas y de libertades restringidas"<sup>107</sup>

Fernando de Fuentes se apropia de la representación literaria de Rafael F. Muñoz, que estuvo dada en una serie de condiciones históricas determinadas, que es el resultado de la trasgresión a las restricciones de su tiempo.<sup>108</sup> El resultado de la creación de Fernando de Fuentes, será una representación que siga los pasos de su base literaria.

Tanto la obra literaria de Muñoz, como la apropiación de De Fuentes y su representación en el cine, son una respuesta a los intentos del gobierno del PNR y el cardenista, de imponer un discurso y también es un reflejo de su condición de excluidos de ese discurso porque "imponer algo es una cosa, pero otra distinta es el proceso de la conquista cultural entre quienes estaban excluidos de un modelo cultural"<sup>109</sup>. Distinción y divulgación. Como se trata de establecer, la obra de Muñoz perteneció a un grupo, y por tanto, se distinguió en su contexto cultural por sus discrepancias ideológicas referentes al nacionalismo conservador, donde sólo lo que era "bello" debía ser presentado como lo nacional, y al nacionalismo liberal o indigenista que toma sus motivos del paisajismo y la población nativa, ambos en un intento claramente evasivo de su realidad histórica.

<sup>107</sup> *Op. cit.* Roger Chartier, pp. 14-15.

<sup>108</sup> Donde prevalece un nacionalismo conservador y un nacionalismo indigenista, que ya fueron caracterizados en el capítulo 1.

<sup>109</sup> *Op. cit.* Roger Chartier, p. 219.

Este microcosmos literario y cinematográfico, se inserta en el cosmos de la vida política y social de México. En diciembre de 1934, es declarado presidente por las cámaras, -enteramente del PNR- Lázaro Cárdenas del Río. Claro que hubo discrepancias al interior del partido, pero Calles, el <Jefe Máximo>, tratando de mediar, aceptó un candidato que no era de su entera confianza. Pensando controlar al nuevo presidente, - como lo hizo con sus dos antecesores- relleno de callistas a su gabinete. Lo primero que hizo Cárdenas al tomar posesión fue reformar el texto del artículo 3º constitucional, que hacía y hace referencia a la educación que imparte el Estado. La reforma sustancial consiste en que pasa de ser una "educación laica y obligatoria" a ser "socialista y obligatoria". Pero además de la educación socialista, existió una renovada política anticlericalista que Calles ya había ensayado provocando la rebelión cristera:

Los acontecimientos vinieron a dar la razón a Abelardo Rodríguez, quién veía en los asuntos religiosos una máquina de guerra callista. Garrido Canabal había sido llamado de Tabasco para dirigir la Secretaría de Agricultura y trajo consigo a sus camisas rojas, para actuar en México como en Villahermosa. Pero como no era fácil "tabasqueñizar a la República" [...] los camisas rojas provocaron la carnicería de Coyoacán el 30 de diciembre de 1934, el primer mes de la presidencia de Cárdenas [...] provocaron a la gente que salía de misa, al ser molestados por la gente furiosa sacaron sus armas y mataron a varias personas. [...] habrían sido linchados sin la intervención de las fuerzas del orden. [...] en este asunto Cárdenas comenzó a tomar sus distancias.<sup>110</sup>

Hubo 1200 huelgas de diciembre de 1934 a junio de 1935. Calles apoyado por el líder sindical Morones y Cárdenas apoyándose en el también líder sindical Vicente Lombardo Toledano, hicieron de la movilización sindical el instrumento para controlar la política y el destino económico. Las industrias petrolera, acerera, papelera, azucarera y de teléfonos estaban controladas por patrones extranjeros. Por tanto el sector más afectado por estas huelgas, además de los trabajadores, eran los empresarios del ramo, a quienes el Estado pedía cuentas fiscales, -para empezar- y sociales -laborales, como bandera de lucha-.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> *Op. cit.* Jean Meyer, p. 227.

<sup>111</sup> *Cfr. Ibidem.* pp. 227-228.

El 12 de junio de 1935, Calles publicó en la primera página de todos los periódicos que "el maratón de sindicalismo" -las huelgas- se debían a saboteadores que querían debilitar la relación del presidente con sus verdaderos amigos. Curiosamente empezaron a llegar miles de telegramas de apoyo a Calles. En la Cámara de diputados 99 se declararon callistas y 44 cardenistas. En la de senadores, 45 callistas y 9 cardenistas. Cárdenas actuó rápido y con el apoyo militar de Cedillo, la actividad sindical de Lombardo y la ayuda política de Portes Gil, la situación se revertió en 48 horas. El 14 Cárdenas pidió la renuncia del gabinete, se rodeó de ministros fieles y nombró a Portes Gil a la cabeza del PNR. El congreso siguió la línea. El 18, Calles anunció su salida al extranjero y empezaron a llegar -curiosamente- miles de telegramas de felicitación a la presidencia: el rey había muerto, vivía el rey. Es en este contexto que De Fuentes se apropia del discurso de Muñoz.

Fernando de Fuentes Carrau es definido como escritor, productor, guionista, editor y director de cine. Nació el 13 de diciembre de 1893 en Veracruz, Veracruz.<sup>112</sup> Hijo del gerente del Banco de Nacional de México en Monterrey y de Emelina Carrau, que muere al nacer Ángel, el hermano menor de Fernando. De Fuentes estudió Ingeniería en varios colegios nacionales y estadounidenses, y filosofía y letras en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans.

En 1914 participó en el movimiento constitucionalista, encabezado por Venustiano Carranza. Fue secretario particular de Luis Cabrera cuando éste redactó la Ley Agraria del 6 de enero de 1915. Colaboró con el contador general de la nación. Estuvo en Estados Unidos con Roberto Pesqueira, durante la negociación de asuntos comerciales y diplomáticos de los carrancistas.<sup>113</sup> Inició su carrera cinematográfica cuando entró a trabajar a la cadena de salas populares Circuito Máximo como exhibidor, donde llegó a ser gerente del teatro Olimpia. En esta faceta tuvo el acierto de utilizar el subtítulo en las películas sonoras norteamericanas. En 1931 fue el segundo asistente del director Antonio Moreno en *Santa*.<sup>114</sup>

Lo anterior da a De Fuentes una pertenencia al grupo triunfador de la revolución mexicana en su etapa más violenta, el grupo carrancista, que a final de cuentas es

<sup>112</sup> *Op. cit.* Manuel González Casanova, *Biografías: Fernando de Fuentes*.

<sup>113</sup> *Idem.*

<sup>114</sup> *Idem.*

desplazado por el grupo obregonista y este por los callistas y estos por los cardenistas. Pero las inclinaciones políticas discrepantes de Fernando de Fuentes con el discurso político oficial de la época se pueden apreciar de manera explícita, en un artículo escrito por él para *Excélsior*, el 9 de diciembre de 1924, a propósito de las elecciones municipales. Las ideas que manifiesta De Fuentes, son una serie de críticas a los dos grupos en pugna: que eran el Partido Laborista y la Unión de Partidos Revolucionarios del Distrito Federal. Sobre la propuesta del Municipio Libre dice: "bella conquista revolucionaria y un sistema ideal de gobierno municipal, pero, en la práctica, sólo desengaños y arbitrariedades nos ha acarreado".<sup>115</sup>

Pero además se adelanta en su visión administrativa del gobierno, es decir propone un símil de lo que hoy día se conoce como el Servicio Profesional de Carrera: "veinticinco regidores, generalmente políticos con poca o ninguna preparación para administrar constituyen una pesadísima carga para el contribuyente, nadie puede negar que un grupo selecto elegido tras maduro examen por el Ejecutivo, puede hacer más por la ciudad, que cualquier grupo político escogido con miras más o menos políticas".<sup>116</sup> Es una crítica temprana al dedazo, al compadrazgo, al nepotismo. También habla de que la ciudad de México, bajo la organización del Municipio Libre, es y será un botín político cautivo, mientras no se celebren elecciones y los ciudadanos de esta ciudad no tengan completos sus derechos civiles. Cosa que no sucedería hasta 1997 en que se pudo elegir al jefe de Gobierno y en 2000, al jefe de Gobierno y los jefes delegacionales.

La postura que manifiesta De Fuentes es claramente política. Es un crítico de que la política copte todos los puestos de la administración, desplazando con esto a los no políticos, donde se puede hallar administradores profesionales. Los estudiosos<sup>117</sup> del trabajo de Fernando de Fuentes le atribuyen un distanciamiento crítico y analítico propios de su condición pequeño burguesa, pero ese distanciamiento se puede explicar diciendo que su ideología no es afín con la ideología oficialista, que es más echada hacia el exterior en su afán de demostrar que el Gobierno como resultado de la revolución mexicana, ha consolidado todas las reivindicaciones sociales y económicas de esta. Pero en la práctica, queda clara la mediocridad de los servicios administrativos que el gobierno

<sup>115</sup> Cfr. Emilio García Riera, *op. cit.* pp. 14-15.

<sup>116</sup> *Ibidem.* p. 15.

<sup>117</sup> Como Emilio García Riera, José de la Colina y Eduardo de la Vega Alfaro.



debe prestar. El distanciamiento de Fernando de Fuentes será siempre una aparente lejanía de su contexto, pero dicha lejanía es una crítica, por que no es apática ni cómplice. La temática de su producción cinematográfica así lo manifiesta, claro está, en la constante búsqueda de géneros<sup>118</sup> que en su reminiscencia al pasado lo confirman. Por lo que su interpretación cinematográfica no está a tono con el discurso político cultural oficialista del contexto histórico que le toca vivir, al menos hasta la época en que empieza a filmar *¡Vámonos con Pancho Villa!*

La primer película que dirigió Fernando de Fuentes fue *El anónimo*, iniciado su rodaje en noviembre de 1932 y estrenada en febrero de 1933. Una crítica anónima que Emilio de los Reyes consigna, habla de un melodrama teatral en exceso. Pero demuestra "que nuestro cine no es un remanso de charros y chinas, ni rincón de canciones rancheras",<sup>119</sup> se deduce por lo tanto que la temática de la película se aborda desde un enfoque distinto, en un contexto que no es el campesino, sino el ciudadano.

La siguiente película que dirigió fue *El prisionero trece*, considerada por Eduardo de la Vega como una tragedia esquiliana, inserta en el drama de la revolución mexicana, llena de anacronismos en el vestuario y la decoración. Emilio García Riera dice en *Historia documental del cine mexicano*, que De Fuentes utilizó el final trágico como recurso para romper con el *happy end* a que están acostumbrados los mexicanos. Harry T. Smith en *The New Yorker* del 30 de abril de 1934, la considera como una crítica a los atropellos típicos del despotismo militar, pero que De Fuentes ubica en la época de la usurpación huertista, para no ofender a los herederos del triunfo revolucionario.<sup>120</sup>

Andrés de Luna lo ve como una metáfora de los vicios del padre, (que representa al ejército federal y por tanto un dique a los revolucionarios) y de la tragedia que esto ocasionará, al enfrentar su vicio con el surgimiento del amor de padre, cuando se entera que el joven que apresó es su hijo y está a punto de ser fusilado. El final feliz en el que el coronel Julián Carrasco despierta y descubre que todo es un sueño, no quita nada a la

---

<sup>118</sup> Precisamente los dos años previos al inicio de la filmación de *¡Vámonos con Pancho Villa!* Fernando de Fuentes experimenta con *El fantasma del convento* de 1934, el cine de horror, con *Cruz Diablo* de 1934, en el género de capa y espada y con *El Tigre de Yauhtepec* de 1933, el género de aventuras. En todos estos géneros De Fuentes se remite al pasado.

<sup>119</sup> *Op. cit.* Emilio García Riera, p. 92.

<sup>120</sup> *Cfr. ibidem*, pp. 93-96.

fuerza expresiva de la construcción dramática, es solamente un final que traiciona a la construcción trágica.<sup>121</sup>

Originalmente la película terminaba cuando la esposa abandonada por el coronel, por fin y luego de una espera de casi un día completo -crítica a la lentitud burocrática- logra hablar con él y le comunica que el joven que va a fusilar es su hijo, el coronel corre a suspender la ejecución pero llega demasiado tarde y su hijo muere gracias a sus vicios y corrupción. Dicho final fue cambiado, porque a juicio de Lázaro Cárdenas, atacaba a la institución del Ejército.

Juan Bustillo Oro dijo que *El prisionero trece* tenía dos virtudes, una que el lenguaje cinematográfico se empezó a utilizar como algo no subordinado a los diálogos, que el movimiento y el ritmo lo marcan el movimiento de las cámaras. Y otra, el tratamiento de una temática violenta, cruda y dolorosamente mexicana, sin la mistificación servil, ni la imitación ridícula a los extraños. Dice que técnica y temáticamente, *El prisionero trece*, marca un antes y un después:

Y no se diga que debemos ocultarnos a nosotros mismos y a los extraños todo aquello de lo que se nutre nuestro drama nacional. [...] hasta donde tengamos valor para confesárnoslo, [...] será hasta donde México se sanee y se salve [...] sólo descubriéndonos haremos nuestra patria, hasta hoy desgraciadamente en casos que urge aclarar por todos los medios. El del arte, [...] es el más noble y el más eficaz. [...] El día que contemos con un teatro y un cine al parejo en valor moral y descubridor con *El prisionero trece* podremos decir que empieza a cuajar nuestra nacionalidad, que nos hemos salvado. Tales ideas y tales propósitos me animaron con mi compañero Magdaleno el teatro de ahora. En este sentido, De Fuentes viene a ser un compañero nuestro, [...] De Fuentes ha contribuido con un bello film [...] a la aclaración de nuestras cosas, primer paso hacia la creación de las que en el futuro han de sustituir a todas aquellas de las que debemos deshacernos. [...] es este alcance social de *El prisionero trece* la razón fundamental que merece aislarla de todos los esfuerzos anteriores de nuestra cinematografía.<sup>122</sup>

Las interpretaciones cotidianas de *El prisionero trece* no van más allá de la cuestión temática, estética, de género, técnica o filosófica, pero la opinión de Bustillo Oro, da una significación política, técnica, filosófica, artística, estética y temática a la película a

<sup>121</sup> *Ibidem*. p. 96.

<sup>122</sup> *Ibidem*. pp. 94-95.

través de lo social. Su comentario es una declaración de principios, es un grito de la clase media vertido en una crítica severa a varios de los ismos de la época: sindicalismos falsos, comunismos extranjerizantes, capitalismo intervencionistas, nacionalismos indigenistas que evaden la responsabilidad de su momento, ya que la realidad social presente no está representada en su conjunto sólo por los grupos indígenas. Su comentario es una crítica a la evasión del gobierno a la solución real de la compleja problemática de la sociedad en su conjunto, que tiene en el origen de ese gobierno el germen de dicha problemática. Y sino, por qué el final escandalizó a la milicia, que obligó a su modificación.

A final de cuentas es una crítica a la actitud del gobierno que en sus discursos trata de ocultar la realidad nacional y a los que hacen eco a esos discursos. Su comentario es una petición de inclusión en la dinámica social. Ese parece ser el contenido de *El prisionero trece*, porque como ya lo vimos en un artículo escrito por De Fuentes para Excelsior, el 9 de diciembre de 1924, a propósito de las elecciones municipales, su posición ideológica es de crítica a la incapacidad del gobierno para solucionar los problemas de los ciudadanos. Pero dicha incapacidad está en el origen de la administración, no son administradores, son políticos.

Después de dos producciones en las que De Fuentes ensaya en géneros como el melodrama costumbrista, en *La calandria* y la aventura histórica en *El tigre de Yautepec*, decide realizar en diciembre de 1933 *El compadre Mendoza*. No es casual que Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno hayan participado como coargumentistas de esta producción controversial de Fernando de Fuentes, en virtud del comentario de Juan Bustillo Oro sobre *El prisionero trece* en el que hace equipo con Magdaleno y considera a De Fuentes como compañero, para el propósito principal que ahí declara, que es hacer patria.

Del propósito manifestado por Juan Bustillo Oro, respecto a las cualidades sociales y verdaderamente nacionalistas de la película de *El prisionero trece*, es posible decir que en ese momento, Bustillo, Magdaleno y De Fuentes, encabezan un proyecto nacionalista alternativo al oficial. Al menos es lo que demuestran las representaciones atípicas y evasivas de la filmografía de Fernando de Fuentes hasta este momento, que en una actitud conservadora viajan hacia el pasado, ese pasado que retoma porque a su parecer fue mejor. Retomando la temática de la revolución mexicana, se recrea un acto de traición al amigo.

*El compadre Mendoza* se estrena en abril de 1934 y el crítico Alfonso de Icaza insistió en que aún siendo un hecho que seguramente sucedió en México, para qué mostrar esas miserias, que todo el mundo las conozca, las comente y se haga hacia el exterior una imagen de país de traidores.<sup>123</sup>

Rafael Bermudez Zatarain<sup>124</sup> calificó a la actuación de buena, y en general alabó la evolución técnica de De Fuentes y al parecer lo catapultó a ser considerado el mejor director mexicano en ese momento. La crítica anónima<sup>125</sup> negativa hacia *El compadre Mendoza* estuvo centrada en el tema "demasiado cruel". Para no ahondar más sólo hay que decir que la temática está centrada en la tragedia de la muerte de Zapata por una traición.

La apropiación que Fernando de Fuentes realiza de la obra de Rafael Muñoz, es la apropiación del discurso que se encuentra dentro de la forma, que se ha ido desvelando, a medida que se conoce qué hay detrás del grupo representado, qué hay detrás de esa tragedia.

### 3.1 La creación cinematográfica de *¡Vámonos con Pancho Villa!*

De Fuentes hizo que su creación se distinguiera en su contexto. Pero como fue parte de una industria cinematográfica naciente, tuvo como objetivo primordial, que su obra fuera aceptada por el público al que estaba dirigida. El gobierno de Lázaro Cárdenas dio apoyo a la producción de *¡Vámonos con Pancho Villa!* aun cuando una película previa dirigida por De Fuentes ya había sido mostrada al presidente, *El prisionero trece*, el que pidió que cambiaran su final, ya que atentaba contra la dignidad del Ejército.<sup>126</sup>

En 1935 Salvador Elizondo, productor cinematográfico, afirma haber convencido a su tío, el ingeniero Pani, para que construyeran unos estudios con su productora. Así nació la CLASA. (Cinematográfica Latino Americana, S. A) y el mismo Elizondo dice estas palabras:

<sup>123</sup> Cfr. *Ibidem*. p. 104.

<sup>124</sup> Cfr. *idem*. Que escribió en *El Universal*, el 8 de abril de 1934, sobre la película.

<sup>125</sup> *Idem*. En *Cinefonías*, de *Ilustrado*, México, abril de 1934.

<sup>126</sup> Cfr. *Ibidem*. p. 20. Declaraciones de la actriz Emma Roldán, que participó en esta película.

Los socios de CLASA éramos: el ingeniero Pani, don Hipólito Signoret -uno de los principales accionistas de El Palacio de Hierro-, el licenciado Aarón Sáenz, don Agustín Legorreta y yo. [...] operamos con capitales privados totalmente; no existía un sólo centavo del gobierno [...] todo se efectuó sin el auxilio de nadie. El manejo del negocio quedó en mis manos y en las del ingeniero Pani [...] 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.<sup>127</sup>

Alberto J. Pani contaba en su currículo, el haber sido Director de los ferrocarriles constitucionalistas en 1914, delegado en 1916 a las conferencias de New London y en Atlantic City, celebradas con motivo del ataque de Villa a Columbus y la "Expedición Punitiva", titular de la Secretaría de Industria y Comercio en 1917, Ministro de México en París en 1918 y de Relaciones Exteriores de 1918-1921. De carrancista decidido pasó a ser Obregonista declarado. En 1924, es Secretario de Hacienda y Crédito Público; hasta 1927. De febrero de 1931 a septiembre de 1933, fue Secretario de Hacienda y Crédito Público nuevamente,<sup>128</sup> cargo al que renuncia.

Quizá esto pueda aportar indicios sobre la ruta que siguió el dinero del gobierno hacia la CLASA, cosa que niega Salvador Elizondo. De cualquier manera, el apoyo que se le reconoce al Estado consistió en poner un ferrocarril a su disposición, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes, caballada y asesoramiento militar. Dice García Riera que la CLASA, había invertido un millón de pesos en la cinta y que se declaró en quiebra una vez que se terminó, que el gobierno le otorgó una subvención por dicha cantidad con la que la productora hizo los primeros documentales "de interés nacional".

Como acotación en el tema se puede insertar aquí la presunción de manejo irregular de fondos públicos. Si el Estado subvencionó con un millón de pesos a la CLASA, y ésta pretendió corresponder con dos cortometrajes, resulta por un simple ejercicio aritmético, que dos cortometrajes de 20 y 30 minutos no podían costar un millón de pesos. En el número de febrero de 1936 de la revista *Cine Mundial* que se editaba en español en Estados Unidos, Marco Aurelio Galindo publicó respecto la producción de

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>128</sup> *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, México, Porrúa, 1970, tomo II, pp. 1567-1568.

*¡Vámonos con Pancho Villa!*, entre otras cosas, que la cinta alcanzará tal vez un costo de \$ 2000 000 mexicanos. Sólo que en la pantalla adquirirá, a los ojos del espectador, un costo mucho mayor. Supuestamente *¡Vámonos con Pancho Villa!* costó a la CLASA un millón de pesos. *Cruz Diablo*<sup>129</sup> que también dirigió Fernando de Fuentes en 1934, costó doscientos mil pesos y se colocó en su época como la película más cara del cine mexicano. *Allá en el Rancho Grande* costó cien mil pesos, Fernando de Fuentes fue coproductor de esta cinta y de aquí en adelante se convirtió en productor o coproductor. En fin, el manejo de dinero en este caso no resulta claro.

Se dijo que los nuevos estudios contaban con los adelantos técnicos comparables a los de Hollywood. "Por primera vez en México, un estudio contó con una cámara Mitchell, equipo de regrabación (o sonorización sincrónica), máquina de revelado basado en la curva "gamma", equipo de proyección de fondo (*back projection*) e impresión óptica".<sup>130</sup>

Para la promoción publicitaria de la película, la CLASA convocó al concurso *¡Vámonos con Pancho Villa!*, al que asistieron más de 150 pintores y dibujantes de todo el país. Con más de 160 pinturas se organizó una exposición que duró del 21 al 30 de octubre de 1935, la cual tuvo una afluencia promedio de más de mil personas diarias. Un día antes de la clausura de la exposición, un jurado escogió al primero y segundo lugares a los que entregó trescientos y ciento cincuenta pesos de premio respectivamente. Además de estos dos carteles, fueron comprados por el presidente de la CLASA, Alberto R. (Sic. por J.) Pani, otros diez carteles en cincuenta pesos cada uno. Estos carteles fueron utilizados como publicidad para la película. Al parecer toda esta puesta en escena rompía con cualquier precedente para la promoción de un filme en México.<sup>131</sup>

Respecto a la representación de la figura de Villa se tienen los comentarios de Domingo Soler:

es sin duda, el rol más difícil que se ha dado a interpretar a nadie en el cine nacional [...] Villa fue un hombre de carne y hueso, conocido de miles e imaginado de una u otra manera, por millones de gentes.[...] la caracterización de un personaje tal, tiene que complacer a quienes le han conocido en persona y a los que se han forjado de él una u otra imagen [...] creo haber logrado recrear para mi mismo el retrato entero,

<sup>129</sup> Cfr. Emilio García Riera, *op. cit.* pp. 115-118.

<sup>130</sup> *Ibidem.* p. 33.

<sup>131</sup> Cfr. *Ibidem.* pp. 36-37.

físico y psicológico, de Pancho Villa, y por lo tanto tengo la certeza de que sabré recrearlo en la pantalla de modo que todos crean reconocerle.<sup>132</sup>

De Fuentes por su parte hacía énfasis en que su representación de Villa diferiría mucho de las representaciones nacionales o extranjeras precedentes:

por temperamento, por comprensión de aquella personalidad, así como por una perfecta identificación con el medio ambiente en donde Doroteo Arango nació, creció y llevó a cabo sus legendarias hazañas: es natural que sea de México de donde salga la primera evocación fiel y verdadera de Pancho Villa. [...] -Hay rasgos psicológicos. Sutiles idiosincrasias, gestos particulares, en la figura de carácter de Pancho Villa, que sólo un artista mexicano, con la colaboración de otros artistas mexicanos, puede revivir en el cinema. Necesariamente, nuestro Villa deberá ser más fiel a la realidad, menos ingenuo de lo que se le ha pintado otras veces, menos feroz también; en fin, menos novelesco, pero sí más humano.<sup>133</sup>

A continuación la ficha técnica de la película dirigida por Fernando de Fuentes que es objeto de esta revaloración:

*¡Vámonos con Pancho Villa!*

*Producción;* (1935) CLASA Films, Alberto R. (sic, por J.) Pani.

*Supervisión;* Celestino Gorostiza y C. Argüelles.

*Dirección;* Fernando de Fuentes, *asistente;* Miguel M. Delgado, *supervisión técnica militar;* coronel. Juan B. Vega.

*Argumento;* sobre la novela de Rafael F. Muñoz, *adaptación;* Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia.

*Fotografía;* Jack Draper y Gabriel Figueroa (operador de cámara), *ayudante de cámara;* Enrique Solís.

*Música;* Silvestre Revueltas.

*Sonido;* Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza.

*Escenografía;* Mariano Rodríguez Granada y Antonio Ruiz.

*Edición;* José Noriega.

*Intérpretes;* Antonio R. Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Pancho Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro), Carlos López *Chaffán*

<sup>132</sup> *Ibidem.* p. 35.

(Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael F. Muñoz (Martín Espinosa), Paco Martínez (general Velasco, huertista), Dolores Camarillo (Lupe, esposa de Tiburcio), Alfonso Sánchez Tello (general Fierro), Miguel M. Delgado (doctor), Silvestre Revueltas (pianista). Filmada a partir de enero de 1935 en los estudios CLASA. Estrenada el 31 de diciembre de 1936 en el cine Palacio. *Duración*; 92 minutos.

#### Sinopsis de la película.

Aparece después de los créditos un preámbulo, en que se dice que “de la crueldad de algunas 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”.

La película inicia diferente que la novela. En una serie de planos secuencia a un cañón, una metralleta y un telégrafo se induce al ambiente de guerra. De ahí se pasa a un *close up* a las manos de una mujer que está haciendo tortillas, otro *close up*, a una hacha que cae sobre leña para cortarla, encuadre a un joven partiendo leña. En otra escena un grupo de soldados federales comentan la muerte del centinela número catorce en dos semanas. Un oficial “sabe” quién es el culpable y lo busca. Es Miguel Ángel, un joven que parte leña y tiene escondida entre la misma su carabina. ■ Miguel Ángel es golpeado por el oficial en espalda, pecho y cara, amenazado de ser juzgado y fusilado por el oficial, en un descuido de éste salta una barda y huye entre balazos.

■ Miguel Ángel se reúne con un grupo de rancheros en la casa de uno de ellos y deciden “irse con Pancho Villa”, pero antes deciden volar un puente que utilizan los federales. El diálogo entre estos amigos les da un signo y pertenencia grupal. Ellos van a la guerra a “defender sus tierras” y a ayudar a la revolución.

Al momento en que este pequeño grupo de rancheros a caballo, -con tierras propias- encuentran al general Villa, éste se haya dando un discurso y maíz a un grupo numeroso de personas que se arremolinan en torno a él, y les dice: “Hermanos...hermanitos de raza, miren pa’ que anda luchando Pancho Villa; pa’ que tengan pa’ comer; pero cuando termine la guerra; les voy a dar sus tierras, pa’ que cada uno tenga su rancho. Anden hijitos vengan por maíz”.

Visualmente resulta muy contrastante ver por un lado, -en una toma contrapicada- el pequeño grupo de amigos montados en sus caballos, bien armados y vestidos, que

<sup>133</sup> *Ibidem.* pp. 35-36.



parecen no necesitar nada, -ya que visualmente el espectador ha comprobado, son dueños de sus tierras- y, por el otro, tenemos un grupo numeroso de personas, -presentados en una toma picada- que están en bola luchando para que les toque un poco del maíz que reparte Francisco Villa. Grupos chicos entre grupos grandes, lo específico y lo genérico, los que van a dar y los que están para pedir. Esta representación visual de Fernando de Fuentes habla de su visión grupal, esta escena es una de sus aportaciones personales en su representación, ya que en la novela homónima, dicha escena no existe. El afán de De Fuentes es establecer que "hay clases...en la revolución".

Villa, el gran general dice al grupo numeroso; "hermanitos de raza", pero después; "anden hijitos". Cuando muchos en el grupo gritan ¡viva mi general Villa! Parece que están vitoreando a su padre. Esta imagen retrata física y psicológicamente al Centauro del norte como un populista y paternalista. El hecho de presentar estas dos facetas del hombre en una misma escena, tiene el efecto de crítica sobre ambas características de Villa, pero por extensión está criticando al gobierno populista y paternalista de Cárdenas, que es uno de los resabios negativos -según esta imagen- de la revolución.

Se tiene vertido además un elemento ideológico social respecto a la tenencia de la tierra; "[...] pero cuando termine la guerra; les voy a dar sus tierras, pa' que cada uno tenga su rancho". En pleno 1936, ya está en práctica la política agraria del cardenismo, que se llevaría respecto la tenencia de la tierra; sería el ejido colectivo, la forma bajo la que Cárdenas repartiría 18 millones de hectáreas de 1935 a 1940.<sup>134</sup> Por tanto la afirmación "de Villa" en 1935, en un sentido adverso al oficial, da como resultado la afirmación de que detrás de esta afirmación está el discurso de un grupo antagónico al del gobierno.

El grupo de rancheros es aceptado y reconocido por el jefe de la División del Norte como los Leones de San Pablo por su valentía, y les otorga el grado de tenientes porque saben leer. Esto parece ser una moraleja o adagio, "la educación es superación y causa de la movilidad social."

La música y el ferrocarril son elementos integradores en varios sentidos. Siendo Silvestre Revueltas el musicalizador de la película, no extraña que el tono sea

nacionalista. Cuando los Leones de San Pablo se dirigen a su primer encuentro con el destino en la guerra, dejan por un momento sus cabalgaduras y “socializan” con la tropa a bordo del tren. Este traslado social y temporal se acompaña por el corrido de *la Adelita*, que musicaliza la convivencia, el traslado y la cotidianidad en la espacialidad del ferrocarril.

Dicho corrido, fundido musicalmente con tonos marciales y música de tambora, tiene, además del efecto de fundir grupos sociales diversos y música diversa en el espacio del ferrocarril, la función de caracterizar a los grupos que conviven en ese espacio. *La Adelita*, el corrido villista por excelencia, -junto con *la Valentina* y *la Cucaracha*- la tonalidad marcial -la guerra- y la música norteña define de dónde es y como está conformado este conglomerado de combatientes.

Cuando Tiburcio Maya, -en un tiempo muerto cinematográfico- cavila recostado sobre su sarape, mirando el firmamento en medio de la noche, y enseguida se dirige a uno de sus compañeros de grupo al que dice: “por más que aquí abajo hacemos y deshacemos; allá arriba nada cambia [...]” refiriéndose literalmente a las constelaciones; está criticando la inmovilidad de las estructuras del poder, la inmutabilidad. Pero además está aceptando ese destino inmutable y por tanto la inutilidad de todo sacrificio, lo cual empieza a construir el tono de tragedia en la película.

Por extensión, no sólo la tragedia de la película, sino la tragedia nacional, -Muñoz, De Fuentes- al aceptar *a priori* el destino, ven en el personaje de Tiburcio esta idea y que nada va a cambiar, su lucha nada va a cambiar, la revolución no va a cambiar nada porque todo va a seguir igual arriba. Parece haber una advertencia del personaje: sé que el destino es adverso, mi esfuerzo también, mi vida por tanto es una tragedia, pero a pesar de todo, doy esa vida para precipitar mi destino... ¡si me han de matar mañana; que me maten de una vez!, lo que viene a ser una de las constantes afirmaciones de los Leones de San Pablo y que representa la aceptación anticipada del destino fatal.

Hay una metáfora que hace dirigir las miradas hacia la “derecha”. Cuando se desarrolla un ataque nocturno en *La Pila*, un fortín en Gómez Palacio, Durango, las fuerzas villistas no pueden avanzar, a lo que Martín Espinosa, -interpretado por Rafael F. Muñoz- responde, escabulléndose, arrastrándose entre las sombras que producen los potentes faros de los federales atrincherados, al llegar a unos metros del fortín, empieza

<sup>134</sup> Cfr. Jean Meyer, *op. cit.* p. 271.

a arrojar sus bombas que enciende con su puro, los federales se percatan de donde vienen las bombas y uno dice "a la derecha hombre a la derecha". La amenaza está a la "derecha". Cuando logran ubicar a Martín Espinosa a su derecha, le disparan y éste cae gritando: "si aquí estoy", los federales creyéndolo muerto, se regodean, pero en un último esfuerzo, moribundo, Martín Espinosa arroja una última bomba gritando ¡viva Villa!

En esos tiempos de los grandes ismos: comunismos, capitalismo, nazismos, clericalismos, sinarquismos, fascismos, las posturas ideológicas se definen por su posición, a la "derecha" los conservadores, capitalistas, sinarquistas, clericalistas y a la "izquierda" los socialistas, anarquistas, populistas, sindicalistas. Esto como una herencia cultural de la revolución francesa: a la derecha de la Asamblea nacional, sentados los girondinos, jóvenes acaudalados de la Gironda en la provincia francesa y los jacobinos radicales sentados a la izquierda en dicha Asamblea nacional.

¿Rafael F. Muñoz está a la derecha y Fernando de Fuentes lo publicita?

La toma de Torreón cuesta la vida a uno de los leones, cuando al tratar de ser rescatado por tropas villistas resulta muerto por fuego amigo. El triunfo por la toma de Torreón es celebrado en un desfile con música de tambora. Los tres Leones de San Pablo restantes se ganan un ascenso a mayores y a ser parte de la escolta personal de Villa, los Dorados.

Siguiendo la cronología de la película vemos a un Villa que desdeña la vida de los demás si no son de alguna utilidad. Estando en su cuartel hasta donde llega un subalterno y le dice que el general Fierro va a fusilar una banda de música, el general Villa contesta: "no que bárbaro, que los integren en un batallón"; la respuesta es: "pero todos los batallones ya tienen su banda de música;" "entonces que los fusilen, que me vienen a preguntar a mí nada".

Introducidos en la ciudad, los tres *leones* restantes se encuentran en una cantina donde toca piano Silvestre Revueltas, y ellos se sientan con un grupo de diez individuos, los cuales dado el número cabalístico que suman, echan un reto a la suerte, "esta noche uno de nosotros va a morir y ese será el más cobarde". Echando una pistola al aire en medio de la oscuridad de la cantina, resulta herido Melitón Botello, el que para demostrar que no es el más cobarde, se pega un tiro en la cabeza y muere.

La película de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, tiene un error de edición muy evidente. Cuando muere Melitón Botello en la cantina, se hace una disolvencia y la siguiente toma

inicia con un corneta tocando a reunión, pues las tropas villistas se van hacia Zacatecas. Se suceden una serie de tomas que dan ritmo acelerado a la secuencia, pero entre estas tomas hay una escena que rompe el ritmo de la secuencia, se ve a Tiburcio Maya a caballo, agachado besando a su esposa Lupe -Dolores Camarillo- y se despide de ella, luego sigue la secuencia y el ritmo de las siguientes tomas. Después se ve una toma en la que entra Tiburcio Maya a la recámara que comparte con Miguel Ángel Becerrillo, y le dice que se apure porque el corneta está tocando a reunión. Si el toque a reunión es simultáneo al momento en que Tiburcio entra a avisar a Becerrillo de ese hecho; ¿cómo pudo ir Tiburcio en unos segundos a Chihuahua, donde viven su mujer y sus hijos y regresar a donde estaba Becerrillo? Este es el error importante de edición que tiene la película.

La última muerte que se presenta en la película es la de Becerrillo. Resulta que este personaje considera que “la revolución ya no tiene pierde, pa’que seguimos aquí, pa’que nos maten como a los otros”, Tiburcio Maya contesta “ahora no podemos dejar la revolución, ahora es cuando viene lo duro, ahora es cuando Villa más nos necesita, somos de su escolta, somos de los Dorados de Pancho Villa”. Sin embargo la idea del grupo quedó atrás, los Leones, ahora desintegrados física e ideológicamente, y los dos sobrevivientes se subordinan a un grupo selecto de Francisco Villa, es decir, se pierde el ideal y el yo en el contingente.

Becerrillo termina siendo parte de una epidemia, el jefe de la División del Norte se entera y envía al general Fierro a solucionar el problema. Este llega con Tiburcio Maya y dice que tienen que desaparecer los objetos de Becerrillo y a él mismo. Maya asombrado pregunta a qué se refiere con desaparecer y la sospecha de su pregunta se confirma, lo tiene que quemar: “¿quemarlo vivo, este es el pago a un soldado de la revolución? ¿qué somos un ejército de perros? Al final lo hace, pero muerto, ya que le pega un tiro. Villa se acerca y Tiburcio, meditando, sentado en el vagón donde estaba su amigo, parece iluminarse al verlo llegar; pero su jefe le prohíbe acercársele e ir con él a la toma de Zacatecas y le ordena que espere allí hasta que lo llame. Tiburcio dice “se acabó” toma sus objetos personales y se aleja por las vías del tren, perdiéndose en la oscuridad de la noche. Con un *fade out*<sup>135</sup> termina la versión estrenada en 1936.

<sup>135</sup> Efecto de desvanecimiento que consiste en hacer una imagen cada vez menos clara y un sonido cada vez menos audible.

Pero existen al menos tres versiones más, dos filmadas y otra que se desprende del argumento. La del argumento es esta: después de perderse en la oscuridad de la noche se ve a Tiburcio viviendo tranquilamente en familia. Un día llegan las tropas villistas, Villa reprocha el abandono de Maya y este se disculpa diciendo que él lo rechazó. Van a comer a la casa de Tiburcio Maya, donde el general Villa trata de convencerlo para que regrese a la lucha. Maya esgrime motivos familiares, sus hijos y su esposa. Pancho Villa envía a Tiburcio a buscar a Encarnación, estando afuera escucha disparos, su hija y su esposa están muertas. Francisco Villa le dice que ya no tiene por quién quedarse y que tome su carabina y se vayan, Tiburcio arranca una carabina a Encarnación y apunta al Centauro del norte sin atreverse a disparar. Un instante después Tiburcio y su hijo parten con Pancho Villa.

Una segunda versión fílmica, transmitida por vez primera en televisión abierta el 21 de agosto de 1982<sup>136</sup> en el canal 13, es casi idéntica al guión original, sólo la presentación varía. Tiburcio vio alejarse a su general, murmurando entre dientes "está bien, se acabó" hacia la noche cerrada, pero en vez de perderse en la noche, sobrevino un *fade in*<sup>137</sup> y apareció un letrero: "Han pasado los años; tras varias derrotas guerreras, Pancho Villa va en retirada, tratando de rehacer sus antiguas huestes invencibles". Tiburcio Maya vive ahora apaciblemente en su rancho, cultivando la tierra con su hijo de diez años. El general Villa en cuclillas devora un pernil de pollo, simultáneamente mata a la esposa y a la hija de Tiburcio, este toma su arma, su hijo y se va con Pancho Villa.

Un tercer final varía el desenlace cuando Tiburcio apunta a Villa pero antes de que pase otra cosa, el general Fierro (Alfonso Sánchez Tello) lo ha fulminado de un plumazo por la espalda, Tiburcio cae a los pies de Francisco Villa y este se indigna con su lugarteniente y le dice "imbécil, él nunca me hubiera disparado", llorando, el hijo de Tiburcio se dirige a Villa "ahora ya no podremos irnos con Pancho Villa", este extasiado pregunta sobre sus deseos de unirse a la diezmada División del Norte, como el niño asiente Villa dice "pues vente con nosotros, vámonos con Pancho Villa", al tiempo que lo monta en su caballo y la tropa villista se aleja.<sup>138</sup> Sobre la interpretación de estos finales hay una coincidencia con lo que dice Jorge Ayala Blanco. Al primer final lo denomina la

<sup>136</sup> Cfr. Emilio García Riera, *op. cit.* pp. 38-39.

<sup>137</sup> Efecto de surgimiento de la imagen y el sonido que consiste en que desde la oscuridad se tiende a ir observando la imagen y desde el silencio el sonido se torna perfectamente audible.

<sup>138</sup> Cfr. Emilio García Riera, *op. cit.* p. 40.

antiepopaya, al segundo final -basado en lo que a su vez dice Andrés de Luna- lo denomina el reflejo sin espejo de la tragedia cinematográfica, y al tercer final la aceptación iluminada.

### 3.2 La representación cinematográfica de *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Pero ¿por qué sin ser historia el discurso literario y el discurso cinematográfico, accedemos a ellos como fuente para el estudio de la historia cultural? Como ya se ejemplificó a lo largo del reporte, se puede conocer el discurso cultural por el contexto histórico, dentro de la representación literaria y la cinematográfica. El objetivo es hacer un tratamiento del objeto de estudio en su contexto cultural e histórico,<sup>139</sup> para identificar cuáles son los grupos o los individuos que emiten ese discurso o a partir del discurso, integrar o identificar a un literato o cineasta dentro de su grupo cultural.

Así que en este trabajo se hace dialogar el Villa historiográfico de Katz, de Medín y de Meyer, con el representado cinematográficamente por los camarógrafos gringos de 1913-15 que ven en él un objeto interesante por su contexto revolucionario. En ese contexto revolucionario es que la figura del primer Villa cinematográfico, es rescatada por el Villa histórico. Dentro de este diálogo es posible reconocer, desenterrar al Francisco Villa humano que está detrás de lo histórico y lo cinematográfico.

Es verdad que los hechos militares, las ideas sociales y económicas del general Villa, tienen una explicación a veces superficial de parte de los camarógrafos y los noticieros norteamericanos, que utilizan las imágenes de una manera indiscriminada, es decir las descontextualizan. Pero además esa representación cinematográfica inicial del Centauro del norte es un tanto maniquea, porque tiene una intencionalidad, como revolucionario es comparado con Robin Hood por su visión social, y con Napoleón por sus brillantes campañas militares, pero esa representación es relevante por oposición a otro personaje de ese momento histórico, Huerta, que es el enemigo a vencer dentro y fuera de México, como ya quedó explicado en el capítulo uno. Según el ambiente de la política diplomática de los Estados Unidos hacia México, Villa es comparado con Robin

<sup>139</sup> En este caso son tres objetos de estudio dentro de un gran tema que es la revolución mexicana, el Villa representado desde los Estados Unidos, el Villa representado por la narrativa de Muñoz y el Villa representado cinematográficamente por De Fuentes.

Hood por su visión de ayuda a los necesitados -y es un héroe- o con Huerta en sus desmedidas ambiciones y autoritarismo -y es un villano-.

Afortunadamente el Francisco Villa historiográfico, se abre paso en el diálogo con todas sus contradicciones, pero con una serie de motivaciones mucho más profundas que sus actos primitivos. Se tiene un Pancho Villa historiográfico inmerso en los vaivenes económicos, sociales y culturales de la política interna y externa, dirigido por una visión del mundo que obedece a su origen de ranchero norteño, fronterizo, aguerrido y guerrero. Un ejemplo de todo esto es el general Villa representado en el ataque a Columbus, hecho que en los noticieros de Hearst y Pathé, es tratado como acto cobarde y alevoso. Pero por otro lado se tiene al jefe de la División del Norte de Katz, con motivos de profundas implicaciones ideológicas, como su visión social sobre el reparto de tierras y un regionalismo que lo hace confrontarse con Carranza, además de sus motivaciones nacionalistas que lo llevan a cometer un acto "heroico", desde su punto de vista, al atacar Columbus para confrontar a Carranza con los gringos, ya que cree que están de acuerdo para pactar en perjuicio de México. La representación del Francisco Villa literario de Muñoz, que aún cuando no es parte de la representación cinematográfica de De Fuentes, nos habla de sus motivaciones humanas, atacar a los gringos, "para que el bocado que se quieren comer los indigeste".<sup>140</sup> Es decir la absorción de México por parte de los Estados Unidos es evitada por este acto del general Pancho Villa.

La representación inicial del Centauro del norte en el cine norteamericano es contrastante, y produce una visión del personaje como héroe, como genio militar, como bandido y como asesino, aunque indudablemente es atractivo por lo que representa, es el vehículo para alcanzar las reivindicaciones sociales propias de una revolución. Por otro lado el Villa historiográfico es más congruente con el actuar de un hombre, sus motivaciones como ya se dijo son bien claras. La representación cinematográfica inicial de Francisco Villa es por lo tanto alejada de la realidad historiográfica y sólo tiene la función de darle un tratamiento incierto y variable conforme a la política de los Estados Unidos hacia México. Este Pancho Villa cinematográfico es parte de la construcción iconográfica de leyenda, donde la ficción y la historia están exaltadas y confundidas, que es la manera como se quiere llevar este personaje histórico al público de las primeras

<sup>140</sup> Op. cit. Rafael F. Muñoz, pp. 130-132.



salas cinematográficas de Estados Unidos y de México allá por los años de 1913 a 1916.

Posteriormente Rafael F. Muñoz nos representa al mismo personaje, pero desde un punto de vista humano. No es un héroe, no es un mito y tampoco una leyenda, pero su nombre hace que los hombres que lo escuchan y que lo conocen, realicen actos heroicos, que al ser concretados en el contexto de Villa, de la División del Norte y de la revolución mexicana, adquieren una dimensión equiparable a los actos del personaje histórico, aún cuando este no tenga otro mérito que despertar en sus seguidores los más profundos sentimientos de fidelidad, de heroicidad y de nacionalismo.

La obra de Muñoz, presenta un discurso que no está a tono con el discurso nacionalista conservador de su época, donde lo desagradable, lo sórdido, lo grotesco y la muerte no tienen cabida, pero tampoco con el nacionalismo indigenista que evade el presente.

El escritor presenta una visión divergente en cuanto a la forma de tratar la revolución mexicana. Este gran tema es criticado junto con Pancho Villa el que según el autor, tuvo un mérito que no fue hacer la revolución, sino inspirar a los que coinciden con las reivindicaciones económicas, sociales y políticas de una revolución. En el caso de los Leones de San Pablo sus reivindicaciones son muy específicas, conservar el *status quo* de su grupo del rancho norteño que es dueño de la tierra que trabaja y generalizarlo a otros grupos, reivindicación que resulta un tanto conservadora, en el contexto cardenista donde se promueve una modalidad referente al reparto de tierra bajo la figura del ejido en el que la tenencia de la tierra es de manera comunal y donde la propiedad no puede ser enajenada, es decir el campesino no es dueño sólo es poseedor.

Los Leones de San Pablo y sus muertes tienen el significado del grupo desplazado, marginado, acabado, exterminado. Dicho grupo que está claramente caracterizado por Muñoz, y por sus posturas agrarias no entra en la política social de los años treinta. Es importante por sus referencias al proceso histórico revolucionario aunque no son de las comunidades indígenas marginadas, ni son de los terratenientes que de una u otra manera protagonizan la vida política de los treinta. Son un grupo de hombres más o menos autosuficientes, con iniciativa propia, emprendedores, que demuestran dichos atributos, cuando deciden ir a la revolución con el general Villa.



Para Muñoz el tema de la revolución y el tratamiento del Centauro del norte son un pretexto para retornar al pasado y arreglar el presente en que ya han sido desplazados este -Leones de San Pablo- y otros grupos humanos, es un ejercicio muy de ficción, muy cinematográfico, que consiste en utilizar la máquina del tiempo para arreglar el presente.

La novela es una interpretación personal donde las implicaciones ideológicas pueden ser más o menos conscientes, pero no premeditadas o deliberadas, ya que la frescura, fluidez, calidez y cercanía con los personajes denotan una identificación del autor con ellos y más aún con Tiburcio Maya. Este personaje parece ser el autor que participa en la construcción del relato desde su gestación, desarrollo y fin, es una vida paralela a la de Villa. Misma que siendo de ficción humaniza la figura del general y la critica al ser capaz de realizar hazañas que el mismo Pancho Villa realiza, desafiar a la muerte cuando mata y quema a su amigo contagiado de viruela.

Además la novela tiene un desenlace sumamente trágico. Las muertes que por sí solas no llevan a nada, mas que a ser parte de la estadística y del millón de muertos durante la revolución, vienen a ser parte de la construcción de un fracaso, porque si la revolución y sus reivindicaciones no se cumplieron entonces las muertes más que heroicas, son trágicas. Aunque claro está para los que mueren en el momento tiene un significado heroico.

Por lo anterior, y en coincidencia con la forma de tratar el tema de la revolución desde la perspectiva del villismo, la representación de Fernando de Fuentes es más cercana al carácter humano del personaje, como él mismo lo afirma. Su representación cinematográfica fue desde la novela y si tiene elementos críticos al tratar el tema de la revolución y el personaje histórico, es por el autor de la novela. El carácter trágico de la película es extraído de la novela. De Fuentes lo que hace es utilizar otro tipo de lenguaje y lograr que el tono trágico de la novela prevalezca.

La intención de Muñoz y de De Fuentes no es hacer historia y eso es muy claro, es recrear el drama de la revolución pero desde un punto de vista trágico, no es el drama del pueblo mexicano, ni el sufrimiento cotidiano, pero tampoco la exaltación de ese primer Villa cinematográfico o de ficción. La intención es representar al Francisco Villa literario desde un punto de vista crítico en cuanto al tema de la revolución y desmitificador del general Villa visto por los camarógrafos gringos y presentado de manera descontextualizada en los noticieros de Hearst y de Pathé.

De Fuentes, por su parte, critica a la revolución y a un caudillo de la misma. Aunque hay ciertos vasos comunicantes que permiten ser más específicos en cuanto a la delimitación de revolución. La crítica de Muñoz-De Fuentes no es a toda la revolución, primero se presenta en la novela y en el cine una revolución muy regional, es la revolución del norte, los caudillos son Villa, Carranza, Obregón y Calles como los principales actores. Esto es clara influencia del literato que es chihuahuense, y su visión de la revolución es desde el punto de vista local, pero más específicamente villista. Los demás caudillos, Carranza, Obregón y Calles son incidentales. De Fuentes no extiende la crítica de la revolución al menos no en lo geográfico. Pero critica al presente desde el pasado, a la revolución que no hizo reivindicaciones a todos, -ni a muchos, sólo a unos cuantos- al personaje de Villa se dirige y a lo que queda de él en el gobierno de Cárdenas, paternalismo y populismo.

Dos representaciones cinematográficas de De Fuentes, lo alejan de Muñoz, la presentación visual del Villa que da a los pobres, reiterando que el Villa historiográfico mantuvo mientras pudo albergues de niños y escuelas, y el Villa que manda a fusilar una banda de música por que todos los batallones ya tienen la propia, y lo sitúan en el contexto cardenista para criticarlo. Ambas imágenes son una aportación extra a la novela.

En resumen, la revolución vista a través de Fernando de Fuentes es una revolución incompleta, es una crítica donde no alcanza a verse el cambio que un movimiento de esta naturaleza implica, el dicho de Tiburcio Maya en el sentido de que "por más que hacemos aquí abajo allá arriba nada cambia", es el ejemplo más palpable de su representación de una revolución incompleta.

De cualquier manera sea el proyecto de Cárdenas es decir, nacionalismo populista indigenista o el de Pani, De Fuentes y Muñoz, de crítica al poder establecido por analogía del personaje, Villa populista paternalista y en ese sentido identificable con Cárdenas, ambos pretenden utilizar la imagen de Pancho Villa para establecer un discurso, en el contexto de una revolución muy local, la revolución en el norte. Cárdenas apoya a la CLASA para retomar el tema de la revolución que en el caso del general Villa es local, pero pretende llevarlo al ámbito nacional y utilizarlo para la necesaria construcción de un sentido nacionalista, luego de un movimiento revolucionario que implica una ruptura con el pasado y muchos de sus discursos incluido el nacionalista. De Fuentes, por su parte,

utiliza la figura del Villa revolucionario norteño y también hace una generalización al criticar a una revolución incompleta y no sólo a la revolución en el norte de la República.

La representación cinematográfica de *¡Vámonos con Pancho Villa!* es resultado de un distanciamiento crítico analítico de Fernando de Fuentes de su presente y de un involucramiento ideológico comprometido con una concepción de lo nacional que en esos momentos va en contra del discurso impuesto desde el poder. Quizá el discurso oficial gozó en ese momento de mayor aceptación que el discurso filmico de De Fuentes, y por lo tanto el texto de éste último tuvo una circulación limitada, ya que los testimonios de prensa y personales de la época como el de Salvador Elizondo y el hecho de que De Fuentes no volviera a tratar el tema de la revolución mexicana, así lo revelan.

Pero ¿porque *¡Vámonos con Pancho Villa!* No fue un éxito comercial, si tenía todos los elementos para serlo? Del poco eco que tuvo la película en su estreno y del hecho de que Fernando de Fuentes no siguiera con el género de la revolución mexicana, podemos concluir que algo falló en el proceso comunicativo de esta película.

Aún cuando De Fuentes terminó de filmar *¡Vámonos con Pancho Villa!* antes que *Allá en el Rancho Grande*, el proceso de la primera duró dos años, de enero de 1935 a diciembre 31 de 1936 en que fue estrenada. Mientras que la segunda se inició el 6 de agosto de 1936 y se estrenó el 6 de octubre del mismo año. Es posible que Fernando de Fuentes intuyera el golpe que significaría el estreno de la primera de estas películas; pero entonces si consideraba que era un riesgo comercial, ¿por qué se atrevió a iniciar una producción que involucraba además de la inversión en una empresa novel, la intervención del Estado? Es posible recordar que los capitalizadores de la CLASA habían sido Pani, ministro desde Carranza y hasta Abelardo L. Rodríguez, Signoret, accionista mayoritario en *El Palacio de Hierro*, que después compró también la casa *Mosler Bowen* y el almacén *Al Puerto de Veracruz*. El primero identificado claramente con el primer grupo triunfante de la revolución mexicana, los carrancistas, que después fue relevado por obregonistas y callistas, hasta que hubo una aparente ruptura en el momento en que Cárdenas deshace el "maximato". Pani renuncia a su último cargo en la burocracia, precisamente un mes después de que Cárdenas fuera ratificado por Calles como el candidato oficial del PNR,<sup>141</sup> es decir, en septiembre de 1933. Signoret se puede ubicar

<sup>141</sup> Cfr. Jean Meyer, *op. cit.* pp. 225-226.

fácilmente en el grupo de la alta burguesía. Pani y él fueron parte de un grupo que en 1935 se sentía y estaba desplazado.

Pani, utilizando sus contactos dentro de los mandos medios y superiores en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, -de la cual fue titular hasta septiembre de 1933- quizá pudo promover por interpósita persona un proyecto de capitalización para la creación o patrocinio de una empresa cinematográfica. Esto en el contexto del ambiente nacionalista y de la recuperación económica 1933-34.<sup>142</sup> Que una vez socializado dicho proyecto y con pretensiones nacionalistas, se le hiciera llegar a Cárdenas, y este interesado en fortalecerse, hubiera aceptado no sólo a la capitalización sino el apoyo en especie para la realización de dicho proyecto cinematográfico. Lo cual explica las contradicciones del costo y de la capitalización de la CLASA para iniciar con la superproducción de *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Puede parecer muy descabellado pero la participación del ejército es clave como una censura "sicológica". La figura de Villa no tenía en el poder establecido de ese entonces la categoría de prócer, era la contraparte de Obregón, de Calles y del mismo Cárdenas, pero también de Pani y de Signoret.

Es posible decir que por la escasa circulación del texto fílmico de De Fuentes no se produjo un eco importante en la cultura de su época y por tanto la relevancia de ese texto se ha construido a lo largo de los años. La circulación de esta película se ha ido acentuando con el tiempo y fue casi treinta años después de su estreno que se empezó a valorar las virtudes estéticas, políticas, sociales e históricas del filme. Por lo que el objetivo explícito del director de modificar la imagen de Villa y de que se considerara su representación como la más real se ha diferido.

Esto nos acerca a una posible explicación sobre el fracaso -comunicativo-taquillero de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el Villa-Soler entró en conflicto por el descubrimiento de su realismo, de su desvelamiento como hombre, con defectos y vicios de carácter y de principios. En el momento de la representación humana del Villa de De Fuentes, resultó muy cercano a un pasado inmediato, demasiado fresco y doloroso, tanto que se acerca al Villa historiográfico de Katz y al de Meyer como al Villa literario de Rafael F. Muñoz.

---

<sup>142</sup> Cfr, *Ibidem*. p. 327.

¿Es posible dar una explicación histórica al fracaso de la película de Fernando de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa!*? Para contestar la primera incógnita primero es necesario decir que la película fue un fracaso desde el punto de vista del cine como industria. No en el sentido de su producción, que como ya se vio, tuvo un entorno favorable, en el aspecto técnico, artístico y económico. Tampoco fue un fracaso desde el punto de vista como composición cinematográfica. Pero sí fue un fracaso económico y temático porque además de que no permitió la recuperación de siquiera su costo de producción, como lo afirma Salvador Elizondo, tal vez orilló al cine mexicano hacia un cine más comercial, melodramático y hollywoodense. El fracaso temático de *¡Vámonos con Pancho Villa!* no se refiere al tema en sí que es la revolución mexicana y la figura de Villa, es más bien su tratamiento realista, humano, profundo, trágico, cercano a lo histórico, contrario al tratamiento melodramático de la revolución mexicana y de la figura de Villa, que prevaleció después de esta representación no repetida y no retomada otra vez por el cine de De Fuentes.

¿Que hace la gente en el cine? ¿Qué tiene la historia que atemoriza de entrada a la gente? El espectador entra en el cine con un primer ánimo, el de cumplir "el contrato de ficción", el cuál lo llevará por muy diversos caminos a una inmersión en mundos alternos, más o menos reales. Pero la historia es un clavado al interior de uno mismo, es ver la conformación orgánica, lo sano y lo insano, es realista. Presentar en un espacio consagrado al contrato de ficción a un ente que de tan realista se acerque a lo histórico forzosamente tenía que desencadenar un choque. ¿La virtud? Una visión alterna del ser mejicano o del nacionalismo, divergente en su época y reflejo de su condición cultural. Fernando de Fuentes va más allá de su presente, pero su representación terminó como tragedia igual que Tiburcio Maya al final, y, quizá empezó de la misma manera, a sabiendas que no triunfaría, por eso estrenó primero, *Allá en el Rancho Grande*. De seguir en el intento de escaparse de la cultura de su época, aún con el apoyo de los de su propio grupo, Fernando de Fuentes hubiera entrado en el delirio y en la falta de comunicación que significó, en el peor de los casos para él, el estreno de *¡Vámonos con Pancho Villa!*.<sup>143</sup> Las representaciones atípicas de De Fuentes fueron un constante

---

<sup>143</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores, 1994, p. 18.

ejercicio de contravención a las restricciones discursivas de su época, no aceptó un nacionalismo indigenista, pero tampoco el conservador en el sentido que desaparecía lo grotesco, sórdido, cruel, la muerte y la tragedia. Las películas de este cineasta sobre el tema de la revolución mexicana, *El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* Tienen un tratamiento que contraviene el discurso nacionalista oficial de los años treinta.

## CONCLUSIONES

De la revisión hecha en el primer capítulo se puede concluir que la representación inicial de Pancho Villa lo sorprende ya que no entiende bien qué es lo que ven en él los camarógrafos norteamericanos. La imagen de Francisco Villa desde el norte viene a ser una construcción efímera donde se estrella Huerta. Donde el juego político del gobierno norteamericano pronto muestra que su interés por dotar de una serie de significados a un personaje surgido a la luz de la lucha revolucionaria es efímero y mutable como su política hacia México en esos instantes.

El primer Villa cinematográfico producto de la visión de <nuestros primos> empieza siendo un héroe romántico, que se encumbra merced a inexplicables fuerzas que encuentran en su fisonomía y carácter una salida fácil al dilema de su "arrastre arrollador". Enseguida el héroe romántico, el Robin Hood mexicano, el Napoleón mexicano, empieza a trucarse en un hombre de ambición ilimitada, irascible, frío homicida. Y termina siendo el hombre más buscado en Estados Unidos y en México. En el primer país, por el "cobarde e injustificado" ataque a Columbus, y en el segundo, por el acto de alta traición que cometió contra la patria al atacar al poderoso vecino, provocando con esto una invasión que pudo ser desastrosa.

El general Villa, representado por los camarógrafos estadounidenses como héroe romántico en el contexto de la revolución se va modificando en el mismo sentido que se modifican las relaciones de poder internas y externas. Sus adversarios de dentro y de fuera lo acorralan, y este hombre personaje histórico con una inteligencia intuitiva y poco diplomático, responde con reflejos rotulianos a todo estímulo de sus adversarios, llegando a ser un Villa asesino donde gringos y mexicanos utilizan la representación negativa de su imagen para destruirlo. La representación del jefe de la División del Norte se inserta en una dimensión imaginaria que no es ficción, sino un conjunto de visiones colectivas en diversos niveles. El hombre da materia para la construcción de su imagen. La famosa fotografía de la *Mutual* que presenta su entrada en Torreón; -aquella en la que se le ve "rayando" su caballo- lo mismo es utilizada para promover la película sobre "la tragedia de su vida" de la *Mutual*, que por los noticieros de *Hearst-Vitagraph* y de *Pathé*, donde se le pone un pie de página atribuyéndole la declaración de "guerra a muerte a los gringos" y para la promoción de la película *Villa-Dead or Alive*. A una misma imagen se le

otorga un significado diferente por el contexto en que es utilizada, y para los que asistían a las salas de cine y se apropiaban de esas imágenes, se apropiaban también del discurso que contenía.

En el segundo capítulo se trató la representación literaria de *¡Vámonos con Pancho Villa!* que viene a significar un intento de irrumpir en el discurso oficial. Afortunadamente para el historiador, este discurso atípico es revelador de las contradicciones que se presentaron en la temporalidad de su producción, contradicciones que surgen de un discurso oficialista justificador y populista confrontado con una realidad multigrupal no integrada en dicho discurso y representada por -la individualidad- Tiburcio Maya, y -lo grupal- los <Leones de San Pablo> como ejemplo del contexto cultural del autor. La revaloración de este texto literario adquiere significación como resultado de su uso posterior en el cine de De Fuentes, con unos objetivos similares de influir en la percepción de una realidad nacional, desenterrando una raíz de su origen, el general Francisco Villa en la revolución mexicana.

En el tercer capítulo se establece que el discurso cinematográfico es un esfuerzo conjunto de Rafael F. Muñoz, Fernando de Fuentes y los productores de la CLASA y que no fue recibido como modelo cultural. Quizá porque el discurso oficial no estaba interesado en las ideas planteadas por ese grupo ajeno a la política populista de Cárdenas. Se debe decir por otra parte que hubo una alianza del gobierno con la base social a través del corporativismo y se excluyó entre otros, al grupo de De Fuentes. Además la sociedad estaba predispuesta por su realidad nada halagüeña en los años treinta, a una evasión de la misma. El cine fue el medio y el espacio para dicha evasión y por tanto, debía representar temas y situaciones donde hubiera un reflejo, pero el desenlace de los temas debía ser por fuerza, diferente al común en el público, es decir el triunfo de los personajes principales.

La representación cinematográfica de *¡Vámonos con Pancho Villa!* en 1936 no es sólo resultado de un distanciamiento crítico analítico de su autor, más aún, es resultado de un involucramiento ideológico comprometido con una concepción de lo nacional que en esos momentos va en contra del discurso impuesto desde el poder y que quizá este discurso tenga en ese momento mayor circulación, mejor recepción y por tanto mayor repercusión en las conductas sociales de la época.



Se puede desprender de esta reflexión, que el texto filmico de De Fuentes se auto limitó por su tratamiento del tema de la revolución mexicana, ya que los testimonios de prensa y personales así lo revelan. La circulación de esta película se ha ido acentuando con el tiempo y fue casi treinta años después de su estreno que se empezaron a valorar las virtudes estéticas y las implicaciones políticas, sociales e históricas del filme.

Fernando de Fuentes declaraba como objetivo principal "el que se creara la representación más real, más apegada a la historia y a la calidad humana del personaje", el objetivo del director de modificar la imagen alejada de la realidad de las representaciones cinematográficas previas de Villa y de que su representación se considerara como la más real, se ha cumplido paulatinamente. La representación del Villa humano de Fernando de Fuentes prevalece y no se ha transformado, dicha representación cinematográfica de un personaje histórico heroico que se convierte en hombre, tiene una trascendencia histórica, porque hace accesible al espectador los acontecimientos que en este caso son históricos. De manera que el Francisco Villa humano representado, viene a ser un Villa histórico de ficción que representa muchos de los valores asociados por el espectador al proceso revolucionario, justicia y reivindicaciones sociales, económicas y políticas.

En el contexto del cardenismo surge la representación de la figura del jefe de la División del Norte asociada a la revolución y por esto se utiliza para ligar el cardenismo al proceso revolucionario reivindicador en cuanto que rompe con el porfirismo y con sus discursos. La figura de Pancho Villa es utilizada por el cardenismo para construir los nuevos discursos sociales donde el agrarismo es una de las más importantes reivindicaciones junto con el discurso nacionalista. El tema de la revolución mexicana es en ese momento y fue durante el siglo XX, el centro del debate político, económico y social. Y es por esto que la figura de Villa sigue siendo vigente y atractiva, en tanto que haya reivindicaciones que cumplir desde una perspectiva revolucionaria.

El Villa historiográfico de Katz, de Meyer y de Medin permite concretar el sentido real y ficticio, profundo y superficial del Francisco Villa cinematográfico y literario. Si hablamos de la historia no podríamos acudir solamente al Pancho Villa literario o al general Villa cinematográfico, necesariamente tienen que ser complementados con el Francisco Villa histórico. Pero la novela y el cine son fuentes para hacer la reconstrucción de la historia cultural, no a partir del tema tratado por estos, sino a partir de la manera en

qué es tratado, es decir: del cómo, del por qué, del quién y del cuándo, entre los que se escapan las prácticas del momento de manera más o menos inconsciente, al control del literato y del cineasta.

## FUENTES DE CONSULTA

### Bibliográficas

*A cien años del cine en México*, México, Porrúa, 1996, 95 pp.

Cervantes, Federico, *Francisco Villa y la Revolución*, México, Ediciones Alonso, 1960, 125 pp.

Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia*, México, FCE, 2000, 271 pp. Col. Espacios para la lectura

García Riera, Emilio, *Fernando de Fuentes*, México, Cineteca Nacional, 1984, 202 pp.

Jean Pierre Rioux y Lean Francois Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999, 453 pp.

Katz, Friedrich, *La guerra secreta en México*, México, Era, 1988, 405 pp.

López Alcaraz, María de Lourdes, "Es...para dejar de ser. El guión", en *Itinerario de las Miradas*, México, UNAM-ENEP-ACATLÁN, 2003, 42 pp.

Luna de, Andrés, *La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano*, México, UAM, 1984. 300 pp.

Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: Historia política del maximato, 1928-1935*, México, Ediciones Era, 1996, 170 pp.

Mejía Prieto, Jorge, *Anecdotario mexicano ingenio y picardía*, México, Diana, 1982, 252 pp.

Meyer, Jean, *La Revolución Mexicana*, México, Tusquets Editores, 2004, 339 pp.

Muñoz, Rafael F., *Fuego en el norte. Cuentos de la revolución*, México, Libro Mex, 1960, 175 pp.

\_\_\_\_\_, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Espasa Calpe, 1950, 208 pp.

Orellana de Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la revolución mexicana 1911-1917*, México, Artes de México, 1999, 300 pp.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo veintiuno-UNAM, 1998.

Reyes de los Aurelio, *Con Villa en México, testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, México, UNAM, 1985, 411 pp.

\_\_\_\_\_, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988, 225 pp.

Sánchez, Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2000, 118 pp.

Ulloa Berta, *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1914-1917. La encrucijada de 1915*, México, El Colegio de México, 1979, vol. 5, pp. 225.

### Hemerográficas.

*El mundo ilustrado*, 10 de marzo de 1912.

\_\_\_\_\_, 29 de marzo de 1914.

*New York Times*, enero 7 de 1914.

*New York Times*, marzo 11 de 1914.

*The Golden Gate Weekly*, diciembre 13 de 1913.

*The Sun*, viernes 2 de enero de 1914.

### Informáticas

González Casanova, Manuel, *Escritores del cine mexicano sonoro*, 2003, Biografías, CD-ROM. UNAM.

### Filmográficas

*El prisionero trece*. Dir; Fernando de Fuentes. S/p. Guionista; Miguel Ruiz. Actores; Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro, Emma Roldán, Antonio R. Frausto. Compañía Nacional Productora de Películas, S.A. 1933. 76 minutos.

*El compadre Mendoza*. Dir; Fernando de Fuentes. Productor; Rafael Angel Frías. Guionista; Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. Actores; Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barreiro, Emma Roldán, Carlos López <Chaflán>, Miguel M. Delgado. Interamericana Films, S.A., 1933. 85 minutos.

*¡Vámonos con Pancho Villa!* Dir; Fernando de Fuentes. Productor; Alberto R. Pani. Guionista; Xavier Villaurrutia sobre la novela de Rafael F. Muñoz. Actores; Antonio R. Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Pancho Villa), Carlos López

<Chaflán>, Rafaél F. Muñoz (Martín Espinosa), Miguel M. Delgado (doctor), Silvestre Revueltas (pianista). CLASA Films, 1935-1936. 83 y 92 minutos. Se utilizaron dos de las tres versiones que existen. La versión estrenada de 1936 y una versión que contiene uno de los dos finales censurados en 1936, hecha pública en televisión abierta a las 24:00 del sábado 21 de agosto de 1982 por el canal 13.