

La representación de la muerte en *¡Vámonos con Pancho Villa!*

NORMA SÁNCHEZ ACOSTA
normiuxsa@yahoo.com.mx

*Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad
Azcapotzalco, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 10, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
julio 4, 2018

RESUMEN / Este artículo tiene la finalidad de analizar la representación de la muerte en la película mexicana *¡Vámonos con Pancho Villa!* dirigida por Fernando de Fuentes en 1935. Se trata de un estudio que cruza la investigación histórica, historiográfica y el análisis cinematográfico formal. Con este eje de trabajo se busca mostrar al lector la importancia de la atención a la recepción sobre la película y la conformación de la imagen filmica que instaura como parte del imaginario sobre un periodo histórico. Como consecuencia, se hace evidente el valor del cine en la creación de dichas imágenes y su difusión.

PALABRAS CLAVE / representación, muerte, Fernando de Fuentes, imaginario, recepción, historiografía.

ABSTRACT / This article aims to analyze the representation of death in the Mexican film *Let's go with Pancho Villa*, directed by Fernando de Fuentes in 1935. This study combines historical research, historiographic research and film analysis. Within this approach I attempt to show the importance of attention to the reception of the film and the conformation of the film image that it establishes as part of the imaginary over a historical period. As a consequence, the value of the cinema in the creation of these images and their diffusion becomes evident.

KEYWORDS / representation, death, Fernando de Fuentes, imaginary, reception, historiography.

¡Vámonos con Pancho Villa!
(Fernando de Fuentes, 1935).



INTRODUCCIÓN

El 31 de diciembre de 1936 se estrenó en el Cine Palacio la película mexicana titulada *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935). Se trata de una adaptación de la novela escrita por Rafael F. Muñoz en 1931 y que lleva el mismo nombre; el guion fue elaborado por Xavier Villaurrutia y el autor de la novela. La película cuenta la historia de seis amigos que se hacen llamar los Leones de San Pablo: Miguel Ángel del Toro apodado “Becerrillo”, Máximo Perea, Martín Espinosa, Rodrigo Perea, Melitón Botello y Tiburcio Maya, que deciden unirse a las filas villistas en la etapa triunfal de la famosa División del Norte. El filme se centra en las aventuras de estos personajes a lado del carismático líder Pancho Villa.

Para acercarse a esta película hay que tener en cuenta dos cosas: su importante presencia dentro de los estudios dedicados a la cinematografía mexicana y, en segundo lugar, que su temática es sobre un evento histórico. Establecer la importancia de su recepción y analizar su posición frente al villismo como una de las facciones de la Revolución abre la posibilidad del análisis desde la historiografía crítica, la que Silvia

Pappe (2001) propone como “una forma de problematizar el conocimiento sobre el pasado, su potencial significativo, así como la historicidad de los procesos de construcción de conocimiento histórico” (p. 13). El cine representa una posibilidad de estudio sobre la constitución de discursos con contenido histórico que puede ser analizado desde su historicidad, la cual es entendida como el carácter temporal de lo que es histórico, considerando que lo histórico no siempre ha sido considerado de esa forma, y que este proceso de conformación de lo histórico es, precisamente, la historicidad.

Al atender la recepción es factible reconocer una posible tradición en su interpretación, así como ubicar los elementos discursivos que la actualizan y la mantienen vigente. En ocasiones un texto trasciende el momento de su realización cuando es actualizado en otro tiempo y por otros lectores o espectadores. Esto es lo que Hans-Georg Gadamer (2007, p. 453) llama la *historia efectual* de una determinada obra, es decir, el rastro que va dejando tras de sí. Del contacto que tenga la obra con otros receptores se produce lo que el filósofo denomina “fusión de horizontes”, y que hace posible una conciencia de la historia efectual. Por esta razón, la forma en que la versión filmica del relato ha estado presente en la historiografía del cine merece especial atención. Esta “fusión de horizontes” es posible por el contacto entre los presupuestos de la película y sus interpretaciones, haciendo de **¡Vámonos con Pancho Villa!** una película que se mantiene en el interés de espectadores e investigadores.

En cuanto a su discurso histórico, es necesario tener en cuenta la forma en que críticos y académicos se relacionan con el contenido del filme; es decir, cómo desde un presente se relacionan con una modalidad del pasado y de qué forma se genera una expectativa hacia el futuro. Dicho de otra forma, a través de una película se establece una relación entre tiempos históricos; desde un presente se observa una forma de representar el pasado y una expectativa de futuro. Recurrir a las categorías planteadas por Reinhart Koselleck (1993), el *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa*, resulta adecuado. Estas

categorías son propuestas para comprender que el tiempo histórico se encuentra en la tensión que existe entre el pasado y el futuro, lo que el autor llama *experiencia y expectativa*. Esta tensión se modifica constantemente y se encuentra expuesta en las formas en que los individuos se relacionan con los tiempos históricos; en ocasiones la experiencia es mayor a la expectativa o viceversa. En definición del autor, “la experiencia es un pasado presente (...) en la propia experiencia de cada uno, transmitida por generaciones o instituciones, siempre está contenida y conservada una experiencia ajena” (p. 338); la expectativa también se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, en este sentido, la relación entre pasado y futuro puede comprenderse de forma circular, rompiendo así esa idea de que al pasado precede al futuro y que es su antítesis. Koselleck da una interpretación dinámica en que ambos tiempos se relacionan y se influyen mutuamente.

Esta consideración del tiempo histórico como *experiencia y expectativa* es conveniente más allá de la recepción; puede dar una lectura sobre la función de las muertes de los Leones de San Pablo en la narrativa filmica. La hipótesis que se plantea es que, en las formas de morir se concentra la frase hermenéutica de la película, es ahí donde se condensa la postura del discurso filmico frente a la Revolución y concretamente al villismo; la relación de la visión del pasado y futuro se encuentra en esta representación. Y, en la construcción de estas imágenes, la película hace un valioso aporte visual al *imaginario* sobre la Revolución.

Se ha hablado de *historia efectual* como ese rastro o efecto que la película va dejando y que se encuentra en la recepción de la película, evidenciando así una fusión de horizontes. También se ha explicado la utilización de las categorías de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* para abordar la frase hermenéutica de la película. Se ha mencionado el contenido en términos de *representación*, que, para este caso, retomo al historiador Roger Chartier (1992) que explica que “no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales

los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio” (p. 49). Y finalmente, se buscar reconocer cuáles son las aportaciones al *imaginario* sobre la Revolución; entendiendo *imaginario* como la producción de símbolos que materializan ideas en imagen. Bronislaw Baczko (1999, p. 42) dice que se trata de todo un sistema de ideas-imágenes que debe impregnar no solo la vida pública, sino también, y, sobre todo, formar el marco de la vida cotidiana de todos los ciudadanos. Así entonces, el desarrollo del artículo inicia con una historia de la recepción y posteriormente se analiza la función de las muertes de los Leones de San Pablo.

LA RECEPCIÓN

Hasta el año de 1935 ninguna otra producción cinematográfica había representado una inversión de este nivel. Se trató de la más costosa del cine mexicano; su gasto ascendió a un total de un millón de pesos. Esto significó la quiebra de su empresa productora, la Cinematográfica Latino Americana S. A. (CLASA), pues la importante cantidad no pudo recuperarse al permanecer la película solo una semana en cartelera. Tres días después del estreno, el 3 de enero de 1937, Alfonso de Icaza (citado en García Riera, 1984), felicitó en *El Redondel* a Fernando de Fuentes por la acertada dirección de la película, resaltando la “fidelidad” de la obra sobre “aque- llos tiempos de guerra y tumulto”. Mientras que en 1938, Alfonso Patiño Gómez (citado en García Riera, 1984), escribió para el anuario de *El Cine Gráfico*, que esa producción resultó de una mediocridad absoluta. Sin embargo, al paso del tiempo, esta película ha sido considerada por críticos e investigadores como una de las más importantes de la historia del cine mexicano.

En el momento de su producción, el semanario *Ilustrado* fue dando noticia de su rodaje, presentó entrevistas con su director, actores, productores, y se promocionó el concurso que la CLASA organizó para la elaboración del cartel de la película. Después de su estreno, tuvo poca atención de parte

de la crítica. Fue hasta la segunda mitad del siglo XX, que el crítico José de la Colina (1961) escribió para la revista *Política* que “con un sencillo argumento, De Fuentes construye un poema épico que comienza con la sencillez de un corrido y termina con la grandeza de una tragedia antigua” (p. 66). El autor reconoce la simplicidad dramática y una “autenticidad reveladora” que coloca al filme en un lugar diferente de esa “Revolución con olor a foro cinematográfico”, con lo que se refería a las películas producidas entre 1936 y 1961 que fueron dirigidas por Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Juan Bustillo Oro, Juan Orol, Chano Urueta, Matilde Landeta, Roberto Gavaldón, por mencionar a algunos.

En ese mismo año, un grupo de jóvenes críticos de cine, entre los que se encontraban el mismo José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Jomi García Ascot, entre otros, formaron el famoso grupo Nuevo Cine y redactaron su Manifiesto (1961) en el que establecían como objetivos: la superación del deprimente estado del cine mexicano, su pronunciación contra la censura, por la producción y exhibición de cine independiente, y en general, por el desarrollo de la cultura cinematográfica en el país. Este grupo se dio a la tarea de publicar una revista dedicada a la crítica cinematográfica que llevó el mismo nombre. Únicamente se publicaron siete números; en el primero de ellos, fechado en abril de 1961, se cuenta con la reproducción del Manifiesto, y en su segundo número se encuentra un artículo dedicado a **¡Vámonos con Pancho Villa!** como un ejemplo del cine de calidad. El autor Salvador Elizondo le otorga un sitio importante en la cinematografía; le reconoce la ausencia de “tipos” en la película comparando con muchas otras “sentimentalonas”, dice, o llenas de “maestros rurales” y “adelitas”. Resalta la sencillez, el anti-clímax y el desencanto, y finaliza su escrito apuntando: “después de veinticinco años, es todavía como una ráfaga de buen aire” (1961, p. 10).

En la segunda mitad del siglo XX y a partir de entonces, la mencionada cinta ha formado parte de las investigaciones

dedicada a la historia del cine desde la perspectiva histórica, sociológica y de crítica cinematográfica. De esta manera, dicho filme se ha colocado como una película muy referida en la historia del cine nacional.

Había pasado medio siglo de iniciada la Revolución cuando la crítica cinematográfica revaloraba la película dirigida por Fernando de Fuentes desde otro momento histórico, social y cultural. El hecho de que haya sido en los años 60 cuando encontró una recepción que la colocó en el lado crítico del desarrollo de la industria y del tema revolucionario, genera plantearse la pregunta sobre ¿cómo fue recibida por parte de esos jóvenes y nuevos espectadores?

Aunque los tiempos y los contextos de los años 30 y los 60 son diferentes, sí hay una característica que, en la recepción en estos dos momentos, se comparten: la veracidad de la representación de la Revolución. Tanto los jóvenes de Nuevo Cine como Alfonso de Icaza y las publicaciones de *Ilustrado*, señalan el apego a imágenes documentales y la fidelidad de la representación en la película. El mismo José de la Colina y Salvador Elizondo enfatizan que se trata de un filme alejado del consolidado *star system* de la industria mexicana. La importancia que adquirió su “veracidad” ha estado presente en la crítica de Jorge Ayala Blanco (1968) y en el caso de Emilio García Riera (1969). Además de reconocer el realismo, agrega el hecho de que la película no intenta explicar la Revolución sino dar cuenta de sus efectos. Después del proyecto de Nuevo Cine, a finales de los años 70, otras críticas, como la de Jorge Guerrero Suárez (citado en García Riera, 1984) señalan que se trata de una cinta que “desmitifica” la Revolución.

En 1978, Federico Serrano (citado en García Riera, 1984) dio cuenta, en la revista *Cine*, de la existencia de otro final que hasta ese momento era desconocido, y que rescata del libreto de la película. Un año después, Eduardo de la Vega Alfaro (1979) escribió sobre la mirada crítica de Fernando de Fuentes y establece vasos comunicantes entre *El prisionero 13* (1933) y *El compadre Mendoza* (1933). Y en el mismo año, Gustavo Montiel Pagés (1979) escribió sobre “Pancho Villa:

el mito y el cine” para la publicación de *El cine y la Revolución mexicana* de la Filmoteca nacional, rescatando nuevamente la verosimilitud del personaje de Villa.

Pasaron algunos años para que se conociera la existencia de un material extra. En 1982, Jorge Ayala Blanco (citado en García Riera, 1984) escribió de ello en la revista *Siempre!* Se había proyectado la película en el Canal 13 y sorpresivamente, hacia la parte final, la película continuó por varios minutos más. En ese momento, la película ampliaba sus posibilidades de análisis.

Posteriormente, Emilio García Riera (1984), escribió una serie llamada *Monografías* que publicó la Cineteca Nacional. El número inaugural estuvo dedicado a Fernando de Fuentes. En él se compila la crítica hacia cada una de las películas de este director. Andrés de Luna (1984) la incluye dentro de su *corpus* de análisis para su trabajo de investigación explicando el cine de la Revolución e incluyendo los finales de la película. Para Aurelio de los Reyes (1981) también se encuentra presente como parte del desarrollo del cine y la sociedad.

Unos años después, el trabajo hecho por Julia Tuñón (1995) parte de la premisa de que el cine de ficción puede ser considerado como un documento que requiere de análisis e interpretación, como cualquier otro documento, y que se abre una ventana a la representación del pasado más que al pasado mismo. Julia Tuñón considera a *¡Vámonos con Pancho Villa!* como parte de una trilogía de la Revolución junto a *El prisionero 13* y *El compadre Mendoza*. John Mraz (2000), al estudiar el cine revolucionario mexicano y cubano, relaciona a *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* para observar cómo la historia varía según sus representaciones. Años después (2010) analiza también a la película como parte de la “trilogía de la Revolución”, que considera a *El prisionero 13*.

Posteriormente se ha incluido en una cantidad considerable de investigaciones. Sin embargo, aunque formen parte de estudios sobre la industria, el género, la familia, la historiografía o la Revolución, comparten el hecho de considerarla como

uno de los filmes críticos sobre la Revolución y en relación a las otras dos películas que conforman la llamada trilogía.

Esta película ha merecido la atención de una parte importante de estudiosos de cine mexicano, entre ellos, Perla Ciuk (2000), Alejandro Ortiz (2002), Isabel Anievas (2004), Eduardo de la Vega (2004), Max Parra (2005), Álvaro Vázquez Mantecón (2000 y 2010), Alma Delia Rojas (2010), Zuzana Pick (2010), Fernando Fabio Sánchez (2010), Nancy Berthier y Marion Gautreau (2011), Ricardo Pérez Montfort (2013), Carmen Elisa Gómez (2015), Juan Pablo Dabove (2016), Sol Morales (2016) y Andrés de Luna (2017). Como se puede observar, la atención de *¡Vámonos con Pancho Villa!* es cuantiosa; es considerada dentro del desarrollo de la industria, en la historia del cine, en la revolución mexicana, en la relación con la literatura, en la historiografía, el bandidaje, etcétera. Sin embargo, lo que comparten todas estas lecturas es que es una de las películas más críticas sobre la Revolución, interpretación que se inicia en los años 60.

La discrepancia entre estas lecturas, lo que representa un punto de desacuerdo entre estos investigadores, es la existencia o inexistencia de la censura en la película, a propósito de ese final alternativo. La mayoría de los investigadores asegura que la existencia de ese material extra se debe a la censura por parte del gobierno cardenista por la forma de presentar al caudillo Pancho Villa; hay otros, como Emilio García Riera y John Mraz, que consideran que se debió a la decisión del director el hecho de optar por uno u otro. Personalmente comparto esta segunda idea pues a pesar del apoyo cardenista al facilitar elementos del ejército y disposición del ferrocarril, la creación de un Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) se conformó después de la producción de la película, pero sobre todo, por el lugar que ocupaba Pancho Villa en las narrativas de época. Era un periodo en que su imagen reflejaba la dificultad para colocarlo como un revolucionario, al menos así era puesto en la literatura, y otras películas de los años 30. Villa entonces aún pasaba por una concepción de bandido más que de revolucionario. Por

esta razón es más factible pensar que la decisión por el final dependió del director en razón de la fuerza narrativa, que cabe mencionar, es de un impacto memorable.

Entre los años 60 y 70 se empezaron a hacer estas interpretaciones de la película; y es que, a mediados de siglo, varios sectores de la sociedad pugnaban por un cambio significativo pues seguía pendiente el cumplimiento de demandas desde la Revolución; por ejemplo, el caso de los campesinos que habían continuado la lucha con el ex zapatista Rubén Jaramillo, así como la incorporación de nuevas protestas surgidas de las necesidades de otros grupos como fueron los ferrocarrileros, médicos, maestros y los estudiantes no solo en la Ciudad de México sino en estados como Michoacán, Guerrero y Chihuahua.

La “fusión de horizontes”, siguiendo a Gadamer, se encuentra entre la producción filmica de 1935 y la segunda mitad del siglo XX, periodo en el que se pudo comunicar el fracaso de la Revolución hecha gobierno, así como la necesidad de reconocer y comprender un pasado que no es festivo ni celebratorio. Mediante la recepción de la película se pudo encontrar la referencia al realismo de una etapa que puso de manifiesto la severidad de la guerra.

Esta crudeza en las imágenes, en los discursos, llevada a la pantalla grande creó imágenes emblemáticas de este periodo, la función en este relato filmico tiene una significación especial para el imaginario revolucionario.

LA MUERTE

Las referencias y representaciones de la muerte han formado parte de la cultura nacional. Uno de los escritores más conocidos que aborda el tema es Octavio Paz (1993). Según el autor, “la muerte mexicana es estéril, no engendra como la de aztecas y cristianos” (p. 65); es decir, para el mexicano moderno, ya no existe la significación de fertilidad o de conexión entre muertos y vivos, por lo que es, en ese sentido, estéril. Continúa diciendo que “frente a la muerte

hay dos actitudes: una, hacia adelante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo” (p. 67). Recorro a esta cita porque en estas actitudes que delinea Paz, la que nombra “de regreso”, es donde sitúa a Xavier Villaurrutia y su *Nostalgia de la muerte* (1938).

Este poeta, miembro del grupo de Los Contemporáneos, fue uno de los colaboradores de la película. Su trabajo, como se ha mencionado antes, consistió en elaborar el guion a lado de Rafael F. Muñoz. Aunque la colaboración de Villaurrutia en la adaptación de *¡Vámonos con Pancho Villa!* data del año 1935, lo dominante en su escritura fue el tema de la muerte que estuvo presente desde sus escritos de adolescencia como es el caso del poema *Ya mi súplica es llanto* en el que habla del “término de la vida”. En palabras de Alí Chumacero (1966), “al evolucionar su poesía con el correr de los años la muerte llega a confundirse con el símbolo de la vida misma” (p. XV).

Otro amplio trabajo de investigación sobre el tema es el de Claudio Lomnitz (2013). Para él, está de por medio el rompimiento con el pasado a fin de tener una vida que incluyera el futuro, pues los muertos del pasado seguían teniendo un dominio sobre los vivos. Paz y Lomnitz abordan la muerte en el periodo posrevolucionario y lo que observan es que la importancia de la muerte tiene relación con el pasado y el futuro. Esto lo retomo para plantearlo en las categorías de Koselleck. Lo que Paz y Lomnitz explican en la relación entre pasado y futuro, puede ser puesto en las categorías de *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa*; en esta elaboración de la muerte en la película podemos encontrar la relación de la temporalidad histórica.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE

Se ha hecho mención de que la película es el resultado de la adaptación realizada por Xavier Villaurrutia y Rafael F. Muñoz. En el paso de literatura a cine, la participación

de Villaurrutia es muy importante para entender cómo se representa la muerte en la película. Becerrillo, el más joven de los seis amigos, da unidad al relato filmico; con él inicia la aventura y con él acaba. Si en la novela escrita por Muñoz la muerte era parte del desarrollo de la guerra y se describía de forma amplia y con crudeza, la película se encarga de elaborar imágenes del sinsentido de la muerte. De esta manera, Becerrillo no solo no fue el primero en morir, como sucede en el texto escrito, sino que su muerte encierra la idea contenida en la versión filmica: una crítica hacia el desarrollo de la Revolución. La importancia de este personaje va más allá de su desarrollo en la trama, pues su presencia está en función del sentido total de la película, de su frase hermenéutica, pero a ello se volverá más adelante.

En el desarrollo del relato filmico, el primero en morir es Máximo Perea, que fue comisionado por Tiburcio Maya para quitar a los federales la ametralladora que les impedía acercarse al fortín que se disputaban. Aprovechando la habilidad para manejar la cuerda montando a caballo, Máximo logra el objetivo, pero es herido de muerte. Aun así, logra llevar la ametralladora ante Villa y muere cayendo sobre el armamento [FIGURA 1]. La cámara se detiene para mostrar la posición del cuerpo que se mimetiza con el arma, señalando así un tono heroico en la fotografía, autoría del norteamericano Jack Draper.

La descripción de este momento se encuentra en la narración de la muerte del hijo de Tiburcio Maya en el ataque a Columbus, Nuevo México. Se trató de una incursión que Villa llevó a cabo el 9 de marzo de 1916 después de que su ejército sufriera las derrotas importantes en el Bajío frente al Ejército Constitucionalista comandado por Venustiano Carranza. El panorama para los villistas se complicaba con el reconocimiento de parte del gobierno norteamericano a Carranza; el Centauro del Norte decidió invadir territorio norteamericano, pues llegó a considerar que había peligro de invasión dada la cercanía con el gobierno constitucionalista. La intención fue provocar un conflicto entre el gobierno norteamericano



FIGURA 1. Máximo Perea logra su objetivo pero es herido de muerte. La cámara se detiene para mostrar la posición del cuerpo que se mimetiza con el arma, señalando así un tono heroico.



FIGURA 2. Martín Espinosa, el segundo de los Leones, muere sobre un maguey, símbolo de lo nacional, que ha sido muchas veces pintado, fotografiado y filmado como parte del escenario natural mexicano.



FIGURA 3. El final del tercero de los Leones, Rodrigo Perea, está construido con mucho dramatismo, muerto por las mismas balas villistas en una acción en que la amistad y la familia tienen mayor protagonismo.



FIGURA 6. Al no satisfacer la expectativa de muerte de los jugadores, Melitón Botello, temeroso, no de morir sino de demostrar miedo, termina él mismo por cumplir la expectativa.

y Carranza, sin embargo, no resultó lo que Villa esperaba y Estados Unidos envió una expedición encabezada por el general John J. Pershing que tuvo la intención de capturar a Villa. Esta expedición fracasó y se retiró del país luego de permanecer cerca de un año buscando al caudillo.

La descripción de la muerte del hijo de Tiburcio en este evento, se describe haciendo referencia a la imagen como un “monumento”. Así lo describe el personaje de Pancho Villa:

El hijo se había quedado de bruces sobre el arma: sus brazos flácidos colgaban a los lados del tripié de acero, y su rota cabeza manchaba de sangre la cinta de los cartuchos (...) No se atrevió a moverlo. Tender el cadáver en el suelo, como cualquier otro, era restarle la belleza de su muerte. Prefirió dejarlo ahí, sobre la ametralladora, para que lo vieran los enemigos. Era un monumento (Muñoz, 2008, p. 185).

La monumentalidad de la muerte es una idea presente en la novela que la película logra poner en imagen. A partir de Máximo Perea el sentido de la misma, así como su puesta en escena, toman otro significado: cada vez se representan menos heroicas.

Este sacrificio permitió que el ejército villista pudiera avanzar sobre el área enemiga. Se trata de una muerte útil. El mismo Villa, al mirarlo, le muestra simpatía y compasión. La secuencia es emblemática. Salvador Elizondo escribe la razón de su importancia:

El galope del jinete no es roto por el manido procedimiento de campo y contracampo, es decir que construye una toma continua vista desde el nido de la ametralladora; sin embargo, para acentuar el carácter heroico de esta acción en la que el jinete acaba perdiendo la vida, el camarógrafo emplea un lente de focal larga, lo que sin romper el ritmo natural del galope que se desarrolla sobre el eje óptico, le resta “traslación” aumentando con ello la tensión que crea la acción (1961, p. 11).

Aunque la descripción de Elizondo está hecha en términos más técnicos con el manejo de la cámara y el tipo de lente que logra determinados efectos, también Elizondo recupera el

“carácter heroico” de la acción que culmina con la fotografía de Draper.

Después de la muerte de Máximo Perea, en la misma batalla pero al anochecer, toca el turno a Martín Espinosa. Él se encargaba de derribar, con sus bombas, el fortín que aún quedaba en pie. Espinosa muere en el lugar, no sin antes acabar con lo último que quedaba de la defensa federal, concluyendo así la obra iniciada por Máximo Perea. De esta manera se consigue el avance de los villistas. Al arrojar la última de sus bombas grita “¡Viva Villa!” y muere.

El personaje de Martín Espinosa es interpretado por el autor de la novela, Rafael F. Muñoz. En este acto muere sobre el maguey, símbolo de lo nacional, que había sido ya muchas veces pintado, fotografiado y filmado como parte del escenario natural mexicano. La cámara se detiene sobre el rostro del segundo de los Leones, ya muerto [FIGURA 2]. En su entorno se ve cómo los demás compañeros avanzan jubilosos sobre los escombros que generó Espinosa. Su posición corporal, al igual que con Máximo, toma la misma forma del maguey.

Visualmente, tanto la muerte de Máximo Perea sobre la ametralladora y la de Martín Espinosa sobre el maguey, parecen mimetizarse en sus elementos. Las extremidades de Máximo caen sobre el arma y Espinosa se fusiona con la planta, la posición corporal de ambos sugiere una simbiosis. Esta continuidad en el filme se rompe con Rodrigo Perea quien al morir por las balas villistas altera esta relación.

El final del tercero de los Leones, Perea, está construido con mucho dramatismo; a Rodrigo lo mataron las mismas balas villistas, en una acción desafortunada en la que la amistad y la familia tienen mayor protagonismo [FIGURA 3]. Vemos a sus amigos conmovirse al verlo y sufrir por ello.

En la composición visual, el cuerpo es puesto en primer plano y se enmarca con la disposición en el espacio filmico de los otros personajes. La imagen es armónica y se trata de una representación del dolor y del sacrificio de la vida. Tiburcio sostiene la cabeza de Perea, ya muerto. El absurdo del sacrificio humano que ya se encontraba en el caso de



FIGURAS 4 y 5. La muerte, presente a lo largo del relato, se coloca en el espacio de la cantina, relacionado además con la suerte y el azar.

Rodrigo Perea se enlaza con la representación de un espacio filmico muy socorrido en el cine nacional: la cantina.

A medida que el relato avanza, la muerte de cada uno de los Leones va decayendo en su heroicidad, pues es cada vez menos útil al desarrollo y avance del villismo. Con la muerte de Melitón Botello, el cuarto en caer, no hay algo en disputa, nada que ayude a la causa revolucionaria. Monsiváis (1992) propone el espacio de la cantina como uno de los recintos del dolor y “lugar donde se forja el temple viril, se fragua el derrumbe psíquico, se toman resoluciones fatales, y las canciones devienen edictos de la autodestrucción” (p. 15).

La muerte, presente a lo largo del relato, se coloca en este espacio, relacionado además con la suerte y el azar. Hay una relación entre juego-fiesta-muerte que se hace manifiesta en la *puesta en escena* de la cantina.

La secuencia inicia con una toma en picado sobre las manos del pianista, Silvestre Revueltas, que toca “La Cucaracha” [FIGURA 4]. Después, el encuadre se abre y la cámara se desplaza para mostrar la actividad de los cantineros ante la notable concurrencia. Se muestra la convivencia: beben, ríen, juegan con sus armas. El pianista coloca sobre su piano un letrero en el que se lee “Favor de no tirarle al pianista” [FIGURA 5]. Cantan, platican, celebran. Después de presentar el panorama general, la cámara se vuelve de forma específica

sobre un grupo de villistas que beben en torno a una mesa, y es entonces que se observa la llegada de los tres Leones que quedan con vida.

Después de brindar por los Leones de San Pablo, la mala suerte se hace presente: que sean 13 individuos los reunidos en torno a una mesa indica que alguno de ellos va a morir. La muerte está reservada para el que tiene miedo. Al estar listos para echar la suerte, la cámara recorre lentamente, desde el interior del círculo que han formado con sus cuerpos; la expresión de cada uno de los participantes en el juego es retratada con detenimiento. Señala José de la Colina (citado en García Riera, 1984): “la simplicidad dramática con que está encuadrada y montada la acción, son un ejemplo de *suspense*” (p. 120).

El “círculo de la muerte” es presentado como un espectáculo de la muerte gratuita para los que, curiosos, deciden quedarse para ver de qué se trata, y un juego para quienes de él participan. Las expresiones que muestra lentamente la cámara retratan los estados de ánimo: nerviosismo, temor e indiferencia. El arma es lanzada al aire y al prender la luz se descubre un herido: Melitón Botello. Al no satisfacer la expectativa de muerte de los jugadores y al ver que se trata solamente de un herido, los jugadores reclaman un muerto: herido no vale, que haya muerto, dicen. Melitón, temeroso,

no de morir sino de demostrar miedo, termina, él mismo, por cumplir la expectativa. La cámara, situada al centro del círculo, parece cumplir la función de ruleta, pues gira mostrando a las posibles víctimas del juego.

Después de la muerte de Melitón Botello [FIGURA 6], Tiburcio Maya, como figura paternal del grupo, habla con Becerrillo, el más joven, y confiesa: “Tú crees que no me quiero dar de topes por haber consentido semejante estupidez, pero lo hecho, hecho está.” Y entonces convence a Becerrillo de no abandonar a Villa cuando el joven empieza a dudar. La fidelidad al caudillo que manifiestan los divisionarios no será correspondida en la secuencia final.

EL FINAL

De los seis entusiastas, solo dos Leones están con vida. En la víspera del ataque a Zacatecas, Tiburcio Maya y Becerrillo se confrontan con la pregunta sobre el sentido que ha tenido sacrificar sus vidas por la Revolución y por Pancho Villa.

Como se ha señalado, la adaptación toma únicamente la primera parte de la novela. Es este el momento en el cual Becerrillo se contagia de viruela y se discute lo que debe hacerse con él ya estando enfermo. La presencia de Villa en pantalla es mayor que en el libro. A él se ve a cuadro tomando la decisión de separar a su escolta personal y se le ve atemorizado por su vida. Por esta razón, Andrés de Luna (1984) ha interpretado la personalidad de Villa como el héroe que tiene una doble identidad.

En esta última secuencia, la presencia de caudillo revolucionario es decisiva pues a él directamente se le cuestiona la utilidad de las vidas sacrificadas. En el diálogo que tiene con Tiburcio Maya se concreta la más importante crítica hacia el proceso revolucionario. Luego de que se le notifica que debe incinerar el cuerpo del enfermo, en ese momento aún con vida, Tiburcio reacciona:

“¿Pero quemarlo?, ¿así como esta?, ¿quemarlo vivo? ¿Este es el pago a un soldado de la Revolución? ¿Este es un ejército de hombres o una tropa de perros?”

Este reclamo, pone de forma contundente el proceso que se venía gestando a lo largo de la película y que encuentra en Becerrillo el personaje mediante el cual se expresa la frase hermenéutica de la película: la utilidad o inutilidad de los sacrificios. La secuencia final, con mayor sobriedad aún, fue solo acompañada, en algunos momentos, de sonidos bélicos de la trompeta.

Si al inicio la muerte fue descrita como “monumental”, en este último caso ya no es así. La muerte de Becerrillo ocurre fuera de cuadro, solo enunciado por el sonido del arma activada por Tiburcio Maya. Luego, el ritual de incineración; un ritual ceremonial, pausado, largo, que fue seguido por la partida de Tiburcio Maya en medio de la noche, sobre las vías del ferrocarril que antes habían mostrado el entusiasmo y la alegría por pertenecer al villismo y más aún, a la escolta personal del jefe. “Somos de los Dorados de Villa”, había exclamado orgulloso Tiburcio con anterioridad [FIGURA 7].

CONSIDERACIONES FINALES

Se ha presentado una lectura de la película guiada por presupuestos historiográficos y se ha atendido a la recepción y la función discursiva de la muerte en el relato.

Después de presentar la recepción es posible notar que en términos de Gadamer, la *historia efectual* de la película muestra una tradición en su interpretación. En los años 60 se le asume como un filme realista, con veracidad para representar un pasado que el cine de la industria había “maquillado de más”. Para los espectadores de los 60, el valor de esta película radica en su simplicidad y su carácter documental. Una década después, ya se le nombra como una “visión crítica” de Revolución. Entonces se integran ambas lecturas: un realismo crítico. Posteriormente, luego del conocimiento del final alternativo y de un mayor estudio de este director,

se establecen lazos, o como dice Eduardo de la Vega, vasos comunicantes entre ***El prisionero 13*** y ***El compadre Mendoza***, para que unos años después, en los años 90 ya se habla de una “trilogía de la Revolución”. Después del año 2000, se amplían los marcos teóricos de lecturas y se le vincula con la literatura por su novela de origen, en términos de representación de la familia, del mito, del bandido, y de la conformación de estereotipos. Pero todas estas lecturas parten de la consideración de la película como la mirada “crítica de la Revolución”. El desacuerdo sigue estando en el papel de la censura durante el cardenismo.

La otra línea presentada en el artículo es la muerte. Se planteó la relación entre *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* para comprender desde dónde, desde qué lugar de *experiencia* se había elaborado esta representación puesta en pantalla. La presencia de Villaurrutia y su tradición en la

concepción de la muerte explican el sentido de la misma. No hay un horizonte de expectativa muy amplio, los personajes y sus actos no trascienden; posiblemente en el primer caso, el de Máximo Perea hubo una posibilidad, pero no más. El absurdo de morir por balas amigas, en un juego de azar, o por haber contraído una enfermedad, ponen de manifiesto que los hechos y las acciones no tienen mayor repercusión, ni siquiera en ese mismo instante, mucho menos en un horizonte de expectativa mayor. En la dinámica de la temporalidad histórica, la muerte muestra el regreso al mismo sitio y encierra en sí misma la importancia y el valor de la vida. La Revolución no es puesta como algo prometedor, esta expectativa se va diluyendo conforme avanza la trama; decrece hasta llegar a la imagen de un hombre solo, desprovisto de cualquier tipo de aspiración. 🐼



FIGURA 7. Hacia el desenlace, la Revolución no es puesta como algo prometedor; esta expectativa decrece hasta llegar a la imagen de un hombre solo, desprovisto de cualquier tipo de aspiración.

Bibliografía

- ALMOINA Fidalgo, H. (1985). *Bibliografía del cine mexicano*. México: Filmoteca UNAM.
- ANIEVAS Gamallo, I. C. (2004). Más allá de la historia oficial: machos, compadres, héroes y villanos en el cine de la Revolución de Fernando de Fuentes y Paul Leduc. *Studies in American Popular Culture*, (23), 83-94.
- AUMONT, J. (2008). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- AYALA Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.
- BACZKO, B. (1999.) *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas* (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- BERTHIER, N. y Gautreau, M. (2011). La Revolución mexicana en imágenes. *Archivos de la filmoteca*, (68), 9-15.
- CARBALLO, E. (2003). *Protagonistas de la literatura mexicana* (5ª ed.). México: Porrúa.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- CHUMACERO, A. (1966). La generación de “Contemporáneos”. En X. Villaurrutia, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, críticas* (2ª. ed.) (pp. IX-XXX). México: Fondo de Cultura Económica.
- CIUK, P. (2000). *Diccionario de directores del cine mexicano. 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*. México: CONACULTA.
- CRIOLO, R. (1998). *Fernando de Fuentes: trilogía de la Revolución*. México: Cuadernos de la Cineteca Nacional.
- DABOVE, J. P. (2016). “Cuerpos para la horca”: bandidaje, guerra y representación en ¡Vámonos con Pancho Villa! En F. Martínez Pinzón y J. Uriarte (Eds.), *Entre el humo y la niebla: guerra y cultura en América Latina* (pp. 173-192). Pittsburgh, Estados Unidos: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- DÁVALOS Orozco, F. (1996). *Albores del cine mexicano*. México: Clío.
- DE LA COLINA, J. (1961). Un camino perdido. *Política*, 1(22). 66-67.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (1979). Fernando de Fuentes: la mirada crítica sobre la Revolución mexicana. *Filmoteca 1. El cine y la Revolución mexicana*, (1), 62-71. México: UNAM.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (2004). Del texto literario al texto audiovisual: literatura y cine de la Revolución (1930-1979). En Z. Pick, Á. Miquel y E. De la Vega Alfaro. *Fotografía, cine y literatura en la Revolución mexicana* (pp. 49-69). México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (2012). *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM.
- DE LUNA, A. (1984). *La batalla y su sombra: la Revolución en el cine mexicano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

- DE LUNA, A. (2017). Entre la violencia y el olvido, ¡Vámonos con Pancho Villa! En J. Solís (Comp.). *Un cine revolucionado. Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)* (pp. 81-89). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- DE LOS REYES García-Rojas, A. (1981). *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños: 1896-1920, Vol. 1*. México: UNAM.
- DE LOS REYES García-Rojas, A. (1985). *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos mexicanos en la Revolución, 1911-1916*. México: UNAM.
- DE ORELLANA, M. (2003). *El cine norteamericano de la revolución mexicana (1911-1917)*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- ELIZONDO, S. (1961) ¡Vámonos con Pancho Villa! *Nuevo Cine*, (2), 10-12.
- GADAMER, H. G. (2005). *Verdad y método. Vol. 1* (11ª ed.). Salamanca, España: Sígueme.
- GARCÍA Riera, E. (1984). *Fernando de Fuentes, 1849-1958*. México: Cineteca Nacional.
- GARCÍA Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 1 (1929-1937)*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GARCÍA Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: IMCINE.
- GARCÍA, G. y Aviña, R. (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío.
- GÓMEZ Gómez, C. E. (2015). *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España: Paidós.
- LOMNITZ, C. (2013). *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Manifiesto del grupo Nuevo Cine (1961). *Nuevo Cine*, (1), 3.
- MIQUEL, Á. (2005). *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONSIVÁIS, C. (1992). Las mitologías del cine mexicano. *Inter medios*, (2), 12-23.
- MONSIVÁIS, C. (2011). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- MONTIEL Pagés, G. (1979). Pancho Villa: el mito y el cine. *Filmoteca 1. El cine y la Revolución mexicana*, (1), 100-109.
- MORALES, M. (2016). *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.
- MRAZ, J. (2000). La Revolución es historia: filmando el pasado en México y Cuba. *Texto sobre imagen* (5), 1-36. México: Filmoteca UNAM.
- MRAZ, J. (2010). *La trilogía de la revolución de Fernando de Fuentes*. En Edición conmemorativa de la Filmoteca de la UNAM. México: UNAM.
- MUÑOZ, R. F. (2008) *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: Era.

- ORTIZ Bulle-Goyri, A. (2002). Fernando de Fuentes y la búsqueda de un cine de la Revolución Mexicana. *Fuentes Humanísticas*, 14(25-26), 161-174.
- ORTIZ Monasterio, P. (Coord.). (2010). *Cine y Revolución: la revolución mexicana vista a través del cine*. México: IMCINE.
- PAPPE, S. (2001). *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- PARRA, M. (2005). *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of México*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- PAZ, O. (1993). *El laberinto de la soledad* (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ Montfort, R. (2013). Antecedentes del estereotipo revolucionario y su presencia en los inicios del cine de ficción mexicano. En B. Hausberger y R. Moro. (Coord.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana* (pp. 38-57). México: El Colegio de México.
- SADOUL, G. (2004). *Historia mundial del cine* (19ª ed.). México: Siglo XXI.
- SÁNCHEZ, F. F. y García Muñoz, G. (Coords.). (2010). *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. México: CONACULTA.
- TUÑÓN, J. (1995). La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (22), 133-144.
- TUÑÓN, J. (2010). La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia. En F. F. Sánchez. y G. García Muñoz (Coord.), *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana* (pp. 209-234). México: CONACULTA.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2000). La Revolución filmada. La presencia de la Revolución en el cine mexicano (1933-1958). En J. Bailón Corres, C. Martínez Assad. y P. Serrano Álvarez (Coords.), *El siglo de la Revolución mexicana: Vol. 2* (pp. 225-236). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2005). *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2010). La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. En P. Ortiz Monasterio (Coord.), *Cine y Revolución: la revolución mexicana vista a través del cine* (pp. 17-27). México: IMCINE.
- VILLARRUTIA, X. (1938). *Nostalgia de la muerte*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía

- CONTRERAS Torres, M. (Director y Productor). (1932). **Revolución. La sombra de Pancho Villa**. México: Columbia Pictures.
- CONWAY, J. (Director) y Selznick, D. O. (Productor). (1934). **¡Viva Villa!** Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
- DE ANDA, R. (Director y Productor). (1939). **Con los dorados de Villa**. México: Producciones Raúl de Anda.
- DE FUENTES, F. (Director) y Sáenz, G. (Productor). (1933). **El prisionero 13**. México: Compañía Nacional Productora de Películas.
- DE FUENTES, F. (Director) y Prida A. (Productor). (1933). **El compadre Mendoza**. México: Águila Films.
- DE FUENTES, F. (Director) y Pani, A. (Productor). (1935). **¡Vámonos con Pancho Villa!** México: CLASA.
- EISENSTEIN, S. (Director) y Sinclair, U. (Productor). (1931). **¡Que viva México!** México-Rusia-Estados Unidos: Grigory Alexandrov.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Fink, A. (Productor). (1943). **Flor Silvestre**. México: Films Mundiales.
- URUETA, C. (Director) y Manrique, L. (Productor). (1939). **Los de abajo (Con la División del Norte)**. México: Producciones Amanecer.

NORMA SÁNCHEZ ACOSTA (México) es estudiante de la Maestría en Historiografía en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Licenciada en Historia por la Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, UNAM. Profesora en la Licenciatura en Historia de la FES-Acatlán, UNAM. Entre sus líneas de investigación se encuentran: historiografía universal contemporánea, historiografía mexicana, historia mexicana del siglo XX, historia de la literatura y el periodismo del siglo XX, e historia y análisis cinematográfico.