

**LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN CELULOIDE:
LA TRILOGÍA DE FERNANDO DE FUENTES
COMO OTRA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA**

Julia Tuñón
DEH-INAH

En pantalla aparece una escena de guerra: los cañones truenan y la pólvora estalla por diversas partes. El suelo comienza a llenarse de muertos y heridos. Se escuchan gritos y se adivinan quejidos. Superpuesto, aparece el rostro enorme y sonriente de Jorge Negrete que canta *La Adelita*, se acomoda el sombrero, parece feliz. ¿Se trata de un drama o una fiesta? La escena descrita pertenece a la película *Si Adelita se fuera con otro*¹ pero es un recurso común en el cine mexicano, ampliamente difundido entre los sectores populares.

En este trabajo quiero apuntar el sentido de las películas de Fernando de Fuentes en torno a la Revolución Mexicana, la célebre trilogía formada por *El prisionero trece* (1933),² *El compadre Mendoza* (1933)³ y *Vámonos con Pancho Villa* (1935).⁴

Presumo que el cine de ficción es, o puede ser, un documento. Como tal, requiere de análisis e interpretación para devenir en historia así como de la precisión de sus límites. El cine de tema histórico como el que aquí nos ocupa, no abre una ventana al pasado sino a su representación. La versión que ofrece expresa más el tiempo en que se realiza el film que el que vemos en la imagen.

¹ *Si Adelita se fuera con otro*. Producción: 1948. Dirección: Chano Urueta. Fotografía: Víctor Herrera. Música: Manuel Esperón. Artistas: Jorge Negrete, Gloria Marín, Crox Alvarado, Arturo Soto Rángel.

² *El prisionero trece*. Producción 1933. Dirección: Fernando de Fuentes. Fotografía: Ross Fisher. Edición: Aniceto Ortega. Artistas: Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro, Adela Sequeyro, Arturo Campoamor.

³ *El compadre Mendoza*. Producción 1933. Dirección: Fernando de Fuentes. Fotografía: Alex Phillips. Edición: Fernando de Fuentes. Artistas: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barreiro, Emma Roldán.

⁴ *Vámonos con Pancho Villa*. Producción: 1935. Dirección: Fernando de Fuentes. Fotografía: Jack Draper. Música: Silvestre Revueltas. Edición: José Noriega. Artistas: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Miguel Tamés, Ramón Vallarino, Raúl de Anda.

Me parece oportuno plantear, de entrada, algunas de las constantes que, en mayor o menor grado y salvo excepciones, aparecen a lo largo del desarrollo de los filmes sobre el tema hasta tiempos muy recientes:

1) la Revolución aparece como escenario, un telón de fondo pintoresco y azaroso para representar historias de amor, de aventuras o problemas existenciales.

2) las diferencias y/o contradicciones de clase social o ideología no aparecen como tales, sino que se muestran como diferencias morales, muy de acuerdo a un sistema de estereotipos común en el cine nacional, que condiciona la trama en forma maniquea: los «buenos» serán los, en mayor o menor grado reconocidos como héroes por la historiografía oficial (el cine incluye las figuras de Francisco Villa y Emiliano Zapata) y los «malos» serán los respectivos villanos.

3) La Revolución se muestra como algo omnipotente e inevitable, que camina por sí mismo, sin intervención humana: no es parte de un proceso social y/o político, con principio o desarrollo, sino una hecatombe más parecida a un accidente de la naturaleza, que queda expresado en lenguaje popular como «la bola»: algo que irrumpe y avasalla.

4) el cine destaca el papel del protagonista, que no es necesariamente el jefe o el líder. Los programas políticos y sociales se estereotipan y se subordinan a los avatares del astro o la estrella.

Por otra parte, estoy de acuerdo con Jorge Ayala Blanco⁵ en la consideración de que, en celuloide, el tema se trata cada vez más con una mirada folklorizante y en que un escenario fotogénico (si es a colores, mejor), devora paulatinamente el sentido crítico. La influencia de Hollywood es grande y las cintas cada vez se parecen más a los *western*, con todo y el recurso de los duelos y los pleitos de cantina.

La Revolución mexicana de 1910 es indudablemente un hecho bastante más complejo que esa representación. Más complejo también que la construcción que de ella ha hecho la historia oficialista, la hecha por, desde y para las esferas de poder, lo que, entre otras cosas cumple una función legitimadora para los regímenes políticos posteriores, que todavía se acogen a su sombra. La Revolución asume el carácter de un mito, mito fundador y fundamental en la historia contemporánea de México, pero, además, se trata de un mito filmable, escenario de hazañas, aventuras y amores sin cuento. Estamos, pues, ante un tema privilegiado tanto para la reflexión histórica como para la industria del ocio.

⁵ *La aventura del cine mexicano*. (México: Ediciones ERA, 1968) 32. Ver también: Andrés de Luna, *La batalla y su sombra. La Revolución en el cine mexicano* (México: UAM Xochimilco, 1984) 197 y ss.

La historiografía mexicana y extranjera ha destacado su interés por la Revolución Mexicana. La ha atendido con diversos lentes y en diferentes momentos. Por eso se puede detectar un proceso. Enrique Florescano ha distinguido el *corpus* de las ideas en tres generaciones consecutivas.⁶ La primera de ellas, contemporánea a los sucesos que estudia, se encuentra -dice todavía pegada al movimiento: «sus obras se ubican entre las interpretaciones directamente comprometida con ella».⁷ Es entre los historiadores extranjeros, especialmente Frank Tannembaum (al decir de Alan Knight⁸ secundado por el propio Florescano) que se construye una concepción de ella como popular, campesina, agrarista y nacionalista. La segunda generación, que da a luz sus obras entre los años cincuenta y sesenta, intenta (según Wommack⁹) lograr la «objetividad» y agrega a las características apuntadas un tono anti-imperialista. Se la considera, además, un parteagüas, el inicio de otro tiempo histórico, lo que supone la idea de su triunfo. A partir de los sesenta una tercera generación la atiende con un mayor espíritu crítico y hace énfasis en las continuidades económicas, sociales y aún políticas. A partir de los setenta se accede a nuevas fuentes con nuevas preguntas, abriendo los temas y las interpretaciones.

Así, vistas las cosas, el proceso de la historiografía nos enseña una aproximación cada vez más crítica y un balance más escéptico en cuanto a los logros sociales que resultaron del conflicto. Es una mirada que atiende las continuidades y no sólo los cambios, los niveles de largo plazo y no sólo las coyunturas y que observa múltiples aristas en la lucha por el poder con. Se trata de una historiografía que intenta explicar más que justificar o denigrar a la Revolución. La idea del bloque revolucionario que marcha con ritmo unívoco rumbo a la utopía, al reino del progreso y la justicia para todos contra las obscuras tendencias del pasado parece haberse superado, al menos para la academia.

Sin embargo, me parece evidente que este «saber» profesional no incide ni en la versión oficial ni en las ideas populares sobre el tema de una manera automática. El trabajo de Florescano me mueve a comparar el proceso de construcción del hecho *Revolución Mexicana* que hace la disciplina histórica con la de otras formas de conocimiento, en este caso el cinematográfico. Atender fuentes diversas muestra que la idea del pasado se formula por

⁶ Enrique Florescano, «La Revolución mexicana en la mira», *La Jornada Semanal* (México) 15 de jul. 1990: 23-31.

⁷ Florescano, «La revolución» 24.

⁸ Alan Knight. «Interprating the Mexican Revolution»: 2-3. Citado por Florescano.

⁹ John Wommack, «The Mexican Revolution. 1910-1920». En: Leslie Bethell. *Cambridge History of Latin America*. Vol. 5, (Cambridge: Cambridge University Press, 1986) 2-7, Citado por Florescano.

múltiples caminos, y que cada uno de ellos tiene sus reglas, convenciones, posibilidades y destinatarios solo a veces comunes. En el cine de ficción sobre la Revolución podemos encontrar, *grosso modo*, un proceso inverso al de la historiografía sobre el tema. El cine en los años treinta cuenta con películas dotadas de espíritu crítico y lucidez, que destacan las continuidades sobre los cambios, que muestran escepticismo en cuanto a los logros sociales del movimiento armado y que destacan el afán por el poder y el costo social que éste representa. El desarrollo de la industria cinematográfica afecta a los contenidos, que se hacen cada vez más estereotipados, oficialistas y acriticos. Me parece importante caracterizar sucintamente los lenguajes de cada uno de estos medios. La historiografía, de entrada se realiza con la palabra escrita y se recibe por la lectura. Esto significa que quien la hace requiere tener cuidado en los matices y atención a su aparato crítico y, quien la recibe, recoge de ésta la posibilidad de la distancia y la reflexión que la letra implica. Estas capacidades son las que permiten a la historia el rigor y la verificación de las interpretaciones.

El cine de ficción, en cambio, se dirige a propiciar las emociones y la fantasía, por lo que se denomina un medio pático (*pathos*). Se trata de un lenguaje constituido por imágenes y sonidos, imágenes de luz y sombra proyectadas en una pantalla en un ambiente silencioso y oscuro, lo que genera en el espectador la sensación de verosimilitud que limita el cuestionamiento y la reflexión. La emoción se dirige a la catarsis, que suele ser de risas y/o de lágrimas. El film se centra en la historia de uno o pocos individuos porque el entronque emocional del público con la imagen se realiza a través del mecanismo de identificación-transferencia. La historia, en cambio, intenta entender al hombre en sociedad, aún en las biografías. La narración cinematográfica suele recortar la anécdota en un sólo tema, evitando el ruido o los elementos que distraigan de la línea elegida: selecciona lo importante, evitando los tiempos muertos, y obviando la sensación de transcurso. Con ello, borra muchas de las relaciones de causalidad presentes en cualquier suceso. La historia, ahora, tiene vocación de globalidad aún en temas «concretos» y trata de entender la confluencia de diversos niveles de la realidad en su análisis, haciendo de la dimensión temporal, del transcurso, una de sus preocupaciones fundamentales: la narración filmica puede retomar una situación veinte años después, como si nada hubiera pasado, o atreverse al anaconismo de vestir y peinar a las protagonistas de un hecho de la Revolución a la moda de los años treinta, como hace De Fuentes. No es el rigor lo fundamental. El cine, sobre todo el que tiene vocación comercial, transmite una información que se absorbe inmediatamente en el mundo de los afectos, no propicia la reflexión y en eso radica, en mucho, su encanto. Por eso contiene tantos riesgos.

La historia en las pantallas nacionales adolece de una serie de convenciones e inexactitudes que al historiador suelen irritar. Pero ¿cómo pedirle al cine que sea libro de texto y explique las cosas con las convenciones de nuestra disciplina? Se le acusa de no ser cabal con los hechos, de no analizar sus causas económicas, sociales y políticas, de su falta de rigor, sin embargo, cuando lo pretende por lo general ha carecido de imaginación, creatividad y conocimiento. En esos casos aparentemente poco se aparta del discurso oficialista y así accedemos al *Benemérito de las Américas* (Benito Juárez), al *Apóstol* (Francisco Madero) o al *Chacal* (Victoriano Huerta) de la Revolución: los héroes de bronce bien se avienen con las necesidades del sistema de estrella. Sin embargo, es importante hacer varios niveles de análisis: tampoco a la fuente escrita le creeríamos a pie juntillas todo su discurso. Es obligación del historiador preguntar por los contenidos implícitos, rastrear entre imágenes (ya que no entre líneas) para sacar conclusiones, para pretender explicar algo que no es, pese a las apariencias, algo obvio.

Como documento, el cine puede ofrecer mucha información acerca de la vida cotidiana, las costumbres y las ideas, los gestos y el habla social del momento en que se realiza. Dice María Zambrano que «la esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera. Ya que lo 'humano' nunca será simplemente un hecho o un conjunto de hechos, sino alma».¹⁰ El cine puede ser para la historia un documento fértil, un camino a eso que Zambrano llama «alma» con la condición de que lo midamos con la regla de sus propios propósitos y a partir de ahí tratemos de entender. Se trata de un medio complejo, por cuanto tiene de industria, de comercio, de arte, de expresión ideológica. Cualquier mirada simplificadora corre el riesgo de suprimir aspectos importantes de su contenido. Se trata de un medio muy dependiente de su entorno, ya que requiere de apoyos financieros y técnicos. Su propósito explícito es divertir al público y ser un buen negocio para quienes lo hacen. En México, el cine ha sido negocio de particulares y, por lo general, el Estado sólo se hace presente en la censura, que vigila el respeto a ciertos indicadores precisos, dejando pasar muchos contenidos ambiguos.

La Revolución permite un escenario privilegiado para la ficción filmica y un personaje deslumbrante: Francisco Villa. Lo sorprendente hubiera sido que el fulgor de su figura no se utilizara en celuloide. *El Centauro del Norte* tiene todos los ingredientes para hacerse mito, y mito filmico. El estereotipo que se construye con él anuda los extremos: Villa es el protector y el justiciero, pero también es arbitrario e intransigente. Su carisma es evidente desde que era Doroteo Arango. Curiosamente, el mismo Villa parecía disfrutar de su veta de

¹⁰ «El cine como sueño», *La Jornada semanal* (México) 27 mayo 1990: 21.

actor y, cumplidamente con el contrato establecido con la Mutual Film Corporation retrasó el ataque final a Ojinaga en 1914 hasta que hubiera luz apropiada para filmar.¹¹

El primer largometraje sonoro sobre de tema revolucionario es de 1932. Se trata de *La sombra de Pancho Villa o Revolución* de Miguel Contreras Torres¹² en que ya aparecen los ingredientes clásicos de las canciones y las noches frías en que los hombres se protegen con sarapes alrededor de una hoguera y se alegran con música de guitarras.

En 1933 tenemos la primera de las tres cintas magistrales de Fernando de Fuentes: *El prisionero trece*. Me parece importante destacar que este director nació en 1894, lo que nos habla de una persona joven pero presumiblemente conciente durante los años del conflicto. Se trataba de un joven de clase acomodada urbana, lo que seguramente pauta su mirada. *El prisionero trece* representa una idea del conflicto bélico cuando todavía es reciente presente, cuando todavía los dolores a los que alude son vivos. El lenguaje cinematográfico muestra aún su dependencia del teatro español y del cine mudo en el énfasis dado a los gestos faciales.¹³

El prisionero trece muestra lo que acontece a un militar alcohólico: Julián Carrasco. El no puede dejar de beber por más que su amigo le reconvenza y le recuerde a su mujer, su hijo, su honor de militar. *En uniforme*, pelea con la esposa que le recrimina por las borracheras, las queridas y los golpes. *En uniforme* la amenaza con su pistola oficial poco antes de que ella huya con su hijo. El tiempo pasa: vemos las manos de la madre que arreglan la corbata del niño, del adolescente, del joven. Vemos al padre que conserva la foto del infante, que lo imagina y añora.

En el año 1914, Juan (el hijo) es un muchacho formal que sale a ver a la novia en las noches, sólo hasta las diez. La madre se preocupa: «en estos días de Revolución no hay que andar de noche por las calles» y la cinta se encarga de demostrarnos que, como buena madre del cine mexicano, ella tiene razón. Paralelamente a esta trama vemos que el coronel Carrasco se ha hecho cargo de la plaza y está muy atareado deshaciendo un complot de rebeldes. La madre

¹¹ Andrés de Luna, *La Batalla* 169. Ver Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños*. Vol. 1, (México: UNAM- Cineteca Nacional, 1981), y *Con Villa en México: testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la revolución, 1911-1916*. (México: UNAM, 1985). También: Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución. 1911-1917* (México: Joaquín Mortiz, 1991).

¹² *Revolución ó La sombra de Pancho Villa*. Producción: 1932. Dirección: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Alex Phillips. Edición: José Marino. Artistas: Miguel Contreras Torres, Luis G. Barreiro, Manuel Tamés, Alfredo del Diestro.

¹³ Las primeras cintas sonoras mexicanas datan de 1929.