

**DE LA IDEA LITERARIA A LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA.
¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! Y LA CREACIÓN DE
IMÁGENES-MONUMENTO**

TESIS

Que para obtener el grado de Maestra en Historiografía

Presenta

NORMA SÁNCHEZ ACOSTA

Director de Tesis

DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

Sinodales

DRA. SILVIA PAPPE WILLENEGGER

DR. JORGE ALBERTO RIVERO MORA

México, 2018

**Esta investigación contó con el apoyo y patrocinio económico del Consejo Nacional
de Ciencia y Tecnología (CONACYT)**

Para Tlali, lector de dinosaurios y misterios

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Álvaro Vázquez Mantecón por confiar en mi proyecto, trabajar conmigo y ponerme en el camino de lo que conoce bien. La historiografía, el cine y la literatura han sido un recorrido de mucho aprendizaje que le agradezco profundamente.

A la Dra. Silvia Pappe y al Dr. Jorge Alberto Rivero Mora por sus lecturas y comentarios sobre esta investigación, su colaboración y apoyo fueron fundamentales, muchas gracias.

A los coordinadores del posgrado y profesores por su compromiso y apoyo en el proceso de comprender la historiografía. A mis compañeros de maestría y doctorado que se convirtieron en amigos entrañables.

A mis amigas que celebran conmigo: Ollin, Paola, Gilda, Gaba, Gloria, Rebeca, Nohemi, Yelenia.

A René Robles por su importante trabajo, excelente organización y valioso apoyo en este tiempo, gracias por todo.

A la Biblioteca *Manuel Orozco y Berra* de la *Dirección de Estudios Históricos* del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) por facilitarme documentación de su *Archivo de la Palabra* para esta investigación.

A la *Videoteca Digital* de la Cineteca Nacional por apoyarme con la digitalización de material fílmico durante la realización de esta tesis.

Por supuesto a mis padres, mi hermana y Tlali, a ustedes mi infinita gratitud por apoyarme de manera incondicional.

Ingresar a la UAM Azcapotzalco como parte del Posgrado en Historiografía es uno de mis logros más significativos. Agradezco profundamente la oportunidad de ser parte de esta Casa de Estudios cuya generosidad me ha dado oportunidades invaluable.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. LA CONFIGURACIÓN DE LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN	18
1.1. La literatura mexicana de los años veinte	21
1.2. La definición de la literatura revolucionaria	24
1.3. La novela de la Revolución	32
1.4. Debate sobre Villa	34
1.5. Las <i>Memorias</i> de Pancho Villa	39
1.6. La historia oficial	45
1.7. La Revolución y Pancho Villa en el cine	48
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LA NOVELA DE RAFAEL F. MUÑOZ	56
2.1. El autor	58
2.2. Pancho Villa y la idea de monolito	66
2.3. La publicación de <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i>	69
2.4. Análisis literario	76
2.5. La historia en la novela	81
2.5.1 La Revolución	83
2.5.2. La imagen de Villa	86
2.5.3. La defensa de las instituciones	89
2.5.4. La muerte y el monumento	93
2.6. La recepción	97
CAPÍTULO 3. ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! LAS IMÁGENES-MONUMENTO CINEMATOGRAFICAS	102
3.1. Pancho Villa en el cine de los años treinta	102
3.1. La producción fílmica	106
3.2. <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> La autoría colectiva	110
3.3. Los productores	117
3.4. De la idea literaria a la imagen fílmica	120
3.5. La verdad como sustento del relato	122

3.6. La vanguardia cinematográfica	125
3.6.1. La familia	127
3.6.2. La imagen de Pancho Villa	130
3.6.3. La muerte	137
3.6.4. La cantina	143
3.6.5. El ferrocarril y el desfile	149
3.6.6. El final	155
3.7. El final alternativo	159
3.8. <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> y el cine	163
CONCLUSIONES	165
ANEXO	171
FUENTES CONSULTADAS	176

INTRODUCCION

La irrupción del movimiento armado que inició en México en los primeros años del siglo XX, estuvo presente en la literatura, fotografía, pintura, música y cine. La transición entre una temporalidad histórica que estaba concluyendo en 1910, y el comienzo de una etapa que se inauguraba a partir de esta fecha, fue parte del desarrollo cultural de la época. Diferentes formas de registro textual dieron cuenta de ello: de manera escrita, visual, sonora y audiovisual, se han moldeado discursos que ordenan y hacen comprensibles los recientes acontecimientos; este es el caso de la Novela de la Revolución y el cine con esta temática.

Desde la historiografía crítica, entendida ésta como “una forma de problematizar el conocimiento sobre el pasado, su potencial significativo, así como historicidad de los procesos de construcción de conocimiento histórico”¹, la conformación de estos discursos textuales son objeto de análisis; sus conceptos, representaciones, las relecturas o actualizaciones que puedan tener, así como la función social, cultural o política, que tengan en determinados contextos. Lo anterior es importante para comprender como se va formando el pensamiento histórico que posteriormente se encuentra representado en distintas grafías.

Esta es una investigación historiográfica sobre la adaptación de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, escrita por Rafael F. Muñoz en 1931, cuya versión cinematográfica fue dirigida por el cineasta Fernando de Fuentes en el año de 1935. Tanto la novela como la película fueron parte de la producción literaria y fílmica que en los años treinta se caracterizó por un nacionalismo revolucionario que tenía una década discutiéndose. Preguntarse ¿quiénes son los personajes o actores protagonistas de las narrativas?, ¿cómo se ordenan estas narrativas?, ¿qué temporalidades de la Revolución abarcan?, ¿a qué responde la estética revolucionaria?, ¿cuál ha sido su aportación a la imagen que tenemos de la Revolución?, nos permiten indagar en torno a la forma en que se ha ordenado y transmitido el pensamiento histórico.

¹ Silvia Pappé, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, UAM-A, 2001, p. 13.

El nacionalismo revolucionario de los años treinta tiene todo un precedente en la consolidación del grupo ganador de la división entre revolucionarios en 1915. El triunfo del constitucionalismo encabezado por Venustiano Carranza (1914, 1915-1920)², y los posteriores gobiernos bajo el mando de Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elías Calles (1924-1928), Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934), se apoyaron, en gran medida, en la política cultural planteada desde la Secretaría de Educación Pública; primero con José Vasconcelos³ y posteriormente con José Manuel Puig Casauranc⁴, secretario de educación durante el gobierno de Plutarco Elías Calles. El impulso cultural y educativo desde la SEP, fomentó la difusión de lo que *debía ser* resultado de la experiencia revolucionaria y reflejo de la nueva sociedad que se encaminaba a construir. Para ello, se miró al pasado, con el propósito de hacer una selección histórica para dar identidad a la nación que se pretendía formar después de la Revolución.

Así entonces, junto a la recurrencia al pasado prehispánico, los sujetos históricos como el pueblo, los campesinos, “la bola”, el obrero y el maestro rural, convivieron con los escenarios como el campo, el ferrocarril, la escuela rural, por ejemplo. Según Ricardo Pérez Montfort “la vertiente popular de la cultura mexicana poco a poco se fue vigorizando a la par que evolucionaba el conflicto revolucionario”.⁵ Junto con los sujetos históricos y los escenarios, algunos de los personajes del movimiento armado de 1910, también fueron objeto de esta selección. Esta tesis se enfoca en las representaciones del caudillo Pancho Villa⁶, los personajes y escenarios del villismo y la Revolución.

² Las fechas corresponden a los años de sus periodos presidenciales.

³ En 1920-1921 fue nombrado Rector de la Universidad y en 1921 Secretario de educación pública. En este periodo inició un proyecto de educación en todo el país a través de misiones culturales, escuelas rurales, ediciones de libros, promovió el desarrollo del muralismo y de las artes.

⁴ Este personaje se retoma en el capítulo 1.

⁵ Ricardo Pérez Montfort, “La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones” en Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura, 1808-2014. México contemporáneo*, t. 4, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos/FCE, 2015, p. 139.

⁶ Si bien se trata de un seudónimo de Doroteo Arango, en esta tesis se referirá al personaje como Pancho Villa pues se trata de una investigación sobre el tránsito discursivo que ha tenido este personaje en dos obras; una literaria y la otra fílmica, bajo este nombre.

Esta investigación es una tesis sobre cómo se conforman los imaginarios en el siglo XX, y cómo la figura de Villa va cambiando en la literatura y en el cine. En estos cambios encontramos adiciones de sentido que empiezan a generar ideas literarias descritas como “monumentos”⁷ y que el cine consolida. El objetivo principal es analizar que ocurre en *¡Vámonos con Pancho Villa!* cuando cambia de novela a película; observar qué gana y qué pierde el relato y qué ocurre con la imagen de Villa y el villismo.

¡Vámonos con Pancho Villa!

En este panorama, las expresiones culturales que se produjeron entre el impulso cultural de Vasconcelos, iniciando la década de los veinte, y hasta el cardenismo, “las expresiones culturales eran nacionalistas y populares, intentado enfocar la mayoría de las miradas en el medio rural y en el mundo proletario”,⁸ y que tuvieron en el reciente conflicto armado su tema central. *¡Vámonos con Pancho Villa!* es un relato muy interesante porque da cuenta de su movilidad como texto⁹: pasó de cuento a novela y posteriormente a película.

⁷ Me refiero a monumento apoyándome en Jacques Le Goff que lo define como un signo del pasado cuyas características se ligan a la capacidad –voluntaria o no- de perpetuar de las sociedades históricas (es un legado a la memoria colectiva) y de remitir a testimonios que son sólo en mínima parte escritos. El autor se refiere a los monumentos como obras arquitectónicas, o bien, como monumentos funerarios destinados a transmitir el recuerdo de un campo en el que la memoria tiene un valor particular, la muerte. Es esta segunda acepción del monumento la que retomo para pensar la importancia de las adiciones de sentido en el relato, como imágenes elaboradas de forma monumental y que, efectivamente, logran transmitir el valor de la muerte. En Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 227-228.

⁸ Ricardo Pérez Montfort, *op., cit.*, p. 161.

⁹ Al referirme a “movilidad del texto” me apoyo en Roger Chartier quien enfatiza en las formas a través de las cuales los textos son dados a leer y que es importante en la construcción de su significado. Aunque Chartier se refiere a las transformaciones impuestas a los libros desde el cambio del manuscrito al impreso, yo retomo esta idea para señalar el cambio que sufrió el relato de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, y, aunque en este caso no sólo se trata de movilidad literaria, considero pertinente su uso para el formato fílmico, pues el cine también es considerado un texto. Roger Chartier, “La movilidad del texto” en *El juego de las reglas: lecturas*, Argentina, FCE, 2000, p. 73. José Luis Sánchez Noriega habla de trasvase cultural para tratar el proceso de adaptación de un relato de origen literario al fílmico, el autor dice que un estudio de esta naturaleza, permitirá ver “[los mecanismos y] las opciones que se llevan a cabo para transmitir la misma historia por medios diferentes”, por esta razón se atiende el relato bajo la noción de movilidad de texto y no de trasvase cultural, pues un análisis a partir de concepto de trasvase cultural me haría perder de vista las adiciones de sentido que experimenta el relato en cada uno de sus formatos. José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 19.

La versión como cuento de *¡Vámonos con Pancho Villa!* que formó parte de la novela, inició su publicación en *El Universal Ilustrado* con fecha del 22 marzo de 1928, lleva por título “El puente”, y así continuó publicándose hasta mayo de 1929 (Cuentos ilustrados por Francisco Gómez Linares, figuras 1 y 2). Posteriormente se editó como novela en el año de 1931, y por último se realizó la versión cinematográfica en 1935.

La historia de los protagonistas de la novela conocidos como los *Leones de San Pablo* y Pancho Villa se insertó como una más de las diversas expresiones artísticas. A fines del siglo XX, en el mes de julio del año 1994, la revista *Somos*¹⁰ dedicó su edición especial a las cien mejores películas de la historia del cine mexicano. Esta lista fue realizada por destacados historiadores y críticos de cine como Jorge Ayala Blanco, Eduardo de la Vega Alfaro, Gustavo García, Gabriel Figueroa, Carlos Monsiváis, Tomás Pérez Turrent, entre otros. Para estos especialistas, *¡Vámonos con Pancho Villa!* era la mejor película de la historia de la cinematografía nacional. El relato en el formato fílmico fue entonces valorado como la mejor de la historia del cine mexicano.



Fig. 1. Ilustración del cuento “El Parlamento”, realizado por Francisco Gómez Linares, *El Universal*, 12 de mayo de 1929.



Fig. 2. Ilustración del cuento “Así eran ellos” realizada por Francisco Gómez Linares, *El Universal*, 19 de mayo de 1929.

Tanto los cuentos, la novela como la película, son objetos culturales¹¹ que fueron elaborados entre 1928 y hasta 1935. En esta temporalidad y bajo la idea de

¹⁰ *Somos*, edición especial, núm. 100, México, Julio, 1994. Esta revista se empezó a publicar en 1990, bajo el sello de Editorial Televisa, la revista estuvo dedicada al cine mexicano y dio por terminada su publicación en 2003.

¹¹ Hablo de objeto cultural porque son elaboraciones intelectuales que participan de la creación de narrativas y que encontramos materializados; el cuento en periódico, la novela y la película.

una autoría colectiva¹², se configuran elementos que le han hecho ser apreciada por la historia que narra, así como por su estética, esto se verá a lo largo de la tesis. Para este periodo, Villa ya había sido asesinado, ¿cuáles son las lecturas que se hacen de él?, ¿cómo son representados los seguidores villistas?, ¿es posible ver en *¡Vámonos con Pancho Villa!* una discusión en este sentido?

El periodo mencionado tiene la característica de que muchos registros escritos, son resultado de experiencias personales. Pero también responde a un contexto muy específico: a mediados de la década de los veinte “era indispensable levantar la antorcha de la Revolución, apoderarse de ella y descalificar al enemigo como ajeno o adverso a ella.”¹³ Se trata de un momento en el que confluyen los escritos a partir del recuento y la utilidad de la Revolución para el gobierno revolucionario. Quién escribe y cómo se escribe, responde a una historia vivencial, y por lo tanto, partidaria. El hecho de que Villa sea protagonista en estas narrativas, permite observar cómo cambia su lectura y su justificación histórica. Este análisis permitirá ver la importancia del caudillo en la producción literaria, fílmica y artística que se puede ponderar desde la historiografía.

En el caso de la novela se trata de una obra acorde al contexto literario de la época: comparte el interés temático, una estructura episódica, las características de su producción¹⁴, incluso comparte el hecho de ser la base literaria para el cine de ficción sobre la Revolución.

¹² Se toma el relato en sus distintos formatos bajo la idea de autoría colectiva porque se analizan las aportaciones de quienes participan de su elaboración; así pues, se tratará las condiciones editoriales y de contexto que intervienen en el sentido del discurso que contiene el libro y de igual forma se trata la colaboración intelectual y creativa en la versión fílmica. Aunque el autor sea Rafael F. Muñoz o Fernando de Fuentes el director, no son los únicos responsables en el contenido discurso del relato, sino que son parte de un grupo mayor y de un contexto específico.

¹³ Álvaro Matute, Prólogo “¿Cultura revolucionaria?” En Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, 2ª edición, México, FCE, 2010, p. 19.

¹⁴ El contexto literario y las características de la producción literaria serán tratados en el segundo capítulo. Por otra parte, la historia de la adaptación cinematográfica es extensa, gran parte de los argumentos del cine nacional están basado en novelas. Para profundizar en la relación entre cine y literatura se cuenta con amplias referencias bibliográficas: desde los primeros trabajos de recopilación, crítica e investigación académica de Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera y Aurelio de los Reyes. Fue a partir de estos tres autores que, en el año 2004, para su tesis de Licenciatura en Ciencia de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, Isabel Lincoln elaboró una relación de las películas de cine mexicano basadas en literatura, desde 1896 a 1956. Por otra parte, se cuenta con libros dedicados a estudiar de forma más detallada esta vinculación,

El problema historiográfico

La literatura y el cine han tenido la importancia de acercarse a públicos más amplios de lo que generalmente sucede con libros especializados de historia. Por esta razón, novelas y películas con contenido histórico resultan interesantes para su investigación desde la historiografía. Preguntarse ¿cómo conocemos sobre el pasado?, ¿cómo se transmite este conocimiento?, ¿cómo se representan personajes y eventos históricos?, ¿cómo se crean imaginarios?, ¿cuál es la relación entre la producción cultural y la historia?, ¿cómo se organiza el pensamiento histórico?, y ¿por qué ese conocimiento es importante para el presente?, nos lleva a analizar no sólo a lo escrito por profesionales del tema sino a una variada cantidad de textos en diferentes formatos.

En este caso se trabaja con dos tipos de discurso; literario y el cinematográfico, los cuales han tenido la relevancia de crear imágenes y difundirlas; por esta razón es posible reflexionar sobre las condiciones que hacen posible la vigencia de las mismas. El discurso entonces, es una forma o estructura que comunica un conocimiento. Para Teun Van Dijk, hay tres dimensiones principales: el uso del lenguaje, la comunicación de creencias y la interacción en situaciones de índole social¹⁵.

En su forma literaria como en la fílmica, es conveniente atender la estructura lingüística así como la interacción social con el receptor; es importante relacionarlos para comprender cómo reconstruyen esas huellas en el discurso. En la novela se atiende el uso del lenguaje, y para el caso de la película es posible el análisis de secuencias, y dentro de ellas se puede separar los elementos que la componen: imagen, montaje, narración, sonido y puesta en escena, para comprender la forma de comunicar. En ambos casos, la interacción que generan va más allá de su

como es el caso de Eduardo de la Vega, *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, UNAM/CUEC, 2012; Ángel Miquel (ed.), *Cine y literatura: veinte narraciones*, México, UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2009; Lourdes Pérez Villareal, *Cine y Literatura. Entre la realidad y la imaginación*, Ecuador, Abya Yala, 2001, por mencionar algunos.

¹⁵ Teun Van Dijk, *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 23.

contexto, se trata de la historicidad de los propios discursos. Para la historiografía crítica:

Es necesario relacionar los discursos (como formas de argumentación) con la historicidad y el tiempo (concepto, época, horizonte, etc.), y con la construcción de significado no sólo en función de la escritura (es decir, de la construcción del discurso histórico actual), sino considerando los procesos de significación anteriores que se “reconstruyen” a partir de las huellas del pasado¹⁶.

Como se ha mencionado, *¡Vámonos con Pancho Villa!* forma parte de un contexto de elaboración en la que la característica principal es la escritura a partir del elemento vivencial, de la experiencia. Preguntarse sobre la función de la memoria en la construcción de significados sobre la facción revolucionaria villista, es fundamental. Rafael F. Muñoz a varios años de distancia, rememora su participación como escritor del género de la Novela de la Revolución.

Paul Ricoeur dice que en la memoria ejercida, “acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también ‘buscarla’, hacer algo”¹⁷, es decir, hacer de la memoria un ejercicio en el que la ficcionalización de acontecimientos y personajes, dan forma a sus escritos. Por esta razón, preguntarse cómo y para qué Muñoz retoma el pasado, cómo se acuerda o rememora, y cuál es la relación de ese pasado con el presente desde donde se le reconstruye, resulta necesario para comprender no sólo la función de la memoria sino también su uso en la elaboración de discursos históricos.

La memoria como elemento importante en la construcción de significados sobre el pasado, trae consigo el problema de la representación como mecanismo mediante el cual, el pasado toma forma. Roger Chartier dice 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”¹⁸. En el caso de la novela y la película, la representación de determinados personajes insertos en el desarrollo de la Revolución, nos permite reflexionar la

¹⁶ Silvia Pappé, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina, FCE, 2004, p. 81.

¹⁸ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 49.

forma de materializar los imaginarios. Se trata de un ordenamiento para hacer comprensible el pasado, se recurre a la memoria de manera individual o a la memoria colectiva, y al mismo tiempo es posible ver la relación entre ambas.

Ambos discursos; literario y cinematográfico, tienen efectos interesantes. Su recepción en los años treinta no es la única lectura que interesa desde la historiografía. En ocasiones un texto trasciende el momento de su realización y es recibido y actualizado en otro tiempo y por otros lectores o espectadores. Esto es lo que Hans-Georg Gadamer¹⁹ 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 fílmica del relato ha estado presente en la historiografía del cine, merece especial atención.

Este análisis historiográfico ofrece la posibilidad de observar, en primera instancia, los elementos que constituyen estos discursos; sus fundamentos, conceptos, procedencia, trayectoria y sus efectos²⁰. También permite observar la historicidad del mismo, es decir, su creación en la tensión entre dos tiempos; el presente y alguna modalidad de pasado. Así la historicidad se entiende como el carácter temporal de lo que es considerado como histórico.

El discurso histórico que se encuentra en el relato literario y fílmico de *¡Vámonos con Pancho Villa!* sobre una de las facciones revolucionarias más sobresalientes, gradualmente ha ocupado un lugar privilegiado en la producción cultural posrevolucionaria, por esta razón un análisis desde la historiografía crítica permite preguntarse qué función ha tenido este relato en la creación de imaginarios sobre la Revolución mexicana²¹, cuál ha sido su contribución sobre Pancho Villa y

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, vol. 1, España, Sígueme, 2007.

²⁰ Silvia Pappé, *op. cit.*, p. 25.

²¹ Se hace uso del concepto de imaginario para referir a la producción de símbolos que materializan ideas en imagen. Estos imaginarios tienen varias funciones, en la relación entre imaginario social y simbolismo revolucionario, Bronislaw Baczkó dice que se trata de todo un sistema de ideas-imágenes que debe impregnar no sólo la vida pública, sino también, y, sobre todo, formar el marco de la vida cotidiana de todos los ciudadanos. Bronislaw, Baczkó, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, 2ª. Edición, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1999, p. 42.

el villismo, cómo ha ordenado y de qué forma presenta su versión sobre esta facción en un contexto muy específico, y cómo ha sido valorada de forma posterior.

Estado de la cuestión

Al plantear una investigación sobre la película *¡Vámonos con Pancho Villa!*, destaca la cantidad de textos que conforman el estado de la cuestión. La coincidencia en todos ellos es que se trata de una película muy importante en la historia del cine nacional; pero ¿cómo ha sido vista y qué contenido es el que se reactualiza en cada análisis que de ella se hace?

La escritura que ha producido se puede proponer en dos tipos; la crítica cinematográfica y el análisis académico. La primera se trata de lo que críticos de cine reportaron desde su rodaje y estreno en 1935 y 1937 (el estreno fue el 31 de diciembre de 1936), y hasta 1939 en el *New York Times*.²² Esta es la crítica inmediata a la realización de la película y su exhibición que fue sin mucho éxito; duró una semana en cartelera, a diferencia, por ejemplo, de la película *Allá en el rancho Grande*, estrenada el mismo año y dirigida por el mismo director de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Fernando de Fuentes.

No fue sino hasta el año de 1949 que el crítico de cine francés, George Sadoul,²³ hizo un recorrido por varios países, incluido México, con la intención de hacer una recopilación de las películas de cada país. Así, en su *Historia del cine mundial*²⁴ escribió: “El espíritu de la Revolución mexicana toma Fernando de Fuentes tanto en *Vámonos con Pancho Villa* (1935) como en su excelente *El*

²² El contenido de las notas periodísticas será tratado en el capítulo 3.

²³ Para este trabajo se consultaron 4 ediciones del trabajo de Sadoul; dos en francés y dos en español. George Sadoul, *Histoire du cinema*, Paris, J'ai Lu, 1962; Sadoul, *Dictionnaire des films*, Paris, Microcosme/Éditions du seuil, 1965; Sadoul, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972 y Sadoul, *Historia mundial del cine*, 19^a. Edición, México, Siglo XXI, 2004. En la edición de Microcosme de 1965 no se hace mención de *Vámonos con Pancho Villa*, pero sí de Fernando de Fuentes y *El compadre Mendoza*. Sin embargo, sí se le menciona en la edición anterior de 1962.

²⁴ George Sadoul, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972.

compadre Mendoza.”²⁵ De esta manera, la película ya formaba parte de la recopilación del desarrollo del cine mundial.

Después de 1949 se le menciona en la crítica mexicana hasta 1961. El escritor y crítico literario y de cine José de la Colina escribió sobre ella en la revista *Política*. En este texto se puede notar un análisis más especializado, pues habla de ella en términos cinematográficos y en relación a la filmografía mundial.²⁶

La década de los sesenta es el periodo en el que se agudiza la crisis en el desarrollo de la industria cinematográfica que había iniciado en la década anterior; para 1961, la producción de películas descendió a casi la mitad de las realizadas en los años anteriores²⁷. La crisis en la producción fílmica más el consumo cada vez más generalizado de la televisión, presentaron un panorama nada favorable para la realización de cine y para la generación de jóvenes deseosos de convertirse en realizadores.

En este panorama, algunos críticos, aspirantes no sólo a directores de cine, sino intelectuales y responsables de cineclubes de la Ciudad de México, conformaron un grupo con la intención de llamar la atención sobre la situación que vivía el cine mexicano y en apoyo al desarrollo de una cultura cinematográfica bajo otros lineamientos, como expusieron en la escritura de un *Manifiesto*²⁸. Se trata de José de la Colina, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Jomí García Ascot, Carlos Monsiváis, José Luis González de León, por mencionar a algunos de los firmantes²⁹. Así se conformó el grupo *Nuevo Cine*, que en enero de 1961 publicó su *Manifiesto en México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*. Este manifiesto fue publicado nuevamente en abril de 1961 en el primer número de la revista *Nuevo Cine*.

²⁵ *Ídem*, p. 378.

²⁶ José de la Colina, “Un camino perdido” en *Política*, México, vol. 1, núm. 22, 15 de marzo de 1961, p. 66.

²⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA/IMCINE/Canal 22/Ediciones Mapa/Universidad de Guadalajara, 1998, p. 234.

²⁸ Dicho *Manifiesto* se encuentra reproducido en el anexo de esta tesis.

²⁹ Para mayor información del grupo *Nuevo Cine* consultar la Edición facsimilar con prólogo de Eduardo de la Vega Alfaro, *Nuevo Cine*, DGE Equilibrista, 2015.

La revista publicó sólo 7 números, el segundo de ellos tiene un artículo escrito por Salvador Elizondo dedicado al director Fernando de Fuentes y la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* Elizondo rescata que esta película fue programada en el Cine Club del Instituto Francés de América Latina (IFAL) y este hecho fue motivo para escribir sobre la importancia del filme que considera “el albor de la industria cinematográfica mexicana”. Resalta la adopción de los lineamientos técnicos instaurados por Hollywood como la sonorización sincrónica, la utilización de cámaras *Mitchell* y el revelado basado en la curva “gamma”. Además de la técnica, Elizondo menciona el préstamo que otorgó el Estado a la producción, de un ferrocarril, y la disposición de un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, caballos, asesoramiento técnico³⁰.

Elizondo otorga a *¡Vámonos con Pancho Villa!* un sitio importante en la cinematografía hasta ese momento, 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”³¹. En este segundo número de la revista *Nuevo Cine*, la película encontraba vigencia en su lectura, y para Elizondo, otorgaba aire fresco a la situación del cine en ese momento. El valor de la película, además de las cuestiones técnicas, estaba en que *¡Vámonos con Pancho Villa!* era la contraparte de cierto tipo de películas de los años posteriores a 1935.

El segundo tipo de textos son los académicos. Estos trabajos tienen sus inicios en un contexto de apertura de la historia hacia la vertiente social y cultural en la segunda mitad del siglo XX. A mediados de siglo, varios sectores de la sociedad pugnaban por un cambio significativo pues seguía pendiente el cumplimiento demandas desde la Revolución, como es 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

³⁰ Salvador Elizondo, “Fernando de Fuentes” en *Nuevo Cine*, núm. 2, junio, 1961, p. 10.

³¹ *Ídem*, p. 11.

ferrocarrileros, médicos, maestros y los estudiantes no sólo en la Ciudad de México sino en estados como Michoacán, Guerrero y Chihuahua. Se ha mencionado con anterioridad que, en el ámbito intelectual y cinematográfico, la demanda por la apertura y la difusión de propuestas nuevas, así como la participación de realizadores jóvenes, generó la inauguración de espacios intelectuales, creativos y de consumo como fueron las revistas, cineclubes, empresas productoras, circuitos de exhibición, etcétera.

En el ámbito académico no fue la excepción. Para los estudios socioculturales, la historiografía francesa fue el referente. Una nueva generación de historiadores y la movilidad académica a América hizo que se difundiera esta propuesta en países como México, que, según Conrado Hernández, entre 1970 y 1980, la “historia de las mentalidades” se discutía en nuestro país y con ello, una reflexión hermenéutica y del lugar del historiador en la investigación³². Si bien no podemos hablar de una continuidad o una práctica de las “mentalidades” de forma estricta o como la práctica dominante para los historiadores mexicanos, sí es posible pensar en una apertura que hizo enfocarse no sólo temas políticos o trabajar con documentos de archivo. Una revolución historiográfica acorde a al contexto de agitación mundial de los años sesenta hizo posible abordar a mentalidades, historia social, historia cultural, y trabajar con otro tipo de objetivos y de fuentes, entre ellas, el cine.

Uno de los trabajos pionero en este rubro es el de Aurelio de los Reyes³³, quien en el año de 1971 elaboró una historia de los orígenes del cine en México en la época silente. Este trabajo de Aurelio de los Reyes no toca la película en cuestión, pero abre el camino para que el cine sea considerado como posibilidad para los estudios históricos.

Posteriormente se ha recurrido a la película como parte del desarrollo de la industria y la historia del cine de la Revolución mexicana. Disciplinas como la

³² Conrado Hernández (coord.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de Michoacán/UNAM/IIIE, 2003, p. 31.

³³ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine mexicano. 1896-1900*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, FFyL, UNAM, 1971.

sociología y la comunicación recurren a la cinta para hacer análisis cinematográficos y comprender la parte social del cine. Este es el caso de la tesis de Gustavo García en 1978 que recupera la película como parte de su corpus.³⁴ Al desarrollar esta investigación pude contabilizar un aproximado de 20 investigadores que, en tesis, revistas y compilaciones, estudian este filme. Las características de sus textos serán mencionadas en el desarrollo de la tesis, pues se trata de lo que Hans- Georg Gadamer llama “historia efectual” y que atiendo como parte de la historicidad del relato.

Sobre la novela se cuenta con dos tesis dedicadas al trabajo literario de Muñoz,³⁵ artículos académicos,³⁶ compilaciones de novela de la revolución y ensayos sobre cultura revolucionaria.³⁷ Con respecto a la relación entre la novela y la película, se tiene un trabajo de la autoría de Francisco Gamboa López para obtener el grado de licenciatura³⁸.

Al mencionar lo que se ha escrito de la película y la novela, es importante hacer énfasis en el hecho de que lo que más ha ocupado la atención de críticos y académicos, es la película. Con algunas excepciones, a la novela la encontramos

³⁴ Gustavo García Gutiérrez, *El cine biográfico mexicano*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, FCPyS, UNAM, 1978.

³⁵ Francisco Antolín Monge, *La narrativa de Rafael F. Muñoz*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Lengua Española y Literatura Latinoamericana, México, FFyL, UNAM, 1975, Serafín Díaz García, *El mito de Villa en la novela de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa!*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura y Letras Hispánicas, México, FFyL, UNAM, 1996.

³⁶ Jaime Martínez Marín, “Alegato político y discurso literario en ¡Vámonos con Pancho Villa! y Se llevaron el cañón para Bachimba de Rafael F. Muñoz” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 41, 2012; Renato Prada Oropeza, “Ficcionalizaciones e interpretaciones en la novela de la Revolución mexicana”, en *Texto Crítico. Nueva Época*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, núm. 8, enero-junio 2001, p. 113-125.

³⁷ Desde la compilación hecha en 1960 por Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución mexicana*, 2 tomos, 9ª. Edición, México, Aguilar, 1971; Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1972 (cole. Popular); Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*, México, Era, 1990; Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 5ª. Edición, México, Porrúa, 2003; Juan Rulfo, *Textos sobre José Guadalupe de Anda, Rafael F. Muñoz y Mariano Azuela*, edición especial, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011; Juan Pablo Dabove, “‘Cuerpos para la horca’: bandidaje, guerra y representación en ¡Vámonos con Pancho Villa!” en Felipe Martínez Pinzón y Javier Uriarte (eds.), *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016.

³⁸ Francisco Gamboa López, *¡Vámonos con Pancho Villa! Una revaloración de su representación cinematográfica*, Reporte final del Seminario Taller Extracurricular de Titulación Interdiscursividad Cine Literatura e Historia, FES Acatlán, UNAM, 2004.

inserta dentro del desarrollo de lo que se considera Novela de la Revolución y, en menor medida ha sido atendida la relación entre ambas. Por esta razón, una lectura historiográfica permitirá trabajar la relación que existe entre dos tipos de discurso con contenido histórico: el literario y el fílmico.

Capitulado

La tesis se organiza en tres capítulos. El primero está dedicado a comprender el contexto cultural de los años veinte y treinta, que influyó de manera directa en la elaboración del relato, desde su publicación como cuentos y su posterior edición como novela.

El objetivo es conocer cómo se elabora el discurso cultural sobre la Revolución. La hipótesis de este capítulo es que se estaba constituyendo una base social, es decir la representación del “pueblo mexicano” que Ricardo Pérez Montfort reconoce como una composición que

Incorporó a sectores tanto rurales como urbanos, cuyo anonimato empezaba a buscar una definición que permitiera aclarar los elementos que formaban a la nación mexicana [...] la idea de “pueblo mexicano” estuvo ahora mucho más ligada a aquellos que el buen vivir porfiriano ignoró y que llevan el estigma de ser, tal como Mariano Azuela los llamara, “Los de abajo”.³⁹

Con la elaboración de esta base social o la representación del “pueblo mexicano”, se perfilaba también una representación sobre Villa y el villismo.

El segundo capítulo atiende a la conformación de la novela que se publicó en 1931. El objetivo se centra en analizar a Rafael F. Muñoz y su lugar en la producción literaria sobre la Revolución. La década de los treinta fue muy prolífica para la Novela de la Revolución⁴⁰. Muñoz, al igual que muchos escritores formó parte de

³⁹ Ricardo Pérez Montfort, “Antecedentes del estereotipo revolucionario y su presencia en los inicios del cine de ficción mexicano” en Bernd Hausberger y Rafalle Moro (coord.) *La Revolución mexicana en el cine. un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*, México, El Colegio de México, 2013, p. 38.

⁴⁰ Los novelistas y sus obras más conocidas: Mariano Azuela, *Los de Abajo*, 1916; *Los Caciques*, 1918; *Las moscas*, 1918; Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, 1928; *La sombra del caudillo*, 1929; José Vasconcelos, *Ulises criollo*, 1935; Agustín Vera, *La revancha*, 19230; Nellie Campobello, *Cartucho*, 1931; *Las manos de mamá*, 1937; José Rubén Romero, *Apuntes de un lugareño*, 1932; *Desbandada*, 1934; Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, 1931; *Tierra*, 1932; *¡Mi General!*, 1934; Francisco L. Urquiza, *Tropa vieja*, 1931; José Mancisidor, *Frontera junto al mar*, 1953, *En la Rosa*

esa historia vivencial. El autor no sólo narra una ficción revolucionaria, sino que recurre a la memoria como elemento del relato y la memoria individual para rememorar, algunos años después, su lugar dentro del periodo revolucionario. La hipótesis de este capítulo es que la novela empieza a construir, de forma literaria, ideas que son descritas como “monumentos”, que posteriormente el cine retoma, interpreta y consolida al pasar a imagen con otros elementos, con adiciones que generan otros sentidos a la película.

El capítulo tercero está dedicado al análisis de la versión fílmica de *¡Vámonos con Pancho Villa!* Este tiene como objetivo principal analizar cómo es que el lenguaje fílmico interpreta al literario. En este capítulo la idea inicial es de *autoría colectiva* pues se considera su proceso creativo y de horizonte cultural. La hipótesis de esta tercera parte es que esta *autoría colectiva* selecciona esos monumentos literarios enunciados por Muñoz para ser interpretados de forma audiovisual. El resultado de esto, es una película consolidada como referente fílmico nacional.

Para finalizar esta parte introductoria, es necesario mencionar que la búsqueda y vinculación de las fuentes consultadas son una aportación importante de este trabajo. El análisis historiográfico de esta adaptación recupera fuentes de diversas procedencias; el trabajo de Muñoz en los periódicos, su labor como cuentista, como reportero, material de archivo fílmico, hemerografía, novelas, memorias e historia. En esta investigación se han vinculado con cuatro tipos de texto: cuento, novela, guion y película, en la parte final se presenta un anexo que contiene un comparativo entre adiciones y omisiones en relato a partir de la novela, pasando por el guion y finalmente la película. Esto se relacionan para ampliar el horizonte de comprensión de esta narrativa, su elaboración y por lo tanto su significación, así como su importancia en la conformación de imaginarios sobre Pancho Villa y el villismo a través de *¡Vámonos con Pancho Villa!*

de los vientos, 1941; Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1931; *Se llevaron el cañón para Bachimba*, 1931; Mauricio Magdaleno, *El resplandor*, 1937; Miguel N. Lira, *La escondida*, 1947.

CAPÍTULO 1. LA CONFIGURACION DE LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN

Como he mencionado en la parte introductoria, la década de los treinta del siglo XX, fue un momento muy importante para la Novela de la Revolución mexicana, un periodo prolífico de escritura sobre cómo debían ser los relatos que recrearon y preservaron ese periodo de la vida nacional. ¿Cuáles fueron las premisas para escribir sobre la Revolución?

El panorama editorial en el país a inicios del siglo XX era casi nulo. La historia de las Casas Editoriales cuenta entre sus primeros sellos a *Herrero Hermanos Editores*, que primero funcionó como librería desde el siglo XIX y que en 1901 ya era editorial, con un catálogo de textos religioso⁴¹. Otro de los primeros sellos fue *Botas*, fundada a principios de los años veinte en la Ciudad de México por Andrés Botas, entre sus primeros libros se cuenta; *A orillas del Hudson*, escrito por Martín Luis Guzmán y *Huellas* de Alfonso Reyes, ambas del año de 1922. Esta editorial tuvo su mejor época entre la década de los treinta y los cincuenta, su importancia radica en la cantidad de libros escritos por mexicanos que publicó: de José Vasconcelos, *Ulises criollo. La vida del autor escrita por el mismo*, *Memorias: La Tormenta*, *El desastre* y *El preconsulado*; de Martín Luis Guzmán, *Memorias de Pancho Villa* y *La sombra del caudillo*, así como ediciones o reediciones de las novelas y el teatro de Mariano Azuela, los diarios y las novelas de Federico Gamboa, las novelas de Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno y Miguel N. Lira.

Por otra parte, el desarrollo de la industria editorial en España buscó el mercado de habla hispana aprovechando la migración a diferentes países, entre ellos México. Una de las importantes editoriales para los escritores mexicanos fue la española *Espasa-Calpe*. Fue fundada en 1869 como Establecimiento Tipográfico de Espasa Hnos. y Salvat, y estuvo conformada por el tipógrafo Manuel Salvat, y los hermanos Pablo y José Espasa. Posteriormente, se les unió el litógrafo Magín Pujadas y su nombre cambió a *Editorial Espasa y Cía.*, en 1881. En 1898 se separan

⁴¹ Martha C. Díaz Alanís, *La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías*, Tesis para obtener el grado de licenciada en Bibliotecología, FFL, UNAM, 2001, p. 20.

y dan origen a *José Espasa e hijos* y *Salvat e hijo*. Años después *Espasa* se une a la Compañía Anónima de Librería y Publicaciones Españolas (*Calpe*), y en 1926 se constituye *Espasa-Calpe*. Entre los autores publicados por esta editorial se cuenta a Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 1951; Mariano Azuela, *Los de abajo*, 1930 y *La luciérnaga*, 1932; Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, 1929 y *El águila y la serpiente*, 1932; Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, 1931 y Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1931, por mencionar algunos.

Sin embargo, el hecho de que en esta década se produjera una cantidad importante de libros con esta temática, no sólo tiene que ver con un gradual desarrollo de la industria editorial, ni con la expansión comercial en este caso española. Un precedente cultural tiene lugar en los años anteriores.

El desarrollo artístico durante los años veinte, expuso lo que debía ser la identidad del México posrevolucionario. Según Ricardo Pérez Montfort “es posible afirmar que las dos décadas posteriores al periodo revolucionario estuvieron sobre todo dedicadas a una revisión introspectiva que valoró particularmente las tradiciones, los talentos y las industrias populares”⁴². Esta revisión retrospectiva que señala Pérez Montfort y que se expresa en lo popular, también se lleva a cabo en lo intelectual y educativo de este mismo periodo.

En el caso de las letras, la polémica de 1925 puso de manifiesto la preocupación de algunos escritores de la época por definir el tipo de literatura que se planteaba acorde para el México posrevolucionario, este es el caso de Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Carlos Gutiérrez Cruz, José Gorostiza, Salvador Novo, por mencionar a algunos. Unos meses después de esta polémica, desde la Secretaría de Educación entonces encabezada por José Manuel Puig Casauranc, se intentó promover la escritura de cuentos y de novelas, con características específicas que serán tratadas más adelante. Ya para la siguiente década, la narrativa sobre la Revolución se desarrolló de manera importante, pues como se ha mencionado, la notable cantidad de novelas producidas en este periodo propiciaron

⁴² Ricardo Pérez Montfort, “Antecedentes del estereotipo revolucionario...”, *op. cit.*, p. 38.

el hecho de hablar de una producción literaria con características compartidas que posibilitan mencionarlas como un género determinado⁴³. El objetivo del presente capítulo es conocer las discusiones y el contexto literario en el cual se originó y se desarrolló *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Desde su origen como cuento, este relato comparte el interés literario de la época, es decir, al igual que los autores antes mencionados, toma como tema central al “pueblo” que en este caso está conformado por campesinos, peones, rancheros, obreros, hombres y mujeres de la vida cotidiana. La concepción de pueblo tiene distintas representaciones en este periodo; es decir, los personajes que formaron el grueso de la población y que señalaron diferencias culturales que desde el siglo XIX y hasta el porfiriato fueron conocidos como “pueblo bajo”, después de la Revolución fueron incorporados a las narrativas como el “pueblo”. Sin embargo, la presencia del “pueblo” se cuenta no sólo como actores principales, sino que de forma discursiva se emplea el concepto de “pueblo” para configurar posicionamientos nacionalistas como es el caso de “pueblo nuevo” y “pueblo niño”. En cuanto al “pueblo” como personaje, la atención está puesta en los individuos comunes que formaron parte de los ejércitos populares que sin formación militar se integraron a las filas villistas, zapatistas, carrancistas, maderistas y orozquistas. *¡Vámonos con Pancho Villa!* narra la historia de un grupo de seis amigos, todos fieles a Villa, que se hacían llamar *Los Leones de San Pablo*. El relato se centra en las aventuras de estos seis personajes al lado del líder del famoso ejército del norte. A diferencia del cuento, el contenido de la novela va más allá de la etapa triunfal de Villa y desarrolla también el momento en que el villismo había sido derrotado y la División del Norte⁴⁴ casi aniquilada. Entonces su imagen cambia: pasa de revolucionario a forajido, como se verá en el siguiente capítulo.

⁴³ El género se mencionará a lo largo de la tesis para hacer referencia a literatura o cine que trata el tema de la Revolución mexicana. El formato que se refiere al soporte material del relato; puede ser fílmico, literario, periodístico, etcétera y por último el discurso que se entienden como el uso de lenguaje que comunica y genera interacción.

⁴⁴ La División del Norte se formó bajo el liderazgo de Pancho Villa en septiembre de 1913. Llegó a ser el grupo más numeroso de la Revolución y conquistó las batallas más importantes durante el periodo en que combatían a Victoriano Huerta. Sus derrotas en el Bajío fueron desintegrando a este ejército.

El análisis de este relato permite observar tres cosas; en primer lugar, cómo funcionan los parámetros de lo *revolucionario* que se discutieron en la década anterior, es decir, cuáles son los personajes y qué implicaciones tienen en el imaginario popular; en segundo lugar, podemos ver la manera en que se construye y desarrolla la narrativa antes de denominarse Novela de la Revolución⁴⁵, y cómo da sentido al pasado reciente; y por último, *¡Vámonos con Pancho Villa!* permite ver cómo cambia la figura de Villa en el imaginario.

1.1 La literatura mexicana de los años veinte

Las expresiones culturales como la música, el teatro, la literatura, el cine, la pintura, los grabados y la fotografía tuvieron la característica de representar el levantamiento armado como el momento de ruptura con una antigua forma de gobierno y el inicio de un nuevo orden político, social, económico y cultural, que marcaba una nueva temporalidad en el desarrollo de México. En el discurso oficial, los años veinte inauguraron una forma de concebir lo nacional. El primer gran impulso fue con el trabajo de José Vasconcelos al frente de la Universidad Nacional de México durante el interinato de Adolfo de la Huerta. En el discurso de su toma de posesión del cargo, Vasconcelos hizo un llamado desde la Universidad a los intelectuales de México a sellar un pacto de alianza con la Revolución, y a los hombres libres, sin vencedores ni vencidos, para trabajar en conjunto y prosperar. En el inicio de esa década, para el Rector hay una visión de colaborar con los gobiernos de la Revolución con la finalidad de construir, de manera conjunta, un porvenir.

El proyecto que se perfila desde la Universidad inicia con un llamado a este propósito cultural, aglutinador y homogeneizador que procura borrar diferencias ideológicas y políticas pensando en un bien común. El proyecto de Vasconcelos, avalado y financiado por el presidente Obregón está concebido como una fase constructiva de la Revolución. Veremos más adelante cómo esta propuesta tuvo fuerte arraigo en el desarrollo de la educación y las artes. La educación y la misma Universidad estaban bajo la organización del Estado, recordemos que la autonomía

⁴⁵ Sobre la definición de Novela de la Revolución se volverá más adelante.

de la Universidad Nacional, se consigue hasta 1929 durante la presidencia de Emilio Portes Gil.

Durante el gobierno de Álvaro Obregón, Vasconcelos estuvo a cargo de la Secretaría de Educación Pública de 1921 a 1924, y fue entonces cuando impulsó la lucha contra el analfabetismo a través de las *misiones culturales* inspiradas en los misioneros de la época colonial, creó las escuelas rurales (o Casas del Pueblo), apoyó la difusión de la lectura, de las artes y el intercambio cultural con el extranjero bajo la forma de “embajadas culturales” que llevó a estudiantes a varios países de América Latina. En su periodo al frente de la SEP se organizó el *Congreso de Escritores y Artistas* en 1923. En este Congreso, Vasconcelos “desarrolló la primera tentativa de crear una política que identificase la forma en la que la cultura podía colaborar a las necesidades de la Revolución”⁴⁶. Este desarrollo cultural incluye la educación, la literatura y las artes; lo interesante es que empiezan a definirse en relación a la idea de “pueblo” conformado por aquellos sectores hasta entonces olvidados.

En el Congreso, José Vasconcelos se declaró contra las formas de arte y pensamiento que “a su parecer, evaden el ‘compromiso con la realidad’ (como la pintura de caballete y el teatro ‘psicológico’, que le parecen formas de arte ‘egoístas, cobardes y vulgares’).”⁴⁷ Y es que para el secretario de Educación había una contraposición entre el compromiso con la realidad y el egoísmo. Se trata de la valoración del ejercicio artístico a través preceptos morales como el egoísmo, cobardía y vulgaridad, menos por las cualidades estéticas, que si bien, no son excluyentes, sí deja ver que la concepción del arte no era impulsada por el arte mismo sino por un proyecto de nación, el cual fue llevado al ámbito educativo. Para el secretario de Educación, el proceso revolucionario se trasladaba a los libros y a las artes en general, con el propósito de liberar a quienes seguían dominados, y dar paso a la nueva sociedad apta para la integración productiva, junto a ello era preciso olvidar las diferencias ideológicas y políticas. Fue el “pueblo” el objetivo de esta

⁴⁶ Guillermo Sheridan, *Nacionalismo y literatura en México: la polémica de 1932*, Tesis de Doctorado en Letras, México, FFyL, UNAM, 1998, p. 35.

⁴⁷ *Ídem*, p. 37.

ambiciosa empresa cultural con Vasconcelos al frente de esta misión. En este momento el arte debía salir del consumo que únicamente favorecía a minorías y extenderse de forma masiva.

En los años que Vasconcelos se encuentra al frente de la SEP, surgen grupos literarios y artísticos como los *Estridentistas* y los *Contemporáneos*. El primero data de diciembre de 1921 con la publicación del manifiesto *Actual no. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*, y concluye en 1927. Es la misma fecha del fin de gobierno de Heriberto Jara, en el estado de Veracruz, quien era su protector. La aspiración de este grupo era “fundir la vanguardia poética con la ideología radical, trascender la Revolución mexicana, ser todo el tiempo iconoclastas [...]. Los *estridentistas* intentan transformar la forma y anhelan la muerte de lo convencional”⁴⁸. En este periodo sobresale su postura frente a una de las inquietudes de la época que años más tarde se manifiesta en la polémica de 1925; así que “cultivaron una imagen de ‘súper machos’ y enfatizaron cada vez que fue posible, su popularidad (autoproclamada) con las mujeres. Ser estridentista es ser hombre –escribieron en su segundo manifiesto-. Sólo los eunucos no estarán con nosotros”⁴⁹. Como veremos más adelante, la preocupación por la virilidad forma parte de los conceptos recurrentes asociados a lo revolucionario.

Otro grupo importante fue aquella generación conocida como los *Contemporáneos* a la que pertenecieron Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. Entre sus características más interesantes, para el tema que nos ocupa, es que se trata de jóvenes que conocían la literatura y el arte principalmente de revistas y publicaciones europeas.

Según Guillermo Sheridan, el Congreso de 1923 aspiraba a convertir al Estado en el “director del gusto estético de las masas [...] Por primera vez después del conflicto armado, se aspiraba a identificar la revolución política con una

⁴⁸ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, Ciudad de México/Colegio de México, 2011, p. 137.

⁴⁹ Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, FCE/UAM-X/Universidad Veracruzana, 2014, p. 234-235.

‘revolución estética’ que debía operar como su expresión.”⁵⁰ El establecimiento de parámetros artísticos, resalta Sheridan, no era estético sino político. Dos años después del Congreso, algunos escritores polemizarán sobre la existencia de una literatura mexicana, y discuten por las características que debe tener esta escritura y hasta los mismos escritores; los temas debían ser reflejo de la realidad y atender al “pueblo” como protagonista. Es decir, aunque haya grupos o individuos que escriban o produzcan arte de manera individual o conforme al desarrollo mundial, en ese contexto, esta relación será complicada pues la intención desde el Estado era otra. Así podemos entender los calificativos empleados como: egoísta, cobarde, y otros más, que muestran la forma en que la cultura se desarrolla en este contexto.

Durante este periodo, con Álvaro Obregón al frente del país, la retórica educativa ponía atención prioritaria al “pueblo” para integrarlo a los proyectos de la nación surgida de una revolución. Es decir, se inicia un proyecto que se fundamenta retóricamente en el “pueblo”.

Con la conclusión del periodo de Obregón, la colaboración de Vasconcelos también llegó a su fin. Como se ha visto, su trabajo tanto en la Universidad como en la SEP fue fundamental para la concepción de la educación y del Estado como eje rector. La sucesión presidencial que tuvo como consecuencia la rebelión delahuertista, favoreció a Plutarco Elías Calles quien tuvo la confianza y el respaldo del General Obregón.

1.2 La definición de la literatura revolucionaria

Con el gobierno de Plutarco Elías Calles, que comenzó en diciembre de 1924, “se inicia la sustitución del caudillo como gobernante, por un presidente que no tenía las mismas características de su predecesor [...]. Tiene inicio el proceso de invención de la Revolución Mexicana”.⁵¹ La labor del Secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc, fue importante al manifestar el interés que el Estado tuvo de *inventar* o de *construir* un discurso en el desarrollo cultural.

⁵⁰ Guillermo Sheridan *op. cit.*, p. 35-36.

⁵¹ Álvaro Matute, Prólogo “¿Cultura revolucionaria?” *op. cit.*, p. 19.

En un mensaje radiofónico dirigido a la nación, el 6 de diciembre de 1924, José Manuel Puig Casauranc dio a conocer el Programa Educativo Oficial del periodo presidencial que estaba dando inicio. El periódico *El Universal* reprodujo este mensaje al día siguiente. En él se expuso una de las preocupaciones más importantes del nuevo gobierno: “La incorporación de la raza indígena a la vida civilizada”. El secretario de Educación Pública comentaba, al inicio de su discurso, que había que “reconocer y que decir muy alto y muy claro que esta obra de redención popular está ya firmemente iniciada y que tiene hondas raíces en la conciencia y en el corazón de México gracias al esfuerzo de los gobiernos revolucionarios...”⁵²

El punto de partida de este proyecto civilizador era hacer un reconocimiento a los que:

Cubiertos de harapos y hundidos en la desolación y en la miseria física y moral, han hecho las glorias de la patria, contribuyendo con su sangre y con sus esfuerzos de explotados al desarrollo de nuestro país y al afianzamiento de los principios constitucionales que, como un firme esqueleto, sostiene y dan cuerpo a nuestra convulsa y dolorida nacionalidad.⁵³

La utilización de conceptos como *redención popular* fue recurrente en la época desde aquel discurso de José Vasconcelos al frente de la Universidad, en el que hacía un llamado a los universitarios a formar parte de ejércitos destinados a atender y ayudar a liberar por completo a los grupos sociales menos favorecidos; en ese sentido se concibe su obra educativa como de misiones equiparables a las emprendidas durante la colonia por evangelizadores. Con el cambio de presidente y cambio de secretario de Educación, hay formas de ver la construcción retórica del provenir, que encuentra continuidades, como en el caso del discurso empleado por el nuevo secretario.

La política editorial impulsada por Puig Casauranc, promovió “editar y divulgar y hacer llegar hasta el último rincón del suelo mexicano, toda obra didáctica que tienda a formar el corazón del pueblo, y a fortalecer en los espíritus los

⁵² *El Universal*, 7 de diciembre de 1924.

⁵³ *Ídem*.

conceptos de Deber, de Honor y de Patria”.⁵⁴ Ahora, en el discurso de Puig Casauranc, sobresale la enunciación de valores que definen al “pueblo mexicano”.

Junto a estos valores y deberes de la educación, en este Programa Educativo, se dio también una definición de lo que debía ser una obra literaria:

El concepto de lo que debe ser una obra literaria se ha modificado de tal modo, que las nuevas tendencias sociales de los tiempos, que quizás habría necesidad de romper o de prohibir en las escuelas los viejos tratados que, no hace aún tres lustros, parecían encarnar los moldes y las tendencias universales literarias.⁵⁵

En este discurso se adjetiva de forma interesante para hacer una comparación entre dos formas de escribir: por un lado, está la obra en que la “decoración amanerada” que da una falsa comprensión de la vida, por otra parte, la literatura que la SEP sí promovía era la que cambia esta decoración amanerada por una “hosca” y “severa”, a veces sombría, obra que reflejara la vida misma y el dolor ajeno.⁵⁶

La utilización de estos adjetivos para validar la forma de escritura, se relacionan con una imagen de hombría con la que se pretende asociar a la Revolución mexicana. La literatura debía continuar en esta misma línea.

Para la Secretaría de Educación, el concepto de literatura y su función, en este momento, es muy claro sobre el tipo de escritura a fomentar. Lo que puede observarse en estos lineamientos en que se van promoviendo, a la par de la utilidad política de la literatura que legitima a los gobiernos revolucionarios, una base popular. Por esta razón se señala la diferencia entre dos formas de escribir. No se va a fomentar el dolor de los poetas melancólicos, dice, sino el dolor ajeno, no el egoísmo sino los pensamientos colectivos. La propuesta de Puig Casauranc estaba puesta sobre la atención a una base popular que se estaba impulsando de manera oficial.

Durante el periodo en el que Puig Casauranc se encontraba al frente de la SEP, las actividades del grupo de los *Contemporáneos* no sólo en la creación de

⁵⁴ *Ídem.*

⁵⁵ *Ídem.*

⁵⁶ *Ídem.*

Revistas literarias sino en teatro, era prolífica, además, cabe señalar que algunos de ellos eran homosexuales, así que la referencia hacía ellos es clara cuando se habla de afeminamiento, en palabras de Julio Jiménez Rueda.

Tan sólo unos días después de que se dio a conocer este Programa Educativo, en el periódico *El Universal* el escritor Jiménez Rueda publicó un artículo titulado “El afeminamiento en la literatura mexicana”⁵⁷; en este texto, el autor lamenta que no haya aparecido alguna obra que capitule las agitaciones del pueblo.

Extraño verdaderamente parece que en catorce años de lucha revolucionaria no haya aparecido la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las agitaciones del pueblo en todo ese periodo de cruenta guerra civil o apasionada pugna de intereses. Y no porque estos catorce años sean parcos en motivos o temas admirablemente propicios a la creación de la obra artística: sentimientos, sucesos, paisajes, tienen tal fuerza de expresión que pasma, positivamente, el que hayan sido despreciados por los autores en la formación de una literatura propia, exponente de ideas nuevas, realización de urgentes anhelos, trágica lucha de pasiones en efervescencia.⁵⁸

Hace un reclamo a los escritores que, a su juicio, prefieren voltear hacia otra parte antes que mirar la miseria del pueblo mexicano; los descalifica partiendo del rechazo a lo que se contrapone al concepto de masculinidad imperante de la época. Una comparación con la expresión estética soviética la cual define como agitada, revuelta, masculina en toda la expresión de la palabra. Y a partir de ella define:

Cualidad masculina es dar frente con valor a todas las contingencias de la vida, prefiere lo fuerte, lo noble, lo altivo: las estatuas de los hombres están siempre de pie en actitud de reto, ansiosas de combate. Cualidad femenina es, en cambio, ampararse en la debilidad para herir impunemente al prójimo.⁵⁹

Estos son los calificativos que sobresalen en la polémica para exigir o descalificar la producción escrita de la época. Se habla de afeminado para asociarlo con lo que no es nacional, y se usa la palabra viril como sinónimo de revolucionario. El autor emite un juicio de lo que debería ser el escritor:

Hasta el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos —fealdad inspiradora de monumentos escultóricos imperecederos: Balzac,

⁵⁷ Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, *El Universal*, 21 de diciembre de 1924.

⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁹ *Ídem.*

Víctor Hugo— nos trocamos en frágiles estatuillas de biscuit, de esbeltez quebradiza y ademanes equívocos.⁶⁰

El centro de la polémica se expresa a través de calificativos que, además, hacen gala de posturas homofóbicas, que se trasladan al ámbito cultural, estético y social. El valor de la literatura no se plantea en términos estéticos sino en función política dentro de la cual, no es posible establecer un punto divergente; ni en el ideal de masculinidad ni en el proyecto político, de ser así entonces la descalificación se lleva a cabo de forma personal pero no sobre el valor literario. El ser acusado de homosexual generaba preocupación entre los escritores que, al igual que la Revolución, debía mostrarse fuertes, como es la asociación a lo varonil en la época.

La publicación de Jiménez Rueda tuvo reacciones casi inmediatas. Menos de una semana después Francisco Monterde escribió en *El Universal* su respuesta con la afirmación: “Existe una literatura mexicana viril”.⁶¹ En principio, la preocupación del autor era que ningún escritor hubiera refutado lo dicho por Jiménez Rueda para dejar a salvo, dice, “nuestra dignidad, por lo menos ante los ojos de los extraños que no conociendo a fondo el actual movimiento literario de México, pudieran tomar al pie de la letra lo que Jiménez Rueda escribió”.⁶² Hace además un repaso por las condiciones materiales con las que trabaja un escritor, y señala la poca crítica literaria que pudiera rescatar lo escrito por mexicanos. En esta discusión se identifica la novela de Mariano Azuela, *Los de Abajo*, como el ejemplo de una literatura viril. Monterde dice: “es el novelista mexicano de la Revolución, el que echa de menos Jiménez Rueda, en la primera parte de su artículo”.⁶³

A partir de estas dos notas de diciembre de 1924, al iniciar el siguiente año se desata la polémica. Los participantes tomaron partido en torno a la existencia o inexistencia de una “literatura viril”. Bajo estos conceptos, la alusión fue a los jóvenes escritores acusados de homosexuales y burgueses como Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, integrantes del grupo los *Contemporáneos*.

⁶⁰ *Ídem*.

⁶¹ Francisco Monterde, “Existe una literatura mexicana viril”, *El Universal*, 25 de diciembre de 1924.

⁶² *Ídem*.

⁶³ *Ídem*.

Víctor Díaz Arciniega⁶⁴ analiza la polémica para plantear que en realidad la disputa entre *virilidad* o *afeminamiento* de la literatura es sólo la parte visible de lo que subyace como disputa entre los intelectuales de la época. El factor material y los intereses personales son las principales preocupaciones expuestas, por lo que:

La suma de estas características y tendencias, aunada a los propósitos educativos gubernamentales, permiten inferir cierta concepción pedagógica cultural en la que destacan dos cualidades. Una abrumadora por la gran cantidad de simpatizantes, se sintetiza en la fórmula “la Revolución defiende a la Revolución”. La otra se dirige en dirección contraria, y es García Naranjo quien más la analiza y cuestiona: considera que la “ideología de la Revolución” o la “filosofía del presupuesto” es el remplazo del positivismo, y los jóvenes políticos, la reencarnación de los “Científicos”.⁶⁵

Hasta este momento se ha discutido la literatura revolucionaria, pero es interesante observar cómo se ha construido un perfil desde el mismo gobierno para su producción cultural y la función de la misma. Las acusaciones de homosexualidad están encaminadas a dotar de elementos descalificativos a quienes no se ajusten a los parámetros requeridos. Díaz Arciniega clarifica los motivos de esta discusión para mostrar que también resulta ser un conflicto generacional.

Así la propuesta editorial impulsada por el Estado, se posicionaba frente a lo que se mantenía independiente de él. El gobierno callista se ocupó en construir y fomentar un discurso que le avalara como revolucionario mediante la adhesión a estos parámetros. El impulso desde el Programa Educativo Oficial fue claro en este sentido y la polémica de 1925 se sitúa dentro de la disputa por definir cómo debía ser la literatura revolucionaria.

Como se menciona con anterioridad, este periodo es el momento del tránsito del caudillismo a la figura presidencial. Así mismo reconoce Plutarco Elías Calles en su último informe de gobierno:

Por primera vez en su historia se enfrenta México con una situación en la que la nota dominante es la falta de “caudillos”, debe permitirnos, va a permitirnos, orientar definitivamente la política del país por rumbos de una verdadera vida institucional,

⁶⁴ Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, 2ª. Edición, México, FCE, 2010.

⁶⁵ *Ídem*, p. 140.

procurando pasar, de una vez por todas, de la condición histórica de “país de un hombre” a la de “nación de instituciones y de leyes”.⁶⁶

El corporativismo era la opción para poder agrupar a la nación. Un sector de obregonistas, entre los que destacan Emilio Portes Gil y Aarón Sáenz, decidió dar su apoyo a Calles para evitar un nuevo conflicto político. Ante la ausencia de Obregón, Calles fue reconocido como el hombre fuerte de la Revolución. Por esta razón, el contenido de su discurso fue un llamado a dejar atrás la época de caudillos y empezar un rumbo institucional.

El pronunciamiento de este discurso sobre la “falta de caudillos”, tiene un contexto especial, ya que general Álvaro Obregón había impulsado la reforma constitucional para que fuera posible su reelección. Así ocurrió y todo estaba listo para que tomara posesión del cargo de Presidente de la República por segunda ocasión. Este objetivo se vio truncado, pues días antes de la toma de posesión, el 17 de julio de 1928, fue asesinado por el fanático católico José de León Toral. Se trató de un evento en el contexto de la guerra civil que había enfrentado a los creyentes católicos con el gobierno, a causa de la política anticlerical emprendida desde el gobierno de Plutarco Elías Calles.

El hombre designado para cubrir de forma urgente el vacío que había dejado Álvaro Obregón, fue Emilio Portes Gil, sin embargo, ya desde ese momento, Plutarco Elías Calles se posicionaba como el Jefe máximo de la Revolución.

Durante la presidencia cuyo primer secretario era Emilio Portes Gil, se fundó el *Partido Nacional Revolucionario* (PNR) en 1929. En el programa de acción del PNR, en materia de educación se lee como una de las finalidades la:

Definición y vigorización del concepto de nuestra nacionalidad, desde el punto de vista de nuestros factores étnicos e históricos, expresando claramente los caracteres comunes de la colectividad mexicana. Procurará en ese orden de ideas, la conservación y la depuración de nuestras costumbres y el cultivo de nuestra estética en sus distintas manifestaciones.⁶⁷

⁶⁶ IV Informe de Gobierno, p. 239, en <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE/ISS-09-06-04.pdf> (consultado en mayo de 2016).

⁶⁷ Programa de Acción del Partido Nacional Revolucionario, 20 de enero de 1929, en http://www.pri.org.mx/bancosecretarias/files/Archivos/Pdf/277-1-10_30_14.pdf.

Desde el periodo presidencial de Álvaro Obregón, acompañado del trabajo realizado por José Vasconcelos al frente de la Universidad y de la SEP, la atención a la imagen de México después de la Revolución empezó a tomar forma.

Años después, al finalizar la década y con personajes distintos, ese primer impulso educativo y cultural de inicio de los años veinte, se integró al Programa Oficial del PNR. Las características de cómo debía ser la cultura fueron interés de Estado en ese periodo que estaba comenzando bajo la organización institucional.

Esta etapa que a partir de 1929 llamaba a una colectividad mexicana y una “depuración”, estaba perfilada al desprendimiento del caudillismo y la visión de una sociedad nueva conformada por mujeres y hombres que también respondieran a la unidad, y que fueran representativos de esta depuración de costumbres para poder llegar al tipo mexicano ideal. Este interés desde el Programa Oficial fue apoyado con la difusión de deberes cívicos y morales para formar ciudadanos modelo; la política educativa estuvo encaminada hacia este ideal que también incluía a la *mujer nueva* y el *niño nuevo*, que reflejaran el tipo de educación que se impartía. Además de lo educativo y cultural, el interés se centró en procesos como la higiene, el combate al alcoholismo, la productividad laboral y, por supuesto, el nacionalismo revolucionario.

El partido gobernante se preocupó por elaborar un discurso que pudiera cohesionar a la población y que delineara una identidad nacional. Los elementos para este objetivo debían ser: factores étnicos, históricos y costumbristas. Ricardo Pérez Montfort señala que: “a lo largo de los años veinte y treinta los regímenes posrevolucionarios intentaron dirigir —a través de diversos medios— la atención de la población mexicana y de los intereses extranjeros más hacia el estereotipo positivo de la Revolución.”⁶⁸ Hemos visto que desde los intereses educativos y culturales, hay un interés por el “pueblo” como esos personajes ignorados durante el periodo anterior, este cambio de interés pretende marcar una ruptura con el porfiriato. Para el interés político, la cultura y la educación revolucionaria debía tener

⁶⁸ Ricardo Pérez Montfort, “Antecedentes del estereotipo...”, *op. cit.*, p. 49.

una utilidad nacionalista, por esta razón los juicios de valor se hacían en función de muchos calificativos menos estéticos ni literarios.

El propósito de una producción en torno a lo nacional, ya desde el ámbito intelectual generó varias posturas. Al igual que en 1925, iniciando la década de los treinta, no había un consenso de lo que debía ser considerado *lo nacional* y ello se reflejó en una nueva polémica. El debate se hizo presente en la prensa, y la pregunta que dio inicio fue planteada por el periodista Alejandro Núñez Alonso: ¿existe una crisis en la generación de la vanguardia? Esta polémica, señala Guillermo Sheridan:

Tiene como protagonistas, por un lado, al grupo de los Contemporáneos y a su mentor Alfonso Reyes, entre otros: escritores empeñados en una literatura que dialogue con la que produce el occidente moderno; y por el otro, también entre otros, a Emilio Abreu y Héctor Pérez Martínez, escritores, periodistas o políticos para quienes el ejercicio de la literatura debía atarearse esencialmente con la realidad mexicana inmediata.⁶⁹

Se seguía discutiendo el nacionalismo en la literatura, frente a un reclamo por el distanciamiento de este modelo de escritura, por parte de los *Contemporáneos*. Fue en este periodo que la literatura vivió un importante desarrollo en cuanto a la novela, con temática revolucionaria. El principal protagonista fue “el pueblo” que, bajo el mando de líderes locales, constituye la imagen de sacrificio y heroísmo. La base popular que se ha estado mencionando en el discurso político y desde las instituciones sobre la Revolución, se había ya consolidado para los años treinta.

1.3 La Novela de la Revolución

El mundo periodístico y de revistas literarias de la época también son un espacio valioso para el análisis historiográfico. Por el escaso desarrollo del sector editorial, el periodismo fue el lugar donde los intelectuales de la época escribían. En este caso, también tiene la importancia de ser el medio en el cual se gestó una parte importante de los relatos literarios sobre la Revolución.

¡Vámonos con Pancho Villa! no fue la excepción sobre esta manera de escribir y publicar. El caso de Rafael F. Muñoz no fue único, y periódicos y revistas

⁶⁹ Guillermo Sheridan, *op., cit.*, p. 1.

como *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *El Ilustrado*, *El Gráfico Ilustrado*, *El Magazine para Todos*, son algunos de los ejemplos. Escritores como Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Juan Barragán, Nellie Campobello, destacaron en este tipo de relatos.

Ya para la década de los treinta, muchas de estas obras se publicaron como novela. Según Fernando Tola “bajo el patrocinio de la *Editorial Botas* se produjo un deslumbrante aluvión de ediciones en las que el tema principal o el ambiente que predomina era el revolucionario”.⁷⁰ Y una de las facciones protagonistas fue el villismo.

En 1960 Antonio Castro Leal publicó una compilación en dos volúmenes bajo el título de *Novela de la Revolución*⁷¹. Los autores ahí reunidos son Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Agustín Vera, Nellie Campobello, José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Francisco L. Urquiza, José Mancisidor, Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno y Miguel N. Lira. Este libro fue resultado de un proyecto iniciado años atrás por Berta Gamboa de Camino, quien era profesora de español en Nueva York. También daba clases en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional de México, que, junto con la Extensión Universitaria en 1922 y los Cursos de Invierno en 1920, había sido creada por José Vasconcelos como un mecanismo para que la educación llegara al pueblo. Como menciona Elmy Lemus, “los Cursos de Verano fueron inaugurados con el objetivo de invitar a jóvenes extranjeros, en su mayoría norteamericanos, a conocer la historia y las costumbres de México, durante al menos cuatro semanas entre julio y agosto”⁷².

La profesora Berta Gamboa murió antes de concretar la obra, por esta razón fue concluida por Antonio Castro Leal. Esa compilación representa una especie de consolidación del género de Novela de la Revolución, al menos así lo reconocen quienes han estudiado el género, como se verá más adelante.

⁷⁰Fernando Tola, “Prólogo”, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Factoría, 2000, p. IX-X.

⁷¹ Antonio Castro Leal, *Novela de la Revolución mexicana*, 2 tomos, 9ª edición, México, Aguilar, 1971.

⁷² Elmy Grisel Lemus Soriano, *Para institucionalizar la Revolución Mexicana: los cursos de invierno de 1955*, Tesis para obtener el grado de doctora en historiografía, México, UAM-A, 2017, p. 38.

Llegar a esa denominación era resultado de un proceso iniciado décadas atrás. Fue precisamente Berta Gamboa de Camino quien denominó de esa manera ese tipo de relato. En un artículo publicado en inglés en 1935, Berta Gamboa escribía entonces que:

El nombre “novela de la revolución mexicana” ha sido otorgada a esa producción literaria, pero provisionalmente y en sentido convencional, porque es una mezcla de recuerdos, narrativas, crónicas y novelas. Este ciclo incluye solo las obras que tratan el periodo de crisis de la Revolución de 1910, es decir de 1910 a 1920.⁷³

La definición propuesta por Berta Gamboa en la que agrupaba en este género memorias, narrativas, crónicas y novelas, encontró eco en dos críticos norteamericanos en los años cuarenta: Ernest Richard Moore y Rand Morton, que escribieron usando esta expresión. Y, posteriormente, tenemos la compilación concluida por Antonio Castro Leal en la cual está presente, entre otros novelistas, Rafael F. Muñoz; la presencia significativa de Pancho Villa en la producción escrita merece especial atención.

1.4 Debate sobre Villa

Pancho Villa ha tenido una presencia notable en la novelística y el cine. Los motivos de esta destacada presencia son resultado de la manera en que su figura se ha construido en diferentes registros escritos, visuales y audiovisuales.

Como se menciona desde la introducción, Pancho Villa es un personaje que surge después de que dio inicio el levantamiento armado. El rastreo de su historia como Doroteo Arango es difícil por el acceso a fuentes históricas que ayuden a elaborar su historia personal, como lo señala Friedrich Katz. Así que, dado que se trata de una investigación sobre la elaboración de imaginarios sobre este personaje

⁷³ Berta Gamboa de Camino, “The novel of the Mexican Revolution” en *Renascent Mexico*, eds. H. Herring & H. Weinstock, Covici-Fried Publishers, New York, 1935, p. 258, en Rafael Olea Franco, “Novela de la Revolución Mexicana. Una propuesta de relectura”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm., 2, 2012, p. 479. “The name “Novel of the Mexican Revolution” has been given to this literary production, but only provisionally and in a conventional sense, for it is a mélange of memories, narratives, chronicles, and novels. This cycle includes only the works treating of the crisis-period of the Revolution of 1910, that is to say, from 1910 to 1920”.

y su ejército, me refiero a él y su papel destacado en la Revolución, a partir de las representaciones que su figura tuvo.

Pancho Villa empezó a cobrar notoriedad luego de sus exitosas campañas en el norte como fue la Toma de Ciudad Juárez en mayo de 1911; combatiendo la resistencia porfirista, posteriormente la rebelión orozquista y después enfrentando al ejército de Victoriano Huerta. La célebre División del Norte fue decisiva para el triunfo de los revolucionarios sobre este último. Posteriormente, cuando la guerra entre las distintas facciones culminó con la derrota definitiva de Villa frente a Álvaro Obregón, este último empezó a escribir y propagar su versión de los acontecimientos.

La obra *Ocho mil kilómetros en campaña*,⁷⁴ escrita por Obregón y publicada en 1917, pertenece a este grupo de textos basados en la experiencia personal; la escritura testimonial fue un género discursivo importante de la época. En su reporte militar que se incluye en la obra, el tratamiento que se hace de Villa es de un reaccionario. Se le juzga así por contar entre sus filas a ex-federales y científicos.⁷⁵ Después de ser derrotado definitivamente en el Bajío, Villa fue considerado como bandido, y la campaña de desprestigio estuvo a cargo de sus opositores. Las memorias y reportes escritos, a partir de Álvaro Obregón, iniciaron una forma de describirlo que perduró por varios años, pues Villa fue uno de los personajes más conocidos y de mayor arraigo entre el sector popular. La abundancia de corridos y leyendas sobre su vida son muestra.

Esto explica su protagonismo en la novela y el cine de ficción⁷⁶. Justo por tratarse de una figura de amplio impacto popular, fue prioritario que el grupo vencedor difundiera una imagen negativa de él. Friedrich Katz explica que:

Los líderes tienen que convencer no sólo a sus propios partidarios, sino a la población del país en su conjunto de que el aliado y héroe revolucionario de ayer se ha convertido en un traidor contrarrevolucionario [...] Un elemento de la propaganda carrancista consistía en señalar constantemente que [...] debajo del glorioso

⁷⁴ Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña*, 3ª. Edición, México, FCE, 1959.

⁷⁵ *Ídem*, p. 307.

⁷⁶ Sobre su presencia en el cine de ficción de los años treinta se tratará en el capítulo 3.

Francisco Villa, se escondía el bandolero y asesino, que se había cambiado de nombre precisamente para escapar a su horrendo pasado.⁷⁷

El acuerdo de su retiro de la vida militar, se concretó con la firma del Pacto de Sabinas en 1920, realizado durante el interinato de Adolfo de Huerta, después del asesinato de Venustiano Carranza. Las dudas sobre la posibilidad de que terminara con este retiro para volver a las armas, finalizaron con su asesinato en 1923. Villa fue un personaje tan complejo que a su muerte, las mismas notas periodísticas evidenciaban la percepción que de él se tenía; un ejemplo lo tenemos en *El Universal Gráfico* donde se podía leer: “¿A cuántos mató Pancho Villa? Esta es una pregunta que va de boca en boca desde que murió el famoso guerrillero”.⁷⁸

Desde su enfrentamiento a Carranza y su derrota definitiva en Celaya se empezaba a elaborar, desde el discurso político, una versión negativa de él, que se acentuó después de la invasión que hizo a Columbus en 1916. El conflicto con el gobierno norteamericano que generó el hecho de que Villa entrara a territorio norteamericano y matara a pobladores de la región, agravó su situación. No sólo tenía como enemigos a los constitucionalistas, sino que el ejército norteamericano bajo el mando del General John J. Pershing, ingresó a territorio nacional con la intención de capturarlo, vivo o muerto, como versan los carteles de su búsqueda. Desde entonces habían circulado versiones sobre su muerte. En 1917 se empezaba a difundir una propaganda negativa, por esta razón, las noticias de su muerte causaban escepticismo; no sólo hubo quienes se mostraron incrédulos sobre su muerte sino sobre su estatus en la Revolución: ¿Villa había sido un revolucionario o un bandido?

Además de estas dudas se agregó el hecho de que Villa contó con pocos defensores después de 1915. Y es que después de las derrotas definitivas, el exilio en el extranjero fue práctica común para los militantes de las facciones perdedoras, así que la posible defensa de su imagen, hecha por sus partidarios, se dificultó, pues la década de los veinte y principio de los treinta, el país estuvo gobernado por los sonorenses a quienes Villa enfrentó. “Los intelectuales, dijo alguna vez Villa, son

⁷⁷ Friedrich Katz, *Pancho Villa*, T. 2, 2ª Edición, México, Era, 2000, p. 44-45.

⁷⁸ *El Universal Gráfico*, 25 de julio de 1923.

‘desleales’ [...] Al parecer, se refería ante todo a los abogados, los periodistas y los burócratas”.⁷⁹ Aunque el villismo no contó con muchos intelectuales como sí fue el caso de Venustiano Carranza, el Centauro del Norte contó entre sus filas a Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos y Ramón Puente; la relación que llegó a tener, fue derivada del conocido respeto que tenía hacia Francisco I. Madero. Después del fracaso de maderismo, estos escritores sintieron más cercanía con Villa que con Carranza o Zapata. Según Pedro Salmerón, para algunos de ellos llegó a ser una prioridad deslindarse del villismo, “decían que habían ido a dar a la División del Norte porque era el único camino para los auténticos maderistas [...] o de plano, porque las circunstancias los obligaron pero nunca por villistas”.⁸⁰ La razón de ello fue porque después de la derrota definitiva se inició con las memorias que le condenaban como un bandolero.

Sobre la facción villista se fueron seleccionando elementos que constituyeran la versión oficial sobre la Revolución. Al mismo tiempo, al iniciar la década de los años treinta, este discurso oficial de un gobierno emanado de la Revolución y apoyado desde el PNR, empezó a utilizar recursos discursivos como es el caso de la edificación de estatuas o monumentos. Su función fue integrar a los grupos que, hasta ese momento, se eligieron como los adecuados para ser representativos del movimiento revolucionario que daba origen a un nuevo Estado.

El periódico oficial del Partido Nacional Revolucionario dedicó un editorial a señalar que ya era tiempo de dejar de escribir la historia con ánimo partidista y de erigir estatuas a los mártires de las facciones revolucionarias. Un día, proseguía el editorial, un monumento a la Revolución será erigido. “No será uno que satisfaga a una facción, sino algo que consagre al verdadero triunfo de nuestra integración racial, cultural y económica, hecho esencial de nuestra civilización. En dicho monumento no habrá agrarismo, ni zapatismo, ni carrancismo, ni callismo.”⁸¹

Como puede leerse, en el proceso de edificación de monumentos a la Revolución, la presencia de Villa aún no estaba contemplada. Se menciona a

⁷⁹ Friedrich Katz, *Pancho Villa*, T. 1, 2ª edición, México, Era, 2000, p. 321.

⁸⁰ Pedro Salmerón, *La División del Norte en la historiografía de la Revolución (1917-1994)*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, FFyL, UNAM, 1997, p. 52.

⁸¹ Thomas Benjamín, *La Revolución mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003, p. 173.

zapatistas, carrancistas y callistas, pero el villismo estaba fuera de la consideración histórica oficial.

Para la construcción del Monumento a la Revolución, el secretario de Hacienda, Alberto J. Pani, propuso a Plutarco Elías Calles la idea que anteriormente había presentado Carlos Obregón Santacilia, de convertir el andamiaje del Palacio Legislativo Federal, en un Monumento. El proyecto se anunció el 15 de enero de 1933 y el entonces presidente, Abelardo L. Rodríguez, fundó el Comité del Gran Patronato para el Monumento a la Revolución, que fue presidido por el Jefe Máximo. “En su propuesta formal, Calles y Pani se refirieron al proyecto del monumento con la frase ‘un Arco de Triunfo’. El origen mismo del monumento significaba el triunfo de la Revolución sobre el régimen porfiriano”.⁸² La idea de monumento como elemento celebratorio, pero sobre todo unificador, se concretaba en edificaciones arquitectónicas. Veremos más adelante cómo se adecúa esta idea a otro tipo de construcciones.

El proceso unificador se reflejaba en la idea de monumento, sin embargo, el caso específico de Francisco Villa fue más lento. En la etapa de gobierno de Lázaro Cárdenas, su percepción tuvo una modificación. Aunque no se había reconocido en el discurso oficial, era innegable que su presencia, desde el comienzo de la Revolución, fue fundamental. Al grado de ser de los caudillos que mayor interés despertó no sólo al interior, sino al exterior del país. Cuando Lázaro Cárdenas asumió la presidencia, una de sus prioridades fue llevar a cabo el reparto agrario en los estados del norte, así que una aproximación a la figura de Pancho Villa facilitaría este proceso. Durante este periodo convivieron las primeras defensas que se hacía de él y el movimiento. Pedro Salmerón señala que:

Los veteranos villistas que habían permanecido callados hasta entonces y que durante el sexenio de Cárdenas empezaron a publicar memorias y balances en los que gritaban que haber sido villistas no era motivo de vergüenza sino timbre de orgullo, que ellos también eran revolucionarios, fundadores del nuevo México. Como es natural, esta imagen encontró pronta respuesta en los veteranos que habían

⁸² *Ídem*, p. 176.

militado bajo las banderas carrancistas u obregonistas, [...] para ellos, Villa seguía siendo un personaje siniestro, un títere sanguinario de la reacción.⁸³

1.5 Las Memorias de Pancho Villa

En 1914, en el momento más exitoso de Villa al frente de la División del Norte, el caudillo dictó sus *Memorias* a su secretario Manuel Bauche, este registro memorístico fue recuperado por el doctor Ramón Puente, como veremos más adelante. Dicho material fue utilizado por otros escritores, como base para novelar el contenido. Se encuentran en los escritos de Ramón Puente, Elías Torres, Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz. Según el historiador Pedro Salmerón,

Ramón Puente es el primer biógrafo de Pancho Villa. En 1919 publicó en los Estados Unidos un libro inconseguible,⁸⁴ *Vida de Pancho Villa contada por él mismo*. Doce años después, también en Los Ángeles, California, dio a luz otro título sobre Villa [Salmerón se refiere a *Hombres de la Revolución. Villa (sus memorias)*] y luego, ya en México, apareció un tercero [se refiere a *Villa en Pie* que según el mismo Salmerón, se trata de una versión corregida de *Hombres de la Revolución*].⁸⁵

Ramón Puente era un médico oftalmólogo, que a decir del escritor Jorge Aguilar Mora, permaneció fiel a Villa hasta la muerte del caudillo, cuando ya todos los defensores intelectuales lo habían abandonado.⁸⁶ Este médico publicó en 1937 su obra con el título *Villa en pie*.⁸⁷ En el prólogo del libro, desde las primeras líneas se puede leer que “las Revoluciones al ser un sacudimiento social, son en sí una tragedia, y vuelven trágicos a sus hombres. No se puede intervenir, ocupando en ellas los primeros papeles, sin estar expuesto a ser víctima o un verdugo.”⁸⁸ La defensa de las acusaciones a Villa se justificaban bajo el argumento de la naturaleza

⁸³ Pedro Salmerón Sanjinés, “Pensar el villismo” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Vol. 20, México, UNAM, 2000, en www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc20/256.html (consultado en abril de 2016).

⁸⁴ Guadalupe Villa y Rosa Helia Villa hicieron una edición a las *Memorias de Pancho Villa* en 2005, en esta edición citan el libro que Salmerón menciona como inconseguible. Entre la tesis de Salmerón y el libro de Guadalupe y Rosa Villa hay una distancia de 8 años. Para este trabajo no se consultó la versión de 1919 que citan Guadalupe y Rosa Villa; se consultó el material compilado en 2005 y el libro de Ramón Puente de 1937.

⁸⁵ Pedro Salmerón, *La División del Norte en la historiografía de la Revolución (1917-1994)*, op. cit., p. 42.

⁸⁶ Jorge Aguilar Mora, op. cit., p. 211.

⁸⁷ Ramón Puente, *Villa en pie*, México, México Nuevo, 1937.

⁸⁸ *Ídem*, p. 5.

trágica de las revoluciones. Se destaca de él una doble personalidad: “Vimos en Villa crueldades, arrebatos, torpezas; pero también actos de valentía, de nobleza, de caballerosidad, de desprendimiento sobre todo, que es lo más admirable en el hombre porque lo equipara a una providencia.”⁸⁹ Líneas más adelante, se puede leer lo siguiente:

El Villa que nosotros vimos, el que requería la Revolución para triunfar, no se puede apartar de nuestra retina: con sus ‘mitazas’ que levantan airosamente su estatura, con su enorme pistola, con su chamarra dejando entrever un cuello poderoso y sanguíneo. Lo que los otros vieron, los crímenes, la ferocidad y la infamia, no nos preocupa ni lo discutimos; lo que nos consta es el sentimiento de ingenuo patriotismo y humanidad que resplandecía en sus expresiones; su afán por ver a México rico y poderoso, a su raza sacudiendo la indolencia, a los gobernantes preocupándose más por el interés general que por el propio. Nosotros no hemos llegado todavía a esa perfección; el periodo revolucionario ha sido un desbordamiento de pasiones y de apetitos. Villa, sin embargo, muere limpio de riquezas pecaminosas, mancha de la que pocos poderosos se liberan.⁹⁰

Esta descripción de Ramón Puente, nos está dando una imagen ya estereotipada del revolucionario. Su aspecto es importante por su impacto visual y su permanencia en la memoria. Sin embargo, esta descripción que hace el autor corresponde a una etapa interesante de Villa. Justo por la conciencia que toma el caudillo de la importancia de la imagen, es que su apariencia fue cada vez más cuidada. Las mitazas, su pistola, chamarra y su habilidad de jinete, son elementos constantes de su representación. Es importante recordar que el desarrollo de la Revolución coincidió con el desarrollo del cine en nuestro país. La presencia de las cámaras y los camarógrafos se relacionó con el levantamiento armado y sus protagonistas. La conciencia de la imagen no sólo estuvo presente en Villa sino que acompañó a Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y Emiliano Zapata. En el caso de Villa, la presencia de camarógrafos influyó en la manera de verse a sí mismo, esta percepción de Puente sobre Villa que está descrita a partir de la memoria, también es una percepción intervenida por la conciencia de la imagen y la construcción de la misma.

⁸⁹ *Ídem*, p. 12.

⁹⁰ *Ídem*, p. 12-13.

Como se dijo con anterioridad, la obra de Ramón Puente, recupera y transcribe las memorias que Villa había dictado a Manuel Bauche Alcalde, en 1914. Puente narra una situación de bandidaje muy cercana a la que se describió de Villa en esos años, relata el rapto de una mujer perteneciente a una familia acomodada de Parral:

Ante aquellas [...] cataduras y aquellas pistolas que relumbran, no hay nadie que se atreva a defender a la víctima, aunque se conmuevan con sus gritos desgarradores, y la noche la ve perderse amordazada y puestas sus piernas dentro de un saco de arpillera, sobre la grupa del caballo del más mocetón y desalmado de los bandidos. Para la infortunada joven, los primeros días son de infierno en aquella existencia tan contraria a sus costumbres y a su temperamento pusilánime; pero su seductor tiene el magnetismo de la bravura y resulta un bandido sentimental.⁹¹

Ramón Puente empieza describiendo los actos de Villa en el rapto de una mujer, a ésta la llama víctima y a él bandido. La parte final de su relato justifica a este bandido otorgándole características muy valoradas para la imagen del mexicano o lo mexicano después de la Revolución: la bravura y el sentimentalismo.

El historiador Eric Hobsbawm⁹² analiza las características del bandolero social para plantear que “un hombre se vuelve bandolero porque hace algo que la opinión local no considera delictivo, pero que es criminal ante los ojos del Estado o de los grupos rectores de la localidad”⁹³. Sin embargo, en la misma obra, el historiador menciona que también “ha pasado el término de ‘bandido’ a ser instrumento habitual con que los gobiernos extranjeros designan las guerrillas revolucionarias”.⁹⁴ La utilización del concepto de bandido tiene esta connotación que explica Hobsbawm, se trata de un hombre que en las representaciones sobre él, estaba entre fluctuando en los límites de lo criminal. Pero Puente agrega el elemento del sentimentalismo. Esto abona en la complejidad o incluso dualidad para explicar al caudillo.

Puente utiliza las *Memorias* para justificar el bandidaje con el que se le definía. Intenta asociar a Villa, en ese momento, con los valores de la época. Dice,

⁹¹ *Ídem*, p. 46.

⁹² Eric Hobsbawm, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1983.

⁹³ *Ídem*, p. 30.

⁹⁴ *Ídem*, p. 39.

por ejemplo, que el concepto de familia que tenía era conservador: siendo un bandido por necesidad y teniendo hijos, nunca los abandono, ni tampoco a sus hermanos. De bandido, lo único que le quedó fue el amor a la guerra y el amor a México.⁹⁵ Sin embargo, los calificativos que usa Puentes para mostrar la personalidad dual de Villa, son los mismos que durante los años treinta se usaban para señalar la crueldad del caudillo.

La obra de Ramón Puentes se organiza en dos partes: la primera constituida por tres capítulos: “El Bandido”, “El insurgente”, “El Caudillo”; la segunda parte contiene los capítulos: “El Político”, “El Proscrito”, “En Canutillo”. El autor finaliza su relato señalando que se trata de un hombre para aborrecer o adorar. Y apuntando que Villa tenía fe en el porvenir. El valor de *Villa en pie*, es que se trata de un libro que retrata ya el declive de la División del Norte y el asesinato de Villa, a diferencia de las *Memorias* que cubre, evidentemente, un periodo más breve.

Hasta este momento se ha trabajado con las *Memorias* de Villa, por lo que es conveniente recordar que su función puede ser en dos vertientes; como relato y como marcador de la temporalidad. La práctica de escribir a partir de la remembranza era común, sin embargo, en este caso también funciona como marcador del tiempo. Las memorias están señalando el momento por el que atraviesa la figura de Villa. Ya no se trata del bandolero que había defendido a su hermana y que se había visto obligado a meterse a la Revolución, en este momento se recurre a la ficción para descripciones de él como bandido, aunque Puentes agrega el sentimentalismo.

Sobre la circulación de estas *Memorias*, Víctor Díaz Arciniega hace un recuento de la forma en que éstas llegaron a las manos de Martín Luis Guzmán.

Entre su regreso a México [marzo de 1936] y el 31 de enero de 1937, y a sus 49 años de edad, Guzmán emprendió en el ámbito literario una nueva etapa de su vida que, circunstancial y coincidentemente, su paisana, amiga y joven escritora Nelly Campobello estimuló de manera decisiva: puso en sus manos los cinco cuadernos manuscritos de “El general Pancho Villa”, las memorias que él había dictado en 1914 al periodista y militar Manuel Bauche Alcalde, que obraban en poder de la última de sus viudas, la señora Austreberta Rentería viuda de Villa. [...] La versión original se

⁹⁵ Ramón Puentes, *op. cit.*, p. 47.

publicó en el suplemento dominical *Magazine para Todos* de *El Universal*, periódico en el que había venido colaborando regularmente desde hacía más de 10 años. La primera entrega apareció el 31 de enero de 1937 [...] y la última el 23 de julio de 1939; con ellas integró cinco libros: *El hombre y sus armas* (1938), *Campos de batalla* (1939), *Panoramas políticos* (1939) y *La causa del pobre* (1940), publicados por la editorial Botas, y el quinto y último, *Adversidades del bien*, se incorporó después a la edición conjunta de los cinco libros en un solo volumen...⁹⁶

Otra de las autoras que se cruza en esta historia de las *Memorias* es Nellie Campobello, bailarina y novelista de la Revolución. Campobello publicó *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* en el año de 1940. El trabajo de la autora en este libro, es una mezcla entre las memorias recogidas por Manuel Bauche y documentos del Archivo de Villa.

En 2005 Guadalupe y Rosa Helia Villa⁹⁷ publicaron una compilación de los cuadernos de Manuel Bauche. En la presentación de esta edición señalan que se trata de la versión que más conserva la esencia de lo dictado por Villa a Bauche, a partir del 27 de febrero de 1914. Aunque se reproduce el contenido de los cuadernos de Bauche, se menciona que el paradero físico de los originales se desconoce.

Víctor Díaz Arciniega, señala el contexto y los factores políticos que explican el uso de la *Memoria de Pancho Villa* durante el cardenismo⁹⁸. Y al igual que Rafael F. Muñoz, Guzmán recurre a la publicación periódica antes de la compilación en forma de libro.

Resultan muy interesantes los múltiples usos que se hicieron en los años treinta, de las *Memorias de Pancho Villa*. Como se ha visto, cada uno de los autores recurrieron a ellas para insertar ahí reflexiones personales o darles una utilidad política correspondiente a su contexto y sus necesidades. Incluso en la edición de

⁹⁶ Víctor Díaz Arciniega, "Prólogo" Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, T.3, 4ª. Edición, México, FCE, 2010, p. 8-10.

⁹⁷ Guadalupe Villa y Rosa Helia Villa, *Pancho Villa. retrato autobiográfico, 1894-1914*, México, Taurus, 2003.

⁹⁸ Víctor Díaz Arciniega hace un análisis del lugar que ocupó el trabajo de Martín Luis Guzmán en un contexto literario de disputa por el pasado histórico y de un severo cuestionamiento hacia el presente inmediato en la presidencia de Cárdenas. Ejemplo de esta postura es la novela de Mauricio Magdaleno, *El Resplandor*, 1937. Martín Luis Guzmán, había regresado a México después de un exilio. Así que su compromiso intelectual con el cardenismo estaba en dar a la literatura una función pedagógica y doctrinal. Esta es la línea que Víctor Díaz encuentra en *Las memorias de Pancho Villa, Muertes históricas y Febrero de 1913*. Díaz Arciniega, op. cit., p. 12-14.

2005, realizada por las nietas, es notorio el propósito de posicionar dichas *Memorias* con un valor histórico. En la presentación de esta edición, se otorga a Villa conciencia de su posición frente a la historia y su papel en la misma. El contenido de los cuadernos de Bauche se inscriben en el género autobiográfico donde se construye, dicen, entre verdades y ficciones, su propia historia. Se le justifica, así, en términos históricos, y la edición tiene el propósito de que las *Memorias* sean valoradas como una fuente para ampliar el conocimiento sobre el movimiento revolucionario, a pesar de la subjetividad y los intereses de los protagonistas.

Aunque pensar las *Memorias* como una fuente histórica para conocer el movimiento revolucionario es complicado por las características del contenido memorístico que se asocia con lo ficcional, sí considero que tienen un valor importante en términos historiográficos. Revisar la historia del manuscrito permite ver la selección que se ha hecho de él, y que se generalizó para tratar de explicar al caudillo. Lo que me interesa señalar a partir de las *Memorias de Pancho Villa*, es que funcionan como una base narrativa para elaborar una construcción de él, en la literatura, de lo que Friedrich Katz identifica como la “Leyenda Blanca”.⁹⁹ Katz emplea el concepto de leyenda para explicar que la figura de Villa está atravesada por rumores, memorias, canciones populares, testimonios de oídas, es decir, por una tradición oral que es más amplia que la documentación sobre el personaje. Esta es una cualidad de la figura de Pancho Villa que da origen a múltiples versiones sobre su vida y sus acciones.

Hemos visto cómo es que a través de las expresiones artísticas, se ha conformado una base popular de representación. Siguiendo a Roger Chartier, se entiende la representación como la manera en que una idea se materializa o toma forma; cuál ha sido la forma que ha tomado Villa y cómo fueron las percepciones oficiales, a la par del desarrollo de las representaciones de la producción cultural.

⁹⁹ Las leyendas sobre Villa serán tratadas en el segundo capítulo.

1.6 La historia oficial

Paralelo al desarrollo cultural, en la década de los treinta, el movimiento armado empezó a tener también algunas lecturas críticas sobre el rumbo que estaba tomando. La institucionalización de la Revolución terminando la década de los veinte, se había iniciado con la creación del Partido Nacional Revolucionario en 1929, años después y luego de la ruptura con el Maximato y la consolidación del gobierno de Lázaro Cárdenas, el partido se designa como Partido de la Revolución Mexicana (PRM), en 1938. El programa político de Cárdenas requería reestructuras que alcanzaron al mismo partido; la intención de ser incluyente con diversos sectores, generaron ese cambio. En una conferencia titulada *Balance de la Revolución*, pronunciada en la Biblioteca Nacional en 1931, Luis Cabrera reconsideraba “los logros y fracasos de la Revolución. Y volvía a su tema: aunque ésta haya terminado, no ha concluido su tarea. No se trataba de un fracaso sino de una labor incompleta.”¹⁰⁰ Años después, en 1936, Cabrera escribió un artículo titulado *La Revolución de entonces y de ahora*. En éste criticó el rumbo que se había tomado y decía que la Revolución había envejecido tanto, que no reconocía ni a sus progenitores.

Luis Cabrera diferenciaba entre dos Revoluciones: la primera, iniciada por Madero y consumada por Carranza, a la que él pertenecía; la segunda, “la que pretende destruir nuestra constitución”.¹⁰¹ De las inconformidades expuestas por Cabrera, se encontraban: la forma de aplicar las leyes agrarias, pues consideraba que la propiedad privada era el medio de rescatar la agricultura, tampoco compartía la política de expropiación, el sindicalismo y la incursión del Estado en la educación.¹⁰² La postura de Cabrera era sumamente crítica hacia la política cardenista.

Después de Cabrera, en los años cuarenta, la vigencia o crisis de la Revolución fue discutida por algunos intelectuales como Daniel Cosío Villegas,

¹⁰⁰ Eugenia Meyer, *Luis Cabrera: teórico y crítico de la Revolución*, México, SepSetentas, 1972, p. 53.

¹⁰¹ *Ídem*, p. 56.

¹⁰² *Ídem*.

Jesús Silva Herzog, Vicente Lombardo Toledano, entre otros. En 1942, Alberto Morales Jiménez defendía el carácter permanente de la Revolución, decía, “la Revolución está hecha escuelas rurales, ejido, pequeña propiedad, carreteras, libertad de expresión...”¹⁰³ Años después, en 1947 Cosío Villegas publicó el ensayo titulado “La crisis de México”¹⁰⁴, en él decía que “la crisis proviene de que las metas de la Revolución se han agotado, al grado de que el término mismo de revolución carece ya de sentido”¹⁰⁵. Este artículo provocó la reacción de otras opiniones como es el caso de Jesús Silva Herzog quien escribió en 1949: “la Revolución Mexicana ya no existe, dejó de ser”¹⁰⁶, y el escritor y argumentista José Revueltas al respecto señala que “la situación actual de México no es la causa de su crisis, sino al contrario: es la crisis histórica de México la que lo ha llevado a su situación actual”¹⁰⁷. El punto de las discusiones era la utilidad y validez de la Revolución para el Estado, su discusión era política. Este cuestionamiento en torno a la validez o vigencia del gobierno revolucionario fue más evidente con la ola de protestas sociales desde los campesinos en los años cuarenta, los ferrocarrileros en 1958, los médicos iniciando la década de los sesenta, la toma del Cuartel Madera en Chihuahua en 1965 y los estudiantes en 1968.

En este contexto de crisis social y crítica política tuvo lugar la creación del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM). En el Diario Oficial del 29 de agosto de 1953, se publicó el decreto de su creación como órgano de la Secretaría de Gobernación. La justificación de su existencia era que la Revolución Mexicana representaba un capítulo importante de la historia, y dado que la documentación que a ella se refiere se encontraba dispersa, era entonces indispensable un espacio de investigación histórica que abarcara todos sus aspectos. Por ello convenía crear un organismo que se encargara de concentrar la documentación, así como los trabajos de investigación y divulgación.

¹⁰³ Alberto Morales Jiménez, “La Revolución permanente” en Stanley R. Ross, *¿Ha muerto la Revolución mexicana?*, México, Premia Editora, 1978, p. 137.

¹⁰⁴ Daniel Cosío, “La crisis en México” en Stanley R. Ross, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ídem*, p. 95.

¹⁰⁶ Jesús Silva Herzog, “La Revolución mexicana es ya un hecho histórico” en Stanley R. Ross, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁷ José Revueltas, “Crisis y destino de México” en Stanley R. Ross, *op. cit.*, p. 146.

En una investigación muy amplia sobre este periodo, Elmy Lemus menciona que “el proyecto del INEHRM consistía no solamente en la difusión del conocimiento historiográfico de la Revolución mexicana, sino también en una apropiación institucional del discurso sobre el movimiento armado”.¹⁰⁸

Unos años después, en 1955, la Facultad de Filosofía y Letras se instaló en Ciudad Universitaria, su director era Salvador Azuela. En su nueva ubicación se organizaron los Cursos de Invierno, ese año dedicados a la Revolución Mexicana. Los temas eran: historia intelectual, la historia de la Revolución como fenómeno histórico y cuestiones estructurales como “petróleo, desarrollo económico, movimiento obrero, reforma agraria, programa educativo”.¹⁰⁹

Las primeras memorias que se escribieron luego de finalizado el conflicto, por más imparciales y apegadas a la “verdad” que se quisieran presentar, estuvieron mediadas por la simpatía del autor y su militancia en determinadas facciones. Este periodo que Álvaro Matute llama *historia recordada*, se modificó hasta que el cambio generacional dio paso a textos hechos a partir del interés académico y no de testigos presenciales.

Con el cambio generacional, el impulso institucional y un panorama de revolución cultural en el mundo, la lectura hacia el periodo revolucionario fue distinto. La re-lectura de Villa también experimentó este proceso y en el ámbito oficial:

La plena rehabilitación del caudillo del norte ante el México oficial sólo se produjo más tarde, en 1966, cuando surgió una nueva generación de presidentes que no habían participado en la revolución, pero se consideraban sus herederos, y como tales requerían sumar el prestigio de Villa como sustento de su posición. No es casual que el mayor signo de distinción que el México oficial le rindió a Villa, poner su nombre en letras de oro en la Cámara de Diputados junto a los de Madero, Carranza y Zapata, se dio durante el gobierno de uno de los presidentes más represivos, Gustavo Díaz Ordaz.¹¹⁰

¹⁰⁸ Elmy Lemus, *op. cit.*, p. 49-50.

¹⁰⁹ Álvaro Matute, “Orígenes del revisionismo historiográfico” en *Signos Históricos*, no. 3, junio 2000, p. 35.

¹¹⁰ Friedrich Katz, *Pancho Villa*, T. 2, *op. cit.*, p. 391.

La crisis de la Revolución como sustento ideológico del partido gobernante, hizo que se buscaran nuevos estandartes, y Pancho Villa funcionó para propiciar un acercamiento con la nueva generación. En 1976 el entonces presidente Luis Echeverría determinó que el Monumento a la Revolución era el lugar adecuado para que los restos de Villa fueran depositados de manera permanente. El 18 de noviembre del mismo año fueron exhumados de Parral para ser trasladados. Friedrich Katz lo describe: “a su llegada a México se llevó a cabo una ceremonia con la participación del presidente Echeverría. Villa quedó enterrado junto a los restos de Madero, a quien tanto reverenció, y de Carranza, su más enconado y odiado enemigo”.¹¹¹ Pasaron más de cincuenta años desde su muerte para que Villa fuera incorporado al reconocimiento oficial. Martín Luis Guzmán fue quien llevó ante el Congreso de la Unión la iniciativa para que el nombre de Villa fuera incluido entre los nombres de los héroes de la Revolución, lo mismo que su traslado al Monumento a la Revolución en 1976.¹¹²

1.7 La Revolución y Pancho Villa en el cine

La construcción de la figura de Pancho Villa desde su participación en la Revolución y hasta el momento en que sus restos fueron colocados en el Monumento a la Revolución, pasó por distintos momentos. En el imaginario popular, el nombre de Villa fue usado para dar identidad a grupos ideológicamente diversos. Desde el movimiento fascista de los años treinta llamado *Camisas Doradas* encabezado por el exvillista Nicolás Rodríguez, hasta un grupo de mexicanos que peleó en las Brigadas Internacionales, ambos grupos llevaban su nombre, su imagen fue usada como símbolo de oposición y resistencia. Esta diversidad ideológica evidencia la imposibilidad para acceder a una sola versión sobre el personaje y, por lo tanto, es claro que las lecturas sobre Villa son múltiples.

Hemos visto cómo se han enfrentado discursos como sus memorias, cuentos y novelas que le interpretan de diferentes formas y cómo su lectura se ha desarrollado de forma paralela al de los demás caudillos de la Revolución, tal es el

¹¹¹ *Ídem.*

¹¹² Víctor Díaz Arciniega, “Prólogo” en Martín Luis Guzmán, *Obras completas, op. cit.*, p. 23-24.

caso de Emiliano Zapata, Venustiano Carranza y Francisco I. Madero. Desde los primeros años de su participación en el conflicto armado, el mismo Villa se encargó de fabricar una imagen de sí mismo, una muestra de ellos son las famosas *Memorias* dictadas a Bauche, situación que alimentó la posibilidad de múltiples lecturas hacia él, y la facilidad de que cualquier grupo se apoyara en su nombre, lo mismo los grupos antifascistas que los fascistas. Friedrich Katz menciona tres leyendas:

La leyenda blanca, basada en gran parte en los recuerdos del propio Villa, lo retrata como una víctima del sistema social y económico del México porfiriano, a quien las autoridades impidieron, a pesar de sus esfuerzos, llevar una vida tranquila y obediente de la ley [...] La leyenda negra lo describe como un malvado asesino, sin ninguna cualidad redentora [y] la leyenda épica afirma que, ya en sus años de bandido, se había convertido en ídolo del campesinado de Chihuahua y azote de Terrazas.¹¹³

Estas leyendas citadas por Katz demuestran cómo se origina la historia de Pancho Villa a partir de testimonios orales y las memorias que se convierten en leyenda.

Sin embargo, las *Memorias* no fueron lo único que se difundió sobre Villa, la fotografía de la época y el cine fueron importantes para su difundir su imagen. El Centauro del Norte fue de los personajes del periodo revolucionario que mayor interés causó, como señala Margarita de Orellana, Villa fue el caudillo más filmado durante la Revolución.¹¹⁴ Es conocida la firma de contrato de exclusividad con la *Mutual Film Corporation* el 3 de enero de 1914. En dicho contrato se establecía que Villa llevaría a cabo sus batallas a la luz del día y que no podría permitir la presencia de otras firmas cinematográficas en el campo de batalla. La misma *Mutual* le diseñó un uniforme militar especial que sólo podría usar para la filmación de escenas.¹¹⁵

Desde el inicio de la Revolución, circularon imágenes fotográficas que daban cuenta de las actividades de los caudillos y registraban sus prácticas cotidianas entre su ejército, así como el armamento, las trincheras, la vida en los trenes y los

¹¹³ Friedrich Katz, T. 1, *op. cit.*, p. 16-21.

¹¹⁴ Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana 1911-1917*, México, Joaquín Mortíz, 1991, p. 61.

¹¹⁵ *Ídem*, p. 74-75.

efectos de la guerra. El material documental¹¹⁶ que se exhibió también dio cuenta de los desfiles y mostró a los revolucionarios en la pantalla. Al filmar la Revolución, Álvaro Vázquez Mantecón señala que los camarógrafos:

Cada vez más se aventuran a registrar las acciones militares. Si bien al principio la Revolución era presentada únicamente a través de sus efectos (las paredes con señales de metralla, calles desoladas) comienza a intentarse un registro de la acción en directo. [...] Así, los camarógrafos intentan satisfacer la curiosidad del público, a la vez que realizan innovaciones en su práctica profesional. Una práctica que cada vez más involucra la militancia.¹¹⁷

Los primeros años en los que se desarrolló el cine, al igual que en la primera historiografía testimonial, la militancia de quien realizaba las tomas, se fue haciendo manifiesta. Sin embargo, su presencia fue dentro del documental, el cine de ficción no se interesó por el tema, así que cuando se agotó tanto en su realización como en la exhibición, la Revolución fue desapareciendo de las pantallas. Aurelio de los Reyes¹¹⁸ indica que el documental dejó de exhibirse paulatinamente hasta que en 1916 casi desapareció por completo de la cartelera.

La excepción en este periodo es *El automóvil gris*,¹¹⁹ dirigida por el camarógrafo y pionero del cine Enrique Rosas en 1919. La importancia de este filme radica en que es el único material que se conserva, que mezcla la ficción con imágenes documentales del periodo revolucionario, fuera de esta película parece que el interés por el tema se desvanece. Este cambio es importante porque significa un periodo de más de diez años en que la Revolución no estuvo presente en el cine, fue hasta finales de los años veinte y principio de los treinta que se empezó a elaborar cine de ficción o trabajo de reapropiación y remontaje sobre el tema. La película de los hermanos Félix y Edmundo Padilla que lleva por título *La venganza*

¹¹⁶ El cine documental ha sido estudiado por Emilio García Riera, Eduardo de la Vega Alfaro, Zuzana Pick, Juan Felipe Leal, Aurelio de los Reyes, Margarita de Orellana, Ángel Miquel y David Wood.

¹¹⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, "La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico" en *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, IMCINE/Cineteca Nacional, 2010, p. 19.

¹¹⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños, 1896-1920*, vol. 1, 2ª edición, México, UNAM/IIE, 1983, p. 202.

¹¹⁹ Película que recrea la historia de una banda de asaltantes en la ciudad de México que operaban a bordo de un automóvil usando uniformes del ejército constitucionalista en 1915. Al final se incluyeron escenas reales de los fusilamientos de los asaltantes.

de *Pancho Villa*, 1930, está integrada por “fragmentos documentales de las más diversas procedencias y de películas estadounidenses”¹²⁰.

Esta ausencia de cine de ficción sobre la Revolución resulta contrastante, en ese contexto, por la presencia que la Revolución y Villa tuvieron en la literatura, la música, la pintura y la fotografía. Los años veinte fueron los años de las polémicas; la de 1925 y la de 1932, que buscaron definir al país después del conflicto. El Estado tuvo la pretensión de controlar esta producción para dar identidad a partir de ella, usando la mayor parte de los recursos para difundir el propósito, pero en el cine este interés no estuvo presente.

La inexistencia del cine revolucionario en la década de los veinte, llama la atención porque fue un periodo de debates sobre la Revolución que se llevaron a cabo en otros ámbitos, pero esta ausencia puede responder a la conjunción de varios factores. Ya Álvaro Vázquez en su introducción al libro *Cine y Revolución*¹²¹ reconoce esta condición y señala que los camarógrafos que la documentaron, ya para los años veinte, trataron de darle una nueva salida a su material exhibiéndolo como síntesis históricas. Por su parte, Emilio García Riera¹²² dice que los cineastas la debían ver como una calamidad alentadora de la denigración hollywoodense. Y Aurelio de los Reyes¹²³ propone que el cambio en el concepto del cine, más la influencia del cine italiano de *divas*, influyó en los gustos y en las intenciones de crear una industria nacional que contrarrestara la mala imagen¹²⁴ que el cine norteamericano había difundido de México.

Es cierto que en esa década, el concepto de cine tuvo un cambio del cual la suerte del documental es un reflejo, es decir, dejó de ser expositivo y una prolongación de la fotografía, para enfocarse en construir argumentos. Esto dio paso

¹²⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa” en *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, IMCINE/Cineteca Nacional, 2010, p. 57.

¹²¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “La presencia de la Revolución mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico”, *op. cit.*, p. 20.

¹²² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, *op. cit.*

¹²³ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños, 1896-1920*, *op. cit.*

¹²⁴ Esto me menciona en el capítulo 3.

a que dejara de verse como un reflejo de la realidad para exigir una preparación y un sistema de profesionales que supieran el oficio.

Sumado a ello, es importante considerar que no había un desarrollo estable de producción de fílmica que planteara la necesidad de control. Factores como la inestabilidad política, favorecieron para que los contenidos temáticos no tuvieran la intención de propaganda o como recurso para homogeneizar una versión sobre la Revolución, cosa que, por el contrario, sí fue empleada en otros rubros como la literatura y las artes. El cine permaneció ajeno a estas condiciones, por lo menos en esa primera etapa. Poco a poco, a fines de los años veinte y con recursos particulares se fue formando una base para el desarrollo de una industria. Este fue el caso de la *Compañía Productora de Películas Nacionales S.C.L. (CPPN)* que nació con “la pretensión de hacer un ‘nuevo cine mexicano’”.¹²⁵

Ya desde sus inicios, el cine estuvo ligado a figuras de poder desde Porfirio Díaz, y luego, de forma más directa, con Venustiano Carranza y su política de censura que prohibían la exhibición de actos criminales, pero que alentaba la producción de trabajos documentales que exaltaban a su gobierno, por ejemplo, *Reconstrucción Nacional* de 1917 y *Patria Nueva* del mismo año. El “Reglamento de Censura Cinematográfica” con fecha del 1 de octubre de 1919, y que estuvo vigente durante 22 años, se constituía de la siguiente manera:

Integrado por 16 artículos, la mayoría de los cuales tenía por claro objeto desanimar a los productores estadounidenses de enviar a México películas que denigraran la imagen del país, y a los exhibidores mexicanos de explotarlas. En otro sentido, estas medidas podían hacerse pasar como formas de proteccionismo a la producción local.¹²⁶

En el periodo de Álvaro Obregón se continuó con una política proteccionista ante la expansión del cine norteamericano con contenido denigrante para el país, pero que conservaba su independencia.

Fue hasta la década de los treinta que empezó una incursión más directa entre el Estado y la producción de películas. Con el mencionado éxito que

¹²⁵ Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México [1895-1940]*, México, H. Cámara de Diputados, LXI Legislatura, Porrúa, 2010, p. 150.

¹²⁶ *Ídem*, p. 102.

representó la sonorización sincrónica, el potencial del cine como medio de divulgación de mensajes fue más clara. Una primera incursión fue con la *Cinematográfica Latinoamericana S. A. (CLASA)*¹²⁷ y después, de forma directa, con la creación del *Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP)*, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Y no sólo pensando en la inversión económica, sino en el mismo potencial que representó el cine, se propició un cambio con respecto a las décadas anteriores por su desarrollo ya como una industria.

La versión que al parecer no generaba ninguna disputa sobre el papel de Villa durante la Revolución fue su participación en el derrocamiento de Porfirio Díaz y la creación de la División del Norte. Por lo demás, la revisión de la propuesta en la Cámara de Diputados, en el año de 1966, se tornó polémica cuando el diputado priísta Salgado Báez objetó la incorporación del nombre de Villa en la Cámara de Diputados alegando que se había opuesto a la Constitución de 1917, y en su intervención comparó a la Cámara de Diputados con el templo de Huitzilopóchtli, en el sentido de que en él se unían sacrificadores y víctimas sacrificiales¹²⁸. Las menciones hechas a su favor, por el diputado Juan Barragán, antiguo carrancista, fueron las que ya desde los primeros argumentos fílmicos de la Revolución se difundieron; los triunfos de Villa y la famosa División del Norte.

El tránsito que ha tenido la discusión sobre la Revolución, Villa y el villismo encontraron en el ámbito cultural un espacio importante en el que se les ha tratado de definir y encaminar. Pero el cine ha tenido un desarrollo diferente por su interés sobre la Revolución y Pancho Villa. Sin embargo, sus aportes a la construcción y difusión de imaginarios sobre el tema, son fundamentales para la discusión de los discursos sobre estos personajes históricos y la forma de ordenar y dar sentido a esta parte de la historia de México. Ello se revisará con mayor detenimiento en los siguientes capítulos.

La presencia del villismo en el primer cine de argumento pone de manifiesto el peso de esta facción en el imaginario sobre la Revolución. Para el caso de

¹²⁷ De esta productora se detallará en el capítulo 3.

¹²⁸ Friedrich Katz, *Pancho Villa*, t. 2, *op. cit.*, p. 392.

Estados Unidos, el interés mostrado sobre Villa en los primeros años del levantamiento armado, cambió después del ataque a Columbus el 9 de marzo de 1916, "Hollywood dio en atiborrar sus muchísimos westerns y otros productos con villanos mexicanos y visiones denigrantes de la vida mexicana [...] El cine norteamericano llegó entonces a ver en los mexicanos a los enemigos prototípicos".¹²⁹ La producción de cine norteamericano que desprestigiaba a Villa y con él, la imagen del mexicano, se impuso ante la falta de producción nacional, sobre todo después de la incursión de Villa a Columbus en 1916. Películas como *Siguiendo a la bandera en México*, de 1916 y producida por la Tropical Film Corporation, cuyo tema fue la Expedición Punitiva, o, la serie de 20 episodios producida por la Universal Film Manufacturing Company, *Liberty, una hija de los Estados Unidos*, 1916. Sin embargo, al iniciar la producción nacional de los años treinta, es posible ver ya un diálogo entre el cine de ambos países. Dos formas de expresar una postura sobre el villismo, que resulta en un diálogo de momentos fílmicos. A través de las imágenes y de la manera de explotar el lenguaje audiovisual se comunican dos formas que, aunque parezcan contrarias, conservan y difunden tópicos, lo que cambia en ellas es la manera de explotar los recursos fílmicos. Esta relación de imágenes se analizará en el tercer capítulo.

El recorrido realizado para este capítulo ha tenido la intención de señalar cómo ha sido la construcción del sentido popular de la Revolución en distintas expresiones culturales. Las representaciones de la Revolución se han conformado por ese sector de protagonistas que hasta antes del levantamiento armado se encontraba en el anonimato. Estas nuevas propuestas narrativas se encargan de visibilizarlos a partir de las artes plásticas y la literatura. La preocupación por demostrar la hombría y virilidad también constituye esta nueva imagen de México posrevolucionario. Por otra parte, también se ha visto cómo ha sido el camino de la figura de Villa en la historia oficial hasta la década de los años setenta, lleva otro ritmo, fue mucho más lenta que las representaciones culturales. Ambas corren de forma paralela.

¹²⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, op. cit., p. 33.

Así, este capítulo ha permitido observar la manera en que las narrativas se conforman y comparten características: se trata de una literatura creada de forma episódica, fragmentada, de la cual el relato que ocupa esta investigación forma parte. Y finalmente, el lugar que ha ocupado Villa en los años veinte y treinta. Las particularidades de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, son el objetivo del siguiente capítulo.

CAPITULO 2. ANÁLISIS DE LA NOVELA DE RAFAEL F. MUÑOZ

El capítulo anterior presentó el contexto de desarrollo de la llamada Novela de la Revolución y su relación con la construcción de la imagen de Pancho Villa en el discurso cultural sobre la Revolución. En este capítulo discute la transición literaria de fines de los años veinte al inicio de la década de los treinta y la importancia de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* para la época. Como parte de este análisis se atiende la forma en que la memoria del autor opera para recordar un pasado y representarlo en la novela; pero también el impacto de la distancia temporal al recordar este episodio a 60 años de iniciada la Revolución y 56 años de la etapa triunfal de la División del Norte y Pancho Villa. En 1970 Rafael F. Muñoz tuvo la oportunidad de pronunciarse sobre este periodo y de colocarse en el desarrollo del mismo, pero a ello se volverá más adelante.

Este contexto proporciona los elementos tanto materiales como estéticos e ideológicos, para comprender el papel de la novela escrita por Rafael F. Muñoz, y su colaboración en el desarrollo literario de su época. *¡Vámonos con Pancho Villa!* representa una oportunidad de aproximación a la discusión en torno a una de las facciones protagonistas del conflicto armado; el villismo, así como la apropiación, a través de la escritura, del personaje central. A ella se agrega la postura de un escritor inmerso en condiciones específicas tanto materiales, como personales, laborales, ideológicas y culturales. De este panorama resulta un producto cultural del cual es pertinente preguntarse sobre su aportación en el imaginario sobre la Revolución y sobre Villa.

Utilizar el concepto de imaginario, como se explica en la introducción, me permite identificar la forma en que la sociedad plasma ideas-imágenes, “a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos...”¹³⁰ Para este caso, el hecho de abordar la novela, ha resultado en la identificación de *ideas* que se propone en el relato y que adquieren *imágenes* específica en la película.

¹³⁰ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, op. cit., p. 8.

Por esta razón, este capítulo se dedica a analizar la novela desde varias consideraciones. Se señala la importancia de su materialidad, entendida como soporte por medio del cual se puede leer, y que la acercó a los lectores de una época. Sobre este tema, Roger Chartier habla de la constitución cultural de la obra y dice que:

Contra la representación, elaborada por la misma literatura, según la cual el texto existe en sí mismo, separado de toda materialidad, debemos recordar que no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector. De aquí, la distinción indispensable entre dos conjuntos de dispositivos: aquellos que determinan estrategias de escritura y las intenciones del autor, y los que resultan de una decisión del editor o de una obligación del taller.¹³¹

Tener en cuenta otros factores que inciden en la elaboración y comprensión de un texto, permiten a Chartier plantear la necesaria selección entre dos tipos de dispositivos:

Los que derivan de su propuesta en el texto, de las estrategias de escritura, de las intenciones del «autor»; las que resultan de la puesta en libro o en impreso, producidos por la decisión editorial o el trabajo del taller, apuntando a lectores o lecturas que pueden no ser conformes con los deseados por el autor. Esa diferencia, que es el espacio en que se construye el sentido.¹³²

Por esta razón, el presente capítulo atiende este espacio, del que habla Chartier, pues entre la forma en que se constituyen los cuentos y la novela, se va gestando un sentido que se expone en ideas, las cuales son el antecedente de las imágenes que se elaboran para la película.

Así entonces, para este capítulo se toman en cuenta los aspectos tanto intelectuales y estéticos, así como del soporte material, es decir, los componentes de la novela: la portada, la tipografía, elementos de ilustración y sello editorial, pues estos elementos influyen en la novela como producto cultural, y que, a su vez, otorgan sentido al contenido. La misma materialidad de la novela ha sido diferente, a partir de 1931, año de su publicación, hasta las ediciones más actuales. Todas ellas van señalando el cambio en el sentido del objeto cultural: ¿para quién se

¹³¹ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, op. cit., p. 55.

¹³² Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 46.

escribe o se hacen nuevas ediciones? Si en las primeras se agregan ilustraciones, en las ediciones posteriores; ¿de qué otros elementos se le acompaña? Conforme pasan los años, los lectores son diferentes porque es distinto el momento de lectura, esto es importante para las nuevas ediciones. Ello se irá detallando a lo largo del capítulo.

2.1 El autor

Si bien es cierto que la significación de una obra no sólo depende del autor, sí es necesario abordar la biografía de Muñoz para reflexionar cómo opera ese pasado de la historia nacional, la experiencia personal, y de qué forma ese pasado se hace presente en su escritura. Para ello considero las categorías de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas* que plantea Reinhart Koselleck¹³³.

En estudios dedicados al autor, se menciona que Rafael Felipe Muñoz nació en Chihuahua el 1 de mayo de 1899 y murió el 2 de julio de 1972 en la Ciudad de México. La información biográfica recopilada¹³⁴ dice que su bisabuelo fue capitán del ejército realista durante la guerra de Independencia, después del fusilamiento de Hidalgo pasó al ejército insurgente. Su abuelo, Laureano Muñoz, fue vicegobernador de Chihuahua en 1848, durante la invasión norteamericana, y durante la presidencia de Benito Juárez, su abuelo financió el primer ferrocarril del estado. Su padre, Carlos Muñoz, fue abogado y presidente del Tribunal Supremo de Justicia hasta 1911.

¹³³ Para Reinhart Koselleck, “La experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados. En la experiencia se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento. [...] la expectativa: está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir.” La relación entre experiencia y expectativa muestran y elaboran una relación entre el pasado y el futuro. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993. P. 338.

¹³⁴ Los datos biográficos se tomaron de Aurora Ocampo Alfaro (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos*, México, IIF/UNAM, 1998; Francisco Antolín Monge, *La narrativa de Rafael F. Muñoz*, op. cit.; Serafín Díaz García, *El mito de Villa en la novela de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa!*, op. cit.; Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, op. cit., y Alicia O. de Bonfil y Eugenia Meyer, *Entrevista a Rafael F. Muñoz*, México, Archivo de la Palabra, INAH-DEH, 1970.

Rafael F. Muñoz vivió en la Hacienda El Pabellón, cerca de la frontera con Estados Unidos. Realizó sus estudios en el *Instituto Científico y Literario de Chihuahua* y después se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en la *Escuela Nacional Preparatoria*. Luego del asesinato de Francisco I. Madero, se regresó a Chihuahua y ahí comenzó a trabajar como periodista en el diario *Vida Nueva*, del que también fue redactor y productor. Cabe señalar que este periódico fue fundado por constitucionalistas, posteriormente se convirtió en el “órgano oficial de la División del Norte. En este diario concentraron su propaganda en una especie de culto a la personalidad de Villa donde lo llegaban a describir como una persona que era guiada por la libertad, la ley y la justicia.”¹³⁵

En 1920, se instaló en la capital y empezó a trabajar en *El Universal*. En 1921 fundó *El Universal Gráfico* y fue jefe de redacción en *El Nacional* durante el gobierno de Emilio Portes Gil. Como reportero, Muñoz empezó a hacer de Villa un tema recurrente. Después del asesinato del caudillo y de los levantamientos armados que fueron sofocados, se ha visto que la consolidación del gobierno revolucionario se dio en diversos ámbitos del arte, la cultura y la política. Muñoz no permaneció ajeno a ello.

Sus años como reportero coinciden con el periodo de mayor presencia de Villa en la vida nacional. Abarca los importantes triunfos de la División del Norte, la invasión a Columbus, la expedición punitiva, el retiro y su asesinato. Estos temas fueron fundamentales en la producción periodística de Muñoz.

Una vez pacificado el país, el autor se adhirió al llamado hecho por Plutarco Elías Calles, de colaborar en la construcción de un país de instituciones. Participó en la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), en el que militó desde su fundación ocupando cargos en instancias gubernamentales, principalmente en las áreas de prensa y propaganda de diversas secretarías¹³⁶. Coincide con las

¹³⁵ Elvira Laura Hernández Carballido, *La participación femenina en el periodismo nacional durante la Revolución mexicana (1910-1917)*, tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, México, FCPyS, UNAM, 2003, P. 30.

¹³⁶ En 1943, Jaime Torres Bodet, entonces titular de la SEP, lo nombró jefe de publicidad y propaganda. En 1946 fue nombrado Jefe de publicidad y propaganda en la Secretaría de Relaciones Exteriores donde permaneció hasta 1951. En el mismo periodo fue miembro de las delegaciones

transformaciones del PNR en PRM y finalmente en el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

La excepción en su historia con el Partido oficial ocurrió en 1951. Previo a la sucesión presidencial de 1952, dentro del mismo PRI había división por la designación del candidato oficial. Al ser nombrado Adolfo Ruiz Cortines, Miguel Henríquez, militar que se había integrado al partido desde el cardenismo,¹³⁷ decidió presentar su candidatura fuera del PRI. La Federación de Partidos del Pueblo participó en la contienda con Henríquez como candidato. Muñoz dejó al PRI para colaborar en la campaña de esa candidatura, y fue designado Presidente de la Comisión de Prensa e Informes de la *Federación de Partidos del Pueblo*.

El resultado de la elección favoreció al candidato oficial y las protestas del movimiento henriquista se controlaron mediante la represión. Luego del fracaso de la contienda electoral, Muñoz permaneció alejado del medio político y social. Fue hasta 1958 que Adolfo López Mateos, entonces candidato del PRI, lo incorporó a la comitiva política de Chihuahua. En diciembre de 1958 fue nombrado Director General de Divulgación de la SEP, puesto que ocupó por diez años. De 1968 y hasta su muerte en 1972 escribió pocos artículos para periódicos. La vida intelectual e institucional del autor permite reflexionar sobre cómo se relaciona la experiencia personal de Muñoz con respecto a Villa, y el discurso político oficial que se fue elaborando a lo largo de los años, después de 1929.

Dos años antes de su muerte, en una entrevista que Rafael F. Muñoz dio a Eugenia Meyer y Alicia Bonfil, el autor manifestó su opinión sobre Carranza, Villa y Obregón:

Villa no representa el carácter del mexicano, es más representativo Obregón; generoso, apasionado, brillante, de un gran ingenio, con una gran memoria, con ganas de servir, pero implacable con el enemigo.

mexicanas en la Asamblea Constituyente de la UNESCO en Londres, 1945; en la novena Conferencia Panamericana de Bogotá, 1948; en la Conferencia de Defensa Continental de Río de Janeiro, en la Asamblea General de las Naciones en el mismo año, en la Conferencia de Comercio y Empleo de la ONU en La Habana y en la Conferencia de Cancilleres de Washington, 1951.

¹³⁷ Durante el cardenismo, el Partido cambia sus siglas de PNR a *Partido de la Revolución Mexicana* (PRM), en 1938, finalmente se convierte en PRI en 1946.

Al Sr. Carranza no lo conocí, no lo traté, pero me parece que tuvo mucha culpa en la división más sangrienta que ha tenido la Revolución, que fue Carranza contra Villa, si no la tuvo, probablemente, yo esté equivocado, que es lo más probable.¹³⁸

Estas opiniones del año de 1970 son muestra de los procesos de lectura que estaba teniendo la Revolución mexicana y sus actores. La entrevista realizada coloca a dos generaciones pronunciándose sobre un evento del pasado: las académicas que hacen trabajo de investigación y escritura, y, el testigo presencial que rememora un pasado que ya en los años setenta había adquirido el estatus histórico. La historiografía sobre la Revolución en esa década había pasado por varias etapas: la escritura testimonial basada en la experiencia personal, la escritura académica impulsada con la profesionalización de la disciplina y en la cual la creación del INEHRM en 1953 fue parte importante, posteriormente en a fines de los años sesenta, la revisión al tema de la Revolución mexicanas se hizo presente; se trataba de nuevas formas de pensar la historia, al proceso revolucionario y sus actores.¹³⁹ Este había sido el panorama que desde 1910 y hasta 1970, tuvo la Revolución mexicana en términos historiográficos.

Muñoz había sido elegido miembro de la Academia de la Lengua en 1972; un día antes de la lectura de su discurso de ingreso, murió. Su escrito quedó sin ser leído. De su contenido se rescata su postura frente al hecho de haber sido considerado ser parte de esta Academia; Muñoz manifiesta su sorpresa ante el hecho de ocupar el lugar dejado por Julio Torri, hombre de letras que el autor consideraba distinto de lo que fue su trabajo. Muñoz escribe en su discurso:

No recuerdo cuándo lo vi por primera vez. Sí me pareció encontrar algo de temor en su mirada. ¿Por qué? Yo no era agresivo, aunque quizá mi voz le sonara un poco bárbara. Pero su mirada temerosa desapareció cuando se dio cuenta de que, entre los dos, el pequeño era yo. Por dicha para él, nunca pudo darse cuenta de que yo ocuparía su lugar, aquí. [...] El contraste era, desde aquellos tiempos, clarísimo; Julio Torri era ya un escritor celebrado. En 1917 editó sus Ensayos y poemas. Había escrito sobre Proust, sobre el Arcipreste, Pérez Galdós, Valle-Inclán, Baudelaire. El otro apenas se atrevía hablar de campesinos del norte de México, desconocidos en el mundo, como fueron Tiburcio Maya y Marcos Ruiz. [...] La diferencia es honda. Torri escribió sobre lo que había leído. El otro, sobre lo que había visto. Uno,

¹³⁸ Eugenia Meyer y Alicia O. de Bonfil, "Entrevista a Rafael F. Muñoz", *op. cit.*, p. 7-8.

¹³⁹ Las obras de James D. Cockroft, *Precursores intelectuales de la Revolución* y John Womack, *Zapata*, publicadas en 1968 son obras que la historiografía ha considerado como el inicio del revisionismo en el sentido de ser una investigación y escritura mucho más social.

literatura del mundo; otro, vida de México. Uno, pensamiento; otro, acción. Uno, bellas letras; otro, la revolución.¹⁴⁰

Después de dedicar la parte inicial de su discurso a señalar la diferencia que veía entre él y Torri, cambia su contenido para centrarse en el tema de la *Libertad de información*. En eso ronda la segunda parte de su texto. Se trata de una reflexión que Muñoz presenta sobre las condiciones en que se generó la información durante el movimiento armado. Y dice que “todo lo que se refería a la Revolución en México era presentado con falsía, quizá deliberada. Fotografías, artículos, entrevistas, caricaturas, comentarios, se propusieron crear la imagen del bandido mexicano.”¹⁴¹

Esta mirada retrospectiva de Muñoz en 1972, presenta una reflexión sobre la forma en que se había escrito sobre la Revolución. Habían pasado 62 años de iniciado el conflicto y, en palabras del autor, la veracidad o falsedad dependía de la intención con la que se empleaban los documentos. Se niega la validez de imágenes o investigaciones si influye en crear imaginarios de bandidaje. La veracidad está sujeta a su utilidad en el discurso nacionalista revolucionario.

Como se ha mostrado, después de la fase armada de la Revolución, Muñoz pasó del trabajo de reportero y de escritor periodístico, a ocupar cargos en secretarías y representaciones en el extranjero. Su trabajo institucional, después de la conformación del Partido Nacional Revolucionario, es tomada en cuenta para contextualizar el espacio desde el cual, y a la distancia, reflexionó sobre lo que le tocó vivir durante la Revolución, y su postura sobre la manera en que se le dio forma textual, más allá del trabajo reporteril, que incluyó otros ámbitos como la literatura y el cine. Muñoz dice que,

También el cinematográfico aprovechó el falso personaje y, en aquellos filmes en que había necesidad de presentar un hombre malo, éste era, invariablemente, un individuo de barba hirsuta, andrajoso, cruel y gritón. Era el tipo de mexicano creado por Hearst (con el tiempo, las cosas han cambiado y los malos resultaron ser chinos y ahora son los comunistas).¹⁴²

¹⁴⁰ Rafael F. Muñoz, “Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente de la de España” en *Relatos de la Revolución; antología*, México, SepSetentas, 1976, p. 188-193.

¹⁴¹ *Ídem*, p. 195.

¹⁴² *Ídem*.

En este discurso, Muñoz se muestra consciente de que la información es una elaboración derivada de una selección de ciertos aspectos. Y argumenta sobre lo que es la libertad de expresión:

Toda libertad debe tener una consecuencia inseparable: la responsabilidad. Tiene un precio: respeto. La libertad de pensamiento es compromiso de no ofender a la opinión ajena. [...] No debe llegarse a las fuentes de información con ánimo perverso, a encontrar debilidades o carencias, para exagerar defectos y pintar con vivos colores la miseria o la ignorancia. Para eso pretendían muchos el libre acceso a lo que llamaron “Fuentes de información”. Para hacer creer a sus pueblos, que ellos eran superiores.¹⁴³

Su incorporación a la Academia le daba la oportunidad de pronunciar su postura sobre la forma en que se construyó, en distintos medios, una manera de ver a la Revolución, se trata de reflexiones que llevaban alrededor de 60 años. En ello se puede notar la preocupación de Muñoz sobre una imagen elaborada, desde los escritos de la época, de la cual él también formó parte.

La producción de novelas sobre la Revolución tiene la importancia de registrar una posición frente a los sucesos bélicos que tenían muy poco tiempo de haberse desarrollado. Gradualmente, para la historia, estos relatos, algunos basados en experiencias personales y en memorias o recuerdos colectivos, fueron adquiriendo interés para la disciplina histórica ya profesionalizada, como ocurre en la segunda mitad del siglo XX.

El novelista participó en el proyecto de historia oral emprendido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y accedió a dar entrevista a Eugenia Meyer y Alicia O. de Bonfil en el año de 1970. Sobre la Revolución dice: “el asesinato del Sr. Madero, me parece un crimen horrible, por lo cual yo siempre estoy en contra de Huerta y de los que le sucedieron. Por eso me incliné yo a favor del movimiento de la Revolución”¹⁴⁴

La historia personal coloca a Muñoz dentro de una generación de escritores que vivieron la Revolución muy jóvenes y que más bien fueron testigos de los efectos; sin embargo, él se preocupó por ubicarse como testigo presencial de

¹⁴³ *Ídem*, p. 196.

¹⁴⁴ Meyer y Bonfil, “Entrevista a Rafael F. Muñoz”, *op. cit.*, p. 2.

algunos sucesos. Así lo demuestra la información biográfica que proporcionó a las entrevistadoras, y que resulta muy específica:

Me tocó presenciar la Revolución Maderista; pero antes había yo conocido dos veces a don Porfirio Díaz, una vez, cuando fue a la entrevista con el presidente William H. Taft de Estado Unidos, pasó por la Ciudad de Chihuahua, me visitaron con camisa blanca, agitando una banderita y lo vi pasar. Otra vez, ya en la Ciudad de México, salíamos mi padre y yo de un hotel que estaba arriba del portal de Mercaderes, o sea frente al Palacio Nacional, al otro lado de la plaza, y pasaba don Porfirio con su gran levita, lo saludó y don Porfirio nos contestó muy amablemente. Después vía al Sr. Madero entrar en la Ciudad de Chihuahua, ya con la Revolución triunfante. Después vi al general Victoriano Huerta entrar en Chihuahua, triunfante contra Pascual Orozco. Después vi al Presidente Madero pasar por enfrente de nuestra casa, que estaba en el Paseo de la Reforma [...], a caballo; el 9 de febrero de 1913 [...] Después, vi a Francisco Villa entrar en la Ciudad de Chihuahua, el 12 de diciembre de 1913 [...] y de todas aquellas cosas mis recuerdos los voy embelleciendo cada vez. Cada vez que los platico, lo hago con más flores, un poco para mí, también; pero ya a través de tanto tiempo los recuerdos han sido de tal manera modificados, al igual que los de casi todos los que hablan sobre sucesos de hace 50 años, los embellecen o los oscurecen, según les convenga, como yo no fui actor sino simplemente espectador, no tengo que embellecerlos en lo que a mí respecta.¹⁴⁵

Durante la entrevista es notoria la intención de señalar las diferentes formas de escritura de lo histórico, por ejemplo dice: “hay dos tipo de escritores: el objetivo y el descriptivo, generalmente los ratones de biblioteca —no agraviando lo presente— escriben muy mal, esos libros hechos a base de documentos, documentos y más documentos, son muy poco atractivos.”¹⁴⁶ Señala un contraste entre el trabajo de ambos, el novelista y el historiador. Testimonios como el de Muñoz, y varios escritores más, pasaba de ser una fuente privilegiada por su cercanía y experiencia personal para conocer sobre el desarrollo de la Revolución, a ser parte de los testimonios que otorgaban información sobre otros actores y desarrollando otras propuestas metodológicas; en este caso, el proyecto de Historia Oral llevado a cabo por Meyer y Bonfil. Se rescata como un actor importante que forman parte de una de las tantas memorias derivadas de la Revolución. En estos escritos la verdad y la veracidad se mantienen en constante relación; la verdad tenida como lo que existe, es real y a lo cual la novela de Muñoz hace referencia apoyándose en las experiencias que le fueron compartidas por personas cercanas

¹⁴⁵ *Ídem*, p. 1-2.

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 19-20.

a Villa. La veracidad se encuentra presente como parte del componente narrativo de la novela que es congruente con la totalidad del texto.

El autor se muestra parco al hablar del conflicto cristero pues argumenta que Bonfil, una de sus entrevistadoras, escribió un libro de ello así que debía ser la experta. Su experiencia de vida y la consideración de su obra dentro del compendio de *Novela de la Revolución* también le proporciona la libertad para recrear un periodo del cual él fue testigo presencial. En las notas finales de la transcripción de la entrevista, Meyer y Bonfil señalan que:

Su actitud fue tranquila, pero no pareció interesado y mucho menos sincero con los comentarios. Sentimos que sus respuestas fueron evasivas, tratando de confundirnos con frecuencia. Por último intentó manipular la entrevista.

Puede resumirse que la entrevista no fue muy satisfactoria y que la información proporcionada estuvo sujeta a su conocimiento literario de los temas tratados, más que a vivencias personales.¹⁴⁷

Sin embargo, esta falta de disposición que señalan Meyer y Bonfil, ha servido para observar el lugar desde el cual Muñoz construye sus respuestas y su reflexión. Su memoria y la transformación de ésta en literatura está dotada de subjetividad que muestran más el imaginario de una época que objetividad de la misma.

En esta reflexión que hace el autor sobre su lugar en la historia de la Revolución mexicana a partir de la memoria, considero conveniente citar a Paul Ricoeur¹⁴⁸ para reflexionar cómo se está ejerciendo esa memoria; de qué hay recuerdo y quién es la memoria. Muñoz ha manifestado una forma de insertarse en los episodios de la Revolución entre los personajes más emblemáticos como es el caso de Madero, Villa, Obregón, Carranza. El recuerdo que el autor construye es de lo que para 1970 era parte de una historia oficial, y que llevaba muchos años construyéndose desde el impulso cultural oficial, y que en la literatura y las artes tomó forma visual y escrito.

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, *op. cit.*, p. 21.

2.2 Pancho Villa y la idea de monolito

Antes de publicar su primera novela en 1931, Rafael F. Muñoz había combinado la escritura periodística con la literatura. Su obra desde los años veinte hasta su muerte abarca principalmente periodismo, cuentos, novelas y colaboraciones para cine.¹⁴⁹ Luego de la muerte de Villa, comenzó su trabajo literario en torno a este personaje. El autor había conocido las memorias escritas por el Dr. Puente, y en ellas se apoyó para concluir su primer texto sobre el revolucionario.

En 1923 concluyó la escritura de las *Memorias de Pancho Villa*¹⁵⁰ y *El Universal* las publicó el mismo año con el título de *Francisco Villa, biografía rápida*; posteriormente hubo una segunda edición de Populibros que se llamó *La Prensa: Pancho Villa, rayo y azote*, en el año de 1955. Al respecto, en una entrevista hecha en 1958, recuerda que fue:

Un libro de oportunidad. El 20 de julio de 1923 asesinaron a Villa. *El Universal* me envió a Parral. “Pancho Pistolas” le había dictado al doctor Ramón Puente episodios de su vida hasta 1915. Lanz Duret me dijo: “Escriba lo que falta”. A partir de ese momento empecé yo a escribir las *Memorias*, de 1915 a 1923. Escribí de prisa, sin consultar apuntes, libros, atenido tan sólo a mis recuerdos. Al terminar de publicar las *Memorias*, tanto las de Puente como las mías, el periódico hizo una edición con todo ese material, en un cuadernillo que costaba quince centavos [El periódico *El Universal* costaba 5 centavos].¹⁵¹

Las *Memorias* que Muñoz terminó de escribir, fueron su primer acercamiento literario a la figura de Villa después de su asesinato, posteriormente, los cuentos

¹⁴⁹ Dentro de los guiones se cuentan: *Refugiados en Madrid*, con argumento de Mauricio de la Serna y Abe Tuvim sobre una idea de Marco Aurelio Galindo, adaptación de Alejandro Galindo, Celestino Gorostiza y Rafael F. Muñoz, producida por Francisco P. Cabrera en 1938. *Cinco fueron escogidos*, dirigida por Herbert Kline, con argumento de Budd Schulbergm, adaptación de Rafael F. Muñoz y Xavier Villaurrutia, coproducción con Estados Unidos en 1943. *Bendito entre las mujeres*, un argumento de Miguel M. Delgado, con adaptación de Eduardo Galindo y Rafael F. Muñoz, producida por Filmadora Chapultepec S.A., en 1958. *Carabina 30-30*, argumento de Rafael F. Muñoz y Eduardo Galindo, adaptación de Eduardo Galindo, producida por Filmadora Chapultepec en 1958. *Café Colón*, argumento de Rafael F. Muñoz y Eduardo Galindo, adaptación de Eduardo Galindo, producida por Filmadora Chapultepec en 1959. *Yo no me caso con mi padre*, argumento de Rafael F. Muñoz, adaptación de Eduardo Galindo y Mario de la Torre, productor Jesús Galindo en 1960. *Dicen que soy hombre malo*, argumento de Rafael F. Muñoz y Maurice Lautor, adaptación de Eduardo Galindo, producida por Galindo Hnos. y Filmadora Chapultepec en 1960. *Traición en Querétaro*, un libreto para cine, Oasis, 1969. Pero su trabajo como guionista no será analizado en esta tesis.

¹⁵⁰ Sobre la historia de las *Memorias de Pancho Villa* se ha hecho un recuento en el capítulo anterior. Ahora se retoman porque Muñoz inició con ellas la escritura sobre este personaje en el periodismo de la época.

¹⁵¹ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, op. cit., p. 299.

que desarrollan la historia de los *Leones de San Pablo* datan de 1929 y 1930 para *El Universal* en su suplemento *El Magazine para todos*, *El Universal Gráfico* y *El Universal Ilustrado*. Con una parte de estos cuentos se conformó la primera mitad de su novela: *¡Vámonos con Pancho Villa!*, y algunas otras ediciones; este es el caso de *El feroz cabecilla* y *Si me han de matar mañana*.

En cuanto a sus novelas, la primera de ellas: *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el mismo autor ha señalado que “nació, como nacen los católicos, con infame pecado original: el de no estar planeada como novela.”¹⁵² Recuerda en entrevista con Eugenia Meyer y Alicia O. de Bonfil:

Lo mando yo a España y tiene la suerte de que lo publican en el libro con gran publicidad, *¡Vámonos con Pancho Villa!* Cuando llegó a México, le dejé uno al Lic. Lanz Duret, me mandó llamar y me dijo: “¿Cuánto le estamos pagando por artículo? —diez pesos señor— ¡ah!, ahora son veinte”; a partir de entonces comencé a ganar veinte pesos por artículo, después ya no quise repetir lo mismo y planeé: *Se llevaron el cañón para Bachimba*.¹⁵³

En opinión del autor, *Se llevaron el cañón para Bachimba* es su mejor obra; comenta a Emmanuel Carballo que:

La escribí allá por el año de 1934. Envié los originales a España, a la Espasa-Calpe, poco antes de que estallara la guerra civil. Ya estaba compuesta, cuando llegó el terrible mes de julio de 1936. La vida española se paralizó. Yo no conservaba copia del manuscrito. Cinco años después, ya en Buenos Aires, esta editorial la publicó en su colección Austral. *Se llevaron el cañón para Bachimba* sí está concebida como novela. En ella existe uniformidad de ritmo. Su arquitectura está rigurosamente estudiada.¹⁵⁴

Su tercera novela estuvo dedicada a la figura de Santa Anna, el autor comenta que:

Por razones editoriales, la de Espasa-Calpe [1936] apareció mutilada. En la edición de Botas [1938], en cambio, el texto está completo. Otra diferencia: aquella llevaba por subtítulo *El que todo lo ganó y todo lo perdió*; ésta, *El dictador resplandeciente* [...] Como Espasa-Calpe envió a México sólo unos cuantos ejemplares, y nadie parecía haber leído mi obra, Gustavo Ortiz Hernán, entonces director de los Talleres Gráficos de la Nación, imprimió un millar de ejemplares, basándose para hacerlo en el texto original.¹⁵⁵

¹⁵² *Ídem*, p. 295.

¹⁵³ Eugenia Meyer y Alicia O. de Bonfil, “Entrevista a Rafael F. Muñoz”, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁴ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 295.

¹⁵⁵ *Ídem*, p. 301.

Como se ha visto, el tema dominante en sus escritos fue Pancho Villa, desde su trabajo periodístico hasta su creación literaria. Posterior a la muerte del caudillo, él, como otros periodistas, se enfocó en el suceso, el resultado de su trabajo periodístico realizado como enviado especial se puede leer en notas como “Villa estaba de antemano condenado a muerte”¹⁵⁶, o “Villa proyectaba volver a sus andanzas de antaño”¹⁵⁷. La variedad en los formatos en los que participó Muñoz permiten ver las posibilidades discursivas de cada uno de ellos. En el caso del periodismo, la escritura es más breve y concreta con la finalidad de mantener al lector interesado y transmitirle la información; en la literatura, el autor tiene mayor libertad creativa para expresarse; para los textos referentes al pasado revolucionario, se fundamentaba en la veracidad que otorgaba la fuente testimonial. Entre la muerte de Villa ocurrida en 1923 y el inicio de la década de los treinta, el autor señala lo siguiente:

Francisco Villa, de quien estamos abusando en la actualidad muchos novelistas, cuentistas, reporteros, aficionados a la historiografía, bocetistas, anecdotistas y desocupados en general haciendo aparecer como protagonistas de sucesos sólo realizados en las imaginaciones más o menos brillantes de quienes lo mal conocimos o no lo conocimos nunca.¹⁵⁸

Se trata de una nota fechada en 1931; habían pasado 8 años de la muerte del caudillo y Villa ya era protagónico de episodios literarios recreados a partir de la imaginación, principalmente. Para el autor, “fue como esas deidades monolíticas de los aztecas: espantosa pero enorme.”¹⁵⁹ Esta percepción de Muñoz sobre Villa se mantuvo a lo largo de su vida. En 1931 lo describe como una deidad, pues también menciona la abundancia de textos sobre su figura, pero al mismo tiempo como un monolito. En entrevista con Carballo en 1958 ya no sólo lo nombra como una deidad monolítica sino que de forma más específica lo compara con Huitzilopochtli o Coatlicue.

¹⁵⁶ Rafael F. Muñoz, “Villa estaba de antemano condenado a muerte” en *El Universal Gráfico*, 27 de Julio de 1923.

¹⁵⁷ Rafael F. Muñoz, “Villa proyectaba volver a sus andanzas de antaño” *El Universal Gráfico*, 30 de julio de 1923.

¹⁵⁸ Rafael F. Muñoz, “Pancho Villa” en *El Nacional*, 20 de noviembre de 1931.

¹⁵⁹ *Ídem*.

Entre 1931 y 1958 hubo una reconsideración importante desde la historia del arte de estas deidades prehispánicas. En 1940, el historiador Edmundo O´Gorman publicó un ensayo titulado “El arte o de la monstruosidad”¹⁶⁰ este ensayo el autor dice que “lo monstruoso tiene un significado primario de portentoso, de prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural.”¹⁶¹ Con este trabajo, O´Gorman provocó la respuesta de Justino Fernández quien en 1941 escribió en *Coatlícue: estética del arte antiguo de México*.¹⁶² La discusión es sobre la idea de la monstruosidad como una forma de comprender y definir un concepto de belleza prehispánica, pero también la imagen de la Coatlicue como representación de esa monstruosidad. Ya para 1958, Muñoz utiliza a esta deidad y a Huitzilopochtli para explicar a Pancho Villa.

La definición que de él hace a partir de 1931 como un monolito que por sí mismo es impactante, se verá expuesto en la novela. Esta idea de monolito sirve a Muñoz para elaborar descripciones detalladas y adornadas de tal manera, que él mismo define como “monumentales”, sobre algunos momentos de la Revolución, no sobre Pancho Villa. Lo que Muñoz describe como monumental es la participación del “pueblo” en el ejército villista, como líneas más adelante se verá.

2.3 La publicación de ¡Vámonos con Pancho Villa!

Ya se ha mencionado la forma en que Muñoz concluyó su primera novela. Al inicio de la década de los treinta el elevado porcentaje de analfabetismo de la población y las escasas editoriales que había durante el porfiriato que habían cerrado a causa de la Revolución, hicieron que los diarios se desarrollaron como revistas literarias populares.¹⁶³

¹⁶⁰ Edmundo O´Gorman, “El arte o de la monstruosidad. Ensayo de crítica artística precortesiana” en *Tiempo. Revista mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, 3, México, 1940.

¹⁶¹ Citado por Antonio Durán Ruíz y José Martínez Torres, “Edmundo O´Gorman: el fulgor de monstruosidad artística” en *Entreciencias: diálogos en la sociedad del conocimiento*, vol. 4, núm. 9, México, UNAM, 2016.

¹⁶² Justino Fernández, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los reyes. El hombre*, México, IIE/UNAM, 1979.

¹⁶³ Engracia Loyo, “La lectura en México, 1920-1940” en *Historia de la lectura en México*, Seminario de la Historia de la Educación en México, 2ª. Edición, México, Colegio de México, 1997, p. 250.

En tiempos de Carranza, la Secretaría de Instrucción Pública intentó dar un paso a favor de la lectura popular y creó un Departamento Editorial para publicar libros, folletos y revistas para el pueblo, así como obras de carácter utilitario que ayudaran a la gente a resolver sus problemas cotidianos.¹⁶⁴

En los años veinte, dentro de la Universidad y la Secretaría de Educación Pública, se continuó con el esfuerzo editorial. Pero desde antes de los esfuerzos de la Universidad y la SEP, los particulares tuvieron como negocio la venta de libros como el caso de la *Librería Porrúa Hermanos*, que como editorial se fundó hasta 1944; *Editorial Botas* del año 1911 pero fue librería desde 1905 y *Editorial Paz México* de 1928 fundada por Carlos Cesarman¹⁶⁵. En los años treinta, la industria editorial a partir del *Fondo de Cultura Económica* fundado en 1934, ha sido principal en el desarrollo de la vida cultural del país. Las editoriales anteriores a 1934 eran muy pocas, y el “alto precio del papel debido a la protección arancelaria que venía desde el Porfiriato hacía más fácil y barato importar el libro.”¹⁶⁶

En estas condiciones, el escritor y lector tenían una familiaridad con lo que se publicaba y llegaba desde el extranjero. La editorial española Espasa-Calpe tuvo una presencia importante pues:

Una gran parte de los libros que se leían en el país eran extranjeros. Procedían de España, Estados Unidos, Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra, en ese orden. La agencia Espasa-Calpe de España controlaba toda la importación española que era la más cuantiosa; sin embargo, los principales abastecedores de libros españoles para América Latina como Bouret, Gaumier y Appleton estaban fuera de España. Se daba el caso de editoriales europeas, francesas por ejemplo, que escogían como centro de operaciones Madrid porque la mano de obra era muy barata. Los autores latinoamericanos que querían ser conocidos y leídos en sus propios países tenían que editar en Madrid, con una paga muy baja.¹⁶⁷

Además, la escritura de la novela que nos ocupa, coincide con un momento en el que se escribieron y difundieron obras con el contenido temático que ella desarrolla, principalmente con Villa como protagonista. Como señala Fernando Tola:

¹⁶⁴ *Ídem*.

¹⁶⁵ Martha C. Díaz Alanís, *La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías*, op. cit., p. 20.

¹⁶⁶ *Ídem*, p. 251-252.

¹⁶⁷ *Ídem*, p. 251.

Podemos decir que, en la década de los treinta, los lectores españoles tuvieron a su alcance la mayoría de las novelas que se considerarían como las mejores y más representativas de la “literatura de la Revolución mexicana” (Los de abajo, La luciérnaga, La sombra del caudillo, El águila y la serpiente, Campamento, Vámonos con Pancho Villa, México manicomio, con cinco libros, editados por Espasa-Calpe)¹⁶⁸

Así se publicó *¡Vámonos con Pancho Villa!* La cubierta del libro de la primera edición fue ilustrada por el español Francisco Rivero Gil (figuras 3 y 4), pintor y caricaturista republicano que después de la guerra civil, se exilió en México y colaboró con los periódicos *El Excelsior* y *El Nacional*. La cubierta muestra una figura estereotipada del indígena, el sombrero, la trompeta y el arma, para ilustrar lo mexicano. La tipografía corresponde a *art decó*, que se caracteriza por líneas rígidas, formas geométricas, sencillez y equilibrio, esta tipografía era común en la época.

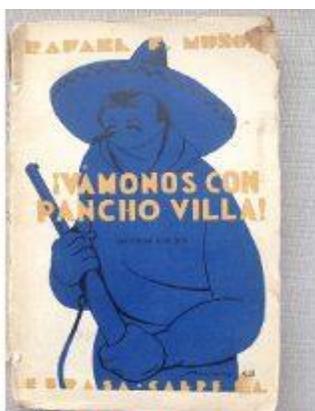


Figura 3. Francisco Rivero Gil, cubierta de la segunda edición de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 2ª. Edición, Ed. Espasa-Calpe, de 1931.



Fig. 4. Francisco Rivero Gil, cubierta de *Campamento* de Gregorio López y Fuentes, Ed. Espasa-Calpe, 1931.

Continuando con las características de la primera edición, cuenta en sus primeras páginas con tres fotografías de Francisco Villa, la primera que abarca la página completa y es de Villa en posición de $\frac{3}{4}$ de *atrás* volteando hacia la cámara; en el pie de foto se lee: “Villa en traje de campaña: sombrero de alas anchas, de fibra de palma, deformado por las lluvias; blusón de lino, llamado *guayabera*, que

¹⁶⁸ Fernando Tolá, *op. cit.*, p. IX-X.

se anuda al frente, y esa fundas de cuero para las piernas, llamadas *mitazas*, que se cierran a los lados con grandes hebillas.”¹⁶⁹

Al reverso de la página se reproducen dos fotos más, por mitad de hoja cada una, la primera dice en el pie de foto:

Villa, triunfador, vista El Paso, Texas. Los generales Álvaro Obregón, mexicano, y John J. Pershing, americano, le ceden, para retratarse, el lugar de honor, el centro. Después, ambos se convierten en sus enemigos: Obregón lo derrota y Pershing invade territorio de México para capturarlo vivo o muerto (Dead or live).¹⁷⁰

Al parecer el crédito de la imagen es de *AP Images*, pero el libro no lo indica.

En la última fotografía se puede leer:

En un descanso, Villa chupa (fuma) un cigarrillo envuelto en hoja de maíz, en vez de papel; el modo es típico: se toma el cigarrillo entre el índice y el pulgar, con el fuego en el hueco de la mano para que el viento no lo apague. El viejo que está a su lado da la idea de cómo era Tiburcio Maya.¹⁷¹

El libro tampoco indica la autoría, pero el título de la foto y su procedencia es: “Rendición del General Villa. Archivo Casasola”.

Después de las tres fotografías, se reproduce en epígrafe la confiabilidad de lo que se narra:

Los sucesos referidos aquí son ciertos, uno por uno.

El autor atribuye todos a un grupo de

Hombres, para hacer una novela de audacia,

Heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre,

Alrededor de la figura imponente de Francisco Villa.¹⁷²

Este epígrafe resalta el carácter de “veracidad” del contenido y el sentido del relato. Si bien se enuncia la imponente figura de Francisco Villa, la novela gira en torno al heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre, como características de quienes siguieron a Villa. El caudillo es el catalizador de estas cualidades del “pueblo” revolucionario que son expuestas a través de la novela. Se ha mencionado

¹⁶⁹ Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.

¹⁷⁰ *Ídem.*

¹⁷¹ *Ídem.*

¹⁷² *Ídem.*

con anterioridad la manera en que Muñoz asume la figura de Villa como un monolito azteca, espantoso pero enorme, sin embargo, la figura del caudillo no es el objeto principal de la novela sino lo que detona a su alrededor. Si Villa es considerado como una figura imponente, su ejército es heroico y su sacrificio merece ser novelado.

Posteriormente hay un pequeño texto de presentación. Este texto no está firmado, informa sobre el autor de manera breve y señala que Muñoz conoció al rebelde y dice: “le vio, le habló, le siguió”¹⁷³. Y enfatiza que “la versión que ha producido del asalto a la ciudad de Columbus, Nuevo México, Estados Unidos, por los rebeldes al mando de Pancho Villa, es la primera que se publica, proveniente de fuente mexicana”¹⁷⁴.

Además de las fotografías y la presentación que se hace del libro, esta primera edición contiene un mapa (figura 5) en medio del capítulo titulado “La trampa se cierra”. Es interesante rescatar la importancia de este tipo de dibujos pues forman parte de una visión del espacio que no es estrictamente geográfico, sino que se trata de la representación de un imaginario, siendo resultado de una invención simbólica resultado de específicas condiciones históricas, sociales y culturales. Es un espacio construido a partir de un personaje o una situación, en este caso, la movilidad de Tiburcio Maya.

El mapa recrea la ruta que siguió Tiburcio Maya desde que salió de su Rancho siguiendo a Villa. Es una pequeña representación de los lugares por los que transitó el protagonista; las vías del ferrocarril y una breve línea fronteriza al norte que indica la ubicación de Columbus, Nuevo México, estas son las referencias espaciales en relación a las cuales se representa la ruta seguida. Además de estas líneas, únicamente se colocan algunas imágenes de ganado o casas a lo largo de la ruta. Todo ello en torno al rostro sombreado de Pancho Villa.

¹⁷³ *Ídem.*

¹⁷⁴ *Ídem.*

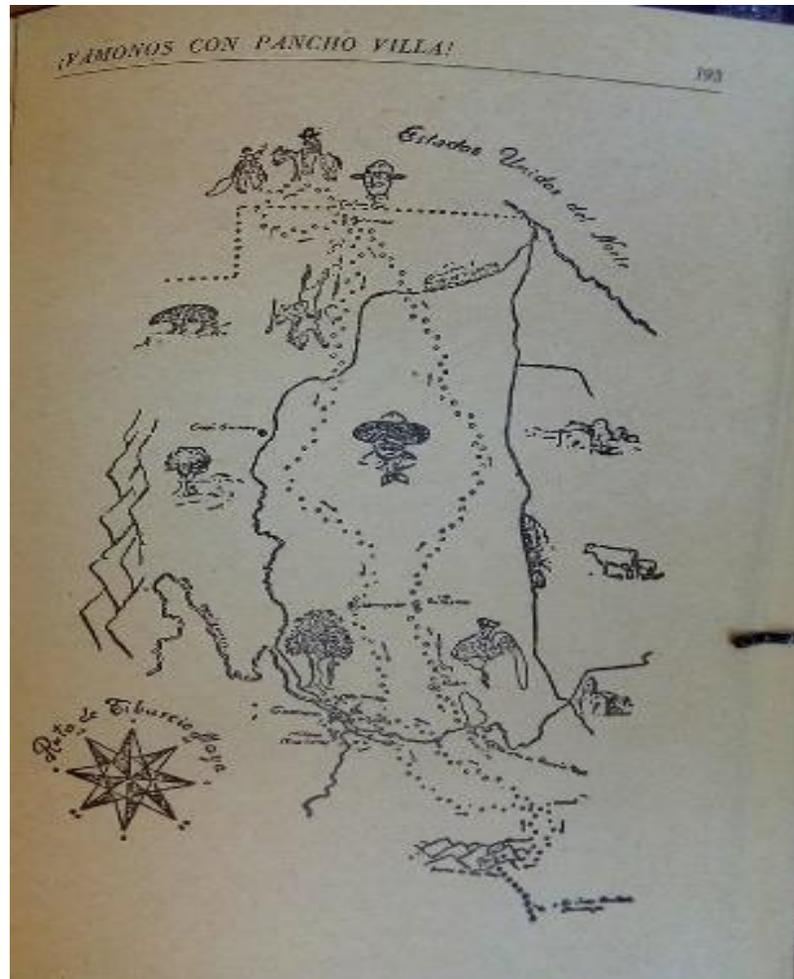


Figura 5. Mapa de la ruta de Tiburcio Maya que formó parte del libro desde la primera edición de 1931 hasta la 2ª edición de Espasa-Calpe en la colección Austral en 1950.

Según la lógica de la ruta señalada en el mapa, partiendo del lugar donde se encuentra ubicado el Rancho de Tiburcio Maya, se indica un orden ascendente hasta el norte en Columbus y de ahí inicia el descenso del recorrido de vuelta al sur, pasando por la señalización de Casas Grandes, Namiquipa, Guerrero, Cueva — aquí hay un dibujo de un hombre ahorcado colgando de un árbol—, la Sierra de Santa Ana y sigue hacia San Juan Bautista Durango —lugar donde Villa había dicho a su grupo que los encontraría después de su recuperación—.

La segunda edición para la colección argentina *Austral* de 1950¹⁷⁵, conserva el mapa, pero no las fotografías ni la presentación inicial. En 1972, la novela fue editada por *Aguilera*, y en 1979 por *México Promexa*. La editorial *Factoría* del año 2000 incluye un prólogo de Fernando Tola, que sitúa a Muñoz dentro de una segunda generación de novelistas de la Revolución, y hace un breve recuento de las primeras referencias a esta. La edición que se usó para esta tesis es la de Editorial *Era* del año 2008 con prólogo de Jorge Aguilar Mora. La novela se tradujo a varios idiomas; al inglés en 1933, al alemán en 1935, fragmentos al ruso, al holandés e italiano en 1953¹⁷⁶.

Al analizar la función de la novela dentro del panorama cultural de los años treinta, puede notarse que es compatible con los fines pedagógicos con los que se inicia el programa de la SEP enunciada en su momento por José Manuel Puig Casauranc en 1924, los cuales son acordes a la política de la época. El objetivo era escribir exaltando los valores del “pueblo” y hacer homenaje a ello. Además, el carácter de confiabilidad del contenido también se hace explícito desde el epílogo del libro.

Al escribir la novela, Rafael F. Muñoz pretendió una alternativa ante las miradas extranjeras, así responde a una pregunta hecha por Emmanuel Carballo sobre el hecho de que Villa sea el principal protagonista de sus textos:

No podemos confiarnos, de ninguna manera, con las obras escritas sobre México por extranjeros de diferentes nacionalidades. [...] Esta sería, para mí, la única forma de vengarme de estos libros escritos algunos con buena voluntad y otros sin ella, pero redactados siempre con premura.¹⁷⁷

Evidentemente el autor se asume con una responsabilidad histórica de defensa, y es este caso, de reivindicación del villismo frente a la interpretación de otro país.

¹⁷⁵ Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 2ª edición, Argentina, Espasa-Calpe (colección Austral), 1950.

¹⁷⁶ Rafael F. Muñoz, en Mario Puga, “El escritor y su tiempo. Rafael F. Muñoz”, *Revista de la Universidad de México*, México, 1945, p. 17-18.

¹⁷⁷ Emmanuel Carballo, *Los protagonistas de la literatura mexicana*, op. cit., p. 306.

2.4 Análisis literario

Analizar *¡Vámonos con Pancho Villa!* tiene la finalidad de comprender cómo se construye, desde la novela, la relación entre el pasado y el presente. De igual forma, la relación entre el tiempo del relato desde donde está posicionado el narrador, en este caso es el *pasado*, y el tiempo narrativo del desarrollo de la obra que en este caso es *cronológico*.

La novela narra los destinos de los *Leones de San Pablo*, seis personajes que se unieron a las filas villistas con distintos oficios —un antiguo vaquero, campesinos, un ferrocarrilero y un agricultor—, primero, como único recurso ante las injusticias, luego, cautivados por la personalidad del jefe, lo siguen hasta la muerte. *¡Vámonos con Pancho Villa!* retrata la lealtad en tiempos difíciles y fidelidad absoluta hasta llegar al heroísmo trágico.

La novela se conforma por dos ritmos narrativos; uno rápido, que se desarrolla con los *Leones de San Pablo* y que da cuenta de cómo cada uno de ellos va muriendo, se trata de una narración con más acción y agilidad; y una segunda parte que tiene un ritmo más lento, se trata de la reflexión que hace Tiburcio Maya sobre la guerra y el sentido de la misma, por esta razón no tiene tanta acción como la primera parte. Esta segunda desarrolla una preocupación sobre la naturaleza del villismo que a lo largo de la novela tiene diferentes matices; es noble y heroica, y finalmente es cruel. La estructura se deriva de la forma en que se elaboró, como el mismo Muñoz ha señalado; su opinión al respecto fue citada con anterioridad. Él mismo reconoció en entrevista con Emmanuel Carballo que cuando hizo la novela no tenía idea sobre la técnica novelística, únicamente consideró ampliar el desarrollo de los cuentos que ya había escrito con anterioridad: “Escribiré ochenta cuartillas —me dije— y ya tendré una novela, mi primera novela”.¹⁷⁸ por esta razón, según Muñoz, no fue planeada con una estructura narrativa completa de principio a fin, sino que se conformó uniendo los cuentos ya existentes.

¹⁷⁸ *idem*, p. 295.

En consideración del autor, se trata de un fracaso como novela en términos de su estructura y de ritmo, pues dice que una novela debe concebirse al igual que la construcción de un edificio, “si usted construye un piso de cinco metros de altura, otro de uno y medio, otro más de siete, aquello resulta horrible”.¹⁷⁹

Aunque para él, *¡Vámonos con Pancho Villa!* no representa su mejor trabajo, su personaje sí merece estar entre sus favoritos. Tiburcio Maya es el protagonista dotado de una serie de valores que para Muñoz son lo más rescatable, pues éste encarna el sacrificio, la fidelidad y la valentía que caracterizaron al “pueblo” revolucionario.

La novela está conformada por veinte capítulos. Se trata de un relato que mezcla la historia y la ficción. Aborda una parte de la Revolución mexicana con uno de los personajes históricos más conocidos; Francisco Villa, y desarrolla un relato en torno a él con un personaje ficticio: Tiburcio Maya. Aunque la novela se desarrolla alrededor de la figura de Villa, su presencia en el relato es menor, sin embargo, se retrata la influencia que la personalidad del caudillo ejercía sobre sus seguidores.

El relato inicia con los *Leones* de San Pablo, y después de la muerte de casi todos, es Tiburcio Maya quien conecta los dos ritmos narrativos hasta el final. Los *Leones* son seis; Miguel Ángel del Toro, Máximo Perea, Rodrigo Perea, Melitón Botello, Martín Espinoza y Tiburcio Maya. Se trata de personajes que, a diferencia de los demás, saben leer y escribir. A ellos no les motivaba obtener un pedazo de tierra, pues no habían sido peones antes.

A través de los *Leones* se manifiestan los resultados de la guerra en sus dimensiones humanas; las formas de morir, la crueldad, el cuestionamiento hacia las decisiones tomadas y la duda de lo que el villismo representa. Se muestran los valores más importantes que para Muñoz perviven por encima de lo que fue la guerra. La temática que se desarrolla es el villismo como movimiento, pero por medio del él se pretende la recreación de los personajes en lo cotidiano; los heridos, la muerte, temores, deseos y anhelos. La figura del caudillo, como indica el epígrafe,

¹⁷⁹ *Ídem*, p. 297.

es una figura imponente, sin embargo, son estos personajes cotidianos los centrales.

Presenta diálogos o monólogos reflexivos: “Babosos... si supieran el pago que les tocaba... pelean como leones, arriesgan diez veces la vida, les agujeran el pellejo, y cuando no sirven más, les darán una patada en el asiento...”¹⁸⁰

La narración, descripción de situaciones, personajes, lugares y los diálogos, son empleados por el autor para desarrollar la historia. Así inicia el primer capítulo:

Por más “águila” que se puso el capitán Medina toda la noche, desde que oscureció y tocaron retreta —dijo el telegrafista, engullendo al tiempo mismo un boludo trozo de carne cocida—, no pudo vislumbrar ningún movimiento sospechoso. Se pasó en claro la velada, recorrió muchas veces el puente de lado a lado, bajó el pedregal, ocultándose por mucho rato en algún sitio donde pudiera observar al centinela, y al amanecer, cuando oyó el disparo, sacó el *cuete* y corrió hacia donde creía que pudiera haber partido la bala, pero no encontró a nadie.¹⁸¹

Desde el principio se ubica al lector en un momento específico; el telegrafista que durante el desayuno le cuenta a su interlocutor, el encargado del tanque de agua, sobre la impotencia del capitán Medina ante los rebeldes. En esta metáfora se describe la relación entre la escolta federal y el pueblo, que, en el caso de Muñoz, está representado por los personajes que siguen a Villa.

La metáfora ayuda a comprender la relación de estos grupos antagónicos: “[la escolta federal] resguardaba el cercano puente de doscientos metros de largo que parecería acercar, al abrazo de sus arcos de acero, las márgenes áridas del río; abajo bullían las aguas morenas y turbulentas, como el pueblo.”¹⁸² El “pueblo” no es descrito como mujeres y hombres, sino que la referencia; el agua agitada, ejemplifica mejor la situación.

El orden del relato concuerda con el de los cuentos realizados para el periódico. Primero se desarrollan las aventuras de cinco leones —que fueron los protagonistas de los cuentos para *El Universal*—, y ya que han muerto todos, entonces se desarrolla la segunda parte del libro que guía Tiburcio Maya. El autor

¹⁸⁰ Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Era, 2008, p. 121.

¹⁸¹ *Ídem*, p. 45.

¹⁸² *Ídem*.

nos presenta en un plano íntimo a los personajes y las situaciones a las que se enfrentan; hay una combinación entre el interior de los protagonistas y los sucesos narrados.

En la entrevista con Emmanuel Carballo, Muñoz reconoce que emplea un lenguaje sencillo: “los escritores de mi generación: [Gregorio] López y Fuentes, [Mauricio] Magdaleno, [Jorge] Ferretis y yo nos propusimos escribir en forma comprensible, tanto para los lectores de México como para los lectores de los demás países de lengua española”¹⁸³. Se refiere a que su novela es ampliamente descriptiva y muy explícita, como se verá más adelante.

En ella se preocupa por relatar la vida cotidiana: miedos, muerte, alegrías, hambre, cansancio y demás necesidades. El autor nombró sus principales influencias:

Me atraen los escritores rusos del siglo pasado y principios del XX. Estos novelistas poseen una depurada técnica expresiva. Entre ellos puedo citar a Dostoyevski, Turgueneff, Andreiev, Averchenko, Kuprin, Gorki, y obras de dos autores: *Las ciudades y los años de Fédin* y *Los tejones* de Leonov. Una novela rusa que me disgusta es *Cemento* de Gladkov, obra de propaganda demasiado burda e ineficaz. Entre los franceses leí completo a Anatole France y Blaise Cendrars. Conozco uno por uno los cuentos de Poe. También, en lengua inglesa, me interesaron la ironía de Shaw y las fulgurantes paradojas de Wilde. En español me impresionaron Valle-Inclán y Benjamín Jarnés. Leí a Pirandello, a Eça de Queiroz. El escritor más cercano a mi temperamento es Heriberto Frías. [...] Me impresionó profundamente Henri Barbusse con su novela *El fuego*. La leí a los veinte años. Ése es el libro que posiblemente me ha impresionado más vivamente. De su lectura nació en mí el deseo de dedicarme a escribir sobre la Revolución mexicana.¹⁸⁴

Ante la pregunta específica de Emmanuel Carballo sobre otros autores mexicanos leídos en esa época, además de Heriberto Frías, Muñoz responde:

Las novelas de Emilio Rabasa despertaron mi interés, lo mismo que *La chiquilla* de Carlos González Peña, novela de ritmo acertado, muy bien escrita. Rafael Delgado me aburría con sus enormes diálogos insulsos y sus descripciones de cartón. *La parcela* de López Portillo la leí cuando era muy pequeño: no la recuerdo.¹⁸⁵

Dentro de esta breve valoración que hace de la literatura mexicana, resalta el hecho de que sea Heriberto Frías el único escritor mexicano mencionado en el

¹⁸³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, op. cit., p. 299.

¹⁸⁴ *Ídem*, p. 298.

¹⁸⁵ *Ídem*.

primer grupo de sus influencias, no sólo se acerca a él en su “temperamento”, sino que lo establece como punto de comparación, por ejemplo, dice:

Cuando Federico Gamboa era el novelista más cotizado (sus obras equivalen a las películas actuales de mujeres semidesnudas y neutras), surge Frías con *Tomóchic*, una novela histórica más moderna que las de Mateos y sus asépticos contemporáneos. Su lenguaje es limpio y su expresión clara. Fue la primera novela que leí. (La leí en Chihuahua donde su difusión era muy amplia). Por el punto de vista desde el que está enfocada, puede considerarse como una de las primeras novelas de la Revolución.¹⁸⁶

A la preguntar de Carballo sobre los escritores de la Revolución, Muñoz comenta:

Las *Memorias* escritas por Martín Luis Guzmán son superiores a las que el guerrillero dictó al doctor Puentes. Es uno de los pocos libros mexicanos que vale la pena leer. *El águila y la serpiente* fue la primera gran obra de aliento revolucionario que se editó en México. Para mí, superior a *Los de abajo* de Mariano Azuela, novela antirrevolucionaria por su contenido. El único intelectual que aparece en esta novela es un correveidile de un bandolero ignorante. Demetrio Macías es un hombre que no tiene ideales, que no expresa, de ninguna manera, lo que fue y significó la Revolución. Mi juicio sobre *Los de abajo* es de 1921, año en que leí la novela. Ignoro si en las nuevas ediciones este libro sea ya una obra revolucionaria. [...] *La sombra del caudillo* es una obra de oportunidad, no una creación estrictamente de índole literaria. En ella las opiniones están al rojo vivo. Es una obra de combate contra ciertas personas que disgustaban al autor. [...] Vasconcelos es un escritor magnífico en todos aquellos temas que no se refieren a la política. [...] Los cuatro tomos de su autobiografía son libros que, a veces pienso, Vasconcelos debió arrepentirse de haber escrito. Su *Breve historia de México* es deliciosa por su falta de veracidad: casi es una novela. Sus libros iniciales (de filosofía) son muy buenos, de óptima calidad.¹⁸⁷

El valor que Muñoz rescata de estos autores y sus obras está en función de su posición frente a la Revolución; el caso de *Los de abajo* de Mariano Azuela y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán no son muestra, según Muñoz, de las novelas sobre la Revolución pues ambas presentan una lectura crítica.

Sobre José Rubén Romero, reconoce tener las novelas que el mismo Romero le regaló y que no había leído. De Gregorio López y Fuentes valora *Campamento* y *El indio* como magníficas y le reconoce ser un escritor que se formó solo. Acepta no recordar las novelas de Mauricio Magdaleno, y de Jorge Ferretis dice que es un hombre que cree más en la inspiración que en la técnica, *El sur*

¹⁸⁶ *Ídem*.

¹⁸⁷ *Ídem*, p. 302-303.

quem es probablemente su obra más inspirada, dice. Haciendo un balance de la producción literaria mexicana, en 1958, año de la entrevista, dice que “la producción literaria es inferior (en calidad y a veces en cantidad) a todas las demás ramas del arte mexicano. Se producen brotes esporádicos, aislados. Tenemos la obligación de orientar a los nuevos escritores”¹⁸⁸, concluye.

En estos balances que Muñoz hace de la Revolución y de la literatura nacional es posible notar que la experiencia directa es más importante para el autor, que la formación académica. Así se contrasta con otros escritores, sean novelistas o historiadoras, como fue el caso de Meyer y Bonfil.

Las líneas finales de la novela se relacionan con el epígrafe. Después de describir el final del último de los *Leones*, Muñoz agrega lo sucedido con Villa después de su permanencia en la cueva estando herido, pero ya no como una reconstrucción ficcional sino como un testimonio que le fue compartido en “palabras del general Nicolás Fernández, compañero de Francisco Villa por más de trece años, al autor de este libro. R. F. M.”¹⁸⁹

2.5 La historia en la novela

El contenido histórico que se construye en el relato, es el objetivo de este apartado, ¿cuál es la discusión sobre la Revolución, Pancho Villa y el villismo? Para este propósito se toman fragmentos del texto en los que hay pronunciamientos sobre la imagen de esta facción y su líder. Se presentan los temas que se desarrollan en la novela para comprender el discurso y la posición sobre esos eventos.

Como se ha mencionado, el relato incluye las derrotas de la División del Norte, el ataque a Columbus y la posterior incursión del ejército norteamericano buscando a Villa. En este escenario también se presenta una imagen del revolucionario que tardó algún tiempo en incorporarse al reconocimiento oficial, por esta razón los discursos culturales constituyen una oportunidad de reconocer una lectura específica ofrecida por el autor hacia un suceso del pasado.

¹⁸⁸ *Ídem*, p. 303.

¹⁸⁹ Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, op. cit., p. 257.

Como se ha mencionado, en el epígrafe se lee: los hechos aquí referidos son verdaderos. La verdad de los acontecimientos se explica basándose en los testimonios y experiencias personales; citar, mencionar, o que el autor se coloque como testigo, daba mayor validez a lo narrado.

Se trata de una elección de lo que merece ser retomado para difundirse no solo dentro de México a través de los diarios, sino hacia el extranjero como lo muestra el mercado editorial. La novela cuenta con la elección de un tiempo y un espacio que da confiabilidad a lo narrado y a los testimonios de los testigos presenciales. Además, se apoya en la ubicación geográfica y temporal del relato, como lo muestran las fotografías, el mapa y la identificación de lugares.

Sin embargo, la espacialidad que se describe al inicio es más simbólica; se sitúa en torno a la descripción de los alrededores de un puente que representa la relación entre la zona dominada por rebeldes y el gobierno. Se presenta como la división entre las áreas de control y de gran importancia estratégica, y representa los lados divididos por la Revolución. En cuanto se destruye este puente, la Revolución arrasa, “los soldados federales no pudieron vencer; ya no era tiempo de dominar una revolución creciente, y que había sido secundada en muchas otras partes, al saberse los primeros triunfos del movimiento.”¹⁹⁰ El primer capítulo de la novela nos sitúa en un lugar que es más una metáfora de los inicios del levantamiento, que una ubicación geográfica en particular. En este sentido, desde la historiografía se recuerda que la idea de espacio expuesto en mapas, lugares, batallas, encuentros, etcétera, trae consigo factores históricos, sociales y culturales que le configuran.

Posteriormente, las descripciones son más geográficas y pertenecen al territorio villista, las vías del ferrocarril también sirven de referencia en la descripción de lugares como Torreón, Durango, Gómez Palacios, La Pila, La Laguna, Ciudad Lerdo, y demás zonas como Chihuahua, Zacatecas, La Bufa, Calera, Palomas y Columbus. La importancia del ferrocarril se aborda en el capítulo tercero.

¹⁹⁰ *Ídem*, p. 53.

Al situarse en 1913, esta novela contribuye a difundir la visión de Victoriano Huerta como uno de los villanos de la Revolución. Años después el mismo Muñoz así lo reconoció ante la pregunta de Eugenia Meyer, en 1970 su opinión de la historia oficialista fue reafirmar que: “la de Huerta perfecta, ese era un borracho indecente asesino como ninguno en México...”¹⁹¹

2.5.1 La Revolución

Al inicio de la novela el autor narra el conflicto como “arrollador”. Desde el capítulo primero se le presenta como: “¡La Revolución!” la sonoridad del grito arrastra a los espíritus rebeldes.”¹⁹² Describe al fenómeno como algo imparable; a lo largo de la novela no se preocupa mucho por explicar qué es la Revolución, sin embargo explica el efecto avasallador de ésta. Ni siquiera las más sólidas estructuras, como el puente, pudieron contener su paso. Se trata de una fuerza como la de la naturaleza, más que de un acontecimiento derivado de factores políticos, sociales o económicos. Pancho Villa y el villismo fueron parte de ello.

Los *Leones de San Pablo*, los rebeldes protagonistas del relato se incorporaron a la lucha con una perspectiva que les hizo explicar la razón de unirse a la Revolución:

Por la intuición vaga de que iban a luchar por una causa que les favorecía. Ellos mismos no sabían a punto cierto qué quería la Revolución, pero cada cual tenía sus motivos de queja y sus deseos de una situación mejor. Sus odios, sus deseos de venganza, sus anhelos de mejoramiento económico, todo creían poderlo satisfacer. [...] Y los hombres acostumbrados a la vida armada del campo, donde a tiros se defiende una milpa contra los ladrones de elotes, a tiros se disputa un caballo salvaje si más de un jinete lo persigue, a tiros se vive y a tiros se muere, 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 estos a la Revolución con el sólo deseo de un pedazo de tierra que llamar propio. “Entonces, los ayudaremos...” ¡A tiros!¹⁹³

Se plantea la visión de un movimiento válido mientras sea Huerta el enemigo, dos de los *Leones* dicen: “acabaremos con los jefes políticos”, “tiraremos al pelón Victoriano.”¹⁹⁴

¹⁹¹ Eugenia Meyer y Alicia O. de Bonfil, *Entrevista a Rafael F. Muñoz*, op. cit., p. 20.

¹⁹² Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con pancho Villa!*, op. cit., p. 57.

¹⁹³ *Ídem*, p. 57.

¹⁹⁴ *Ídem*, p. 69.

El autor expone momentos de empatía hacia ambos lados de la lucha, pero la Revolución arrasa con todo. Así por ejemplo cuando se nos presenta la narración inicial, la Tía Lola, quien se encarga de proporcionar los alimentos a los federales no puede evitar exclamar: “Pobrecitos de ellos, que ni culpa tuvieron de lo que pasa”¹⁹⁵, cuando se entera de los federales muertos. Lo mismo sucede con Tiburcio Maya al explicar a su compañero Melitón Botello que “no es matar soldados el objeto de esta guerra, Botello. Eso es solamente una necesidad de lucha. Son los jefes como Huerta, a quienes debemos odiar, y no a los soldados.”¹⁹⁶ Muñoz emplea la empatía para mostrar que se trata de una misma base popular, los soldados federales y los soldados villistas son igualmente inocentes de la guerra que azota al país, son los jefes, los individuos, los caudillos los que han enfrentado al “pueblo” que debería hermanarse olvidando diferencias o bandos revolucionarios.

A lo largo de los capítulos correspondientes a la etapa en que la Revolución es “arrolladora”, se describe la importancia adquirida por la División del Norte:

Parecía que una ciudad entera se hubiera puesto en marcha. Los trenes no eran suficientes para contener en su vientre tantos hombres y miles de estos habían trepado a los techos, [...] Eran doce o quince los trenes que se arrastraban de Torreón a Zacatecas, donde los federales de Medina Barrón iban a intentar detener el avance de la División del Norte, victoriosa en Torreón y San Pedro de las Colonias.¹⁹⁷

Muñoz es muy fiel en las referencias a regiones, personajes, batallas, es parte de la “veracidad” del relato fundamentado en los testimonios presenciales. La novela es una mezcla entre datos y eventos históricos y la ficcionalización en las acciones narrativas. Si bien la importancia del ferrocarril es parte de las representaciones de la Revolución, lo interesante es cómo se le describe, cómo se asume e integra a la vida, en este caso, revolucionaria. Dice Muñoz que el tren tiene un vientre que contiene a miles de hombres, y es tan grande que puede transportar a los demás en el techo. El tren ha modificado no sólo la vida cotidiana, sino los desplazamientos de los ejércitos para el enfrentamiento.

¹⁹⁵ *Ídem*, p. 45.

¹⁹⁶ *Ídem*, p. 85.

¹⁹⁷ *Ídem*, p. 103.

Pero a medida que el relato avanza, se adentra en la complejidad que representó explicar a Villa y el villismo. Una vez derrocado Victoriano Huerta y los conflictos con Venustiano Carranza por la dirigencia nacional, la explicación del sentido de la Revolución, de Pancho Villa y el villismo tuvo una lectura distinta. Dejó de ser arrolladora para entrar en un conflicto.

Se explica entonces que luego de Zacatecas, pasaron dos años hasta que Tiburcio Maya supo que Villa había sido derrotado; “vio pasar los trenes de los nuevos enemigos [...] Los mismos rancheros, antes villistas, ya no le querían, porque Villa robaba y destruía; formaron en cada pueblo una defensa social para combatirlo...”¹⁹⁸ Villa había dejado de ser el revolucionario imponente, de gran personalidad; en ese momento ya había perdido su fuerza militar.

Esto ocurre después de dos eventos muy importantes en el relato: la decepción de Tiburcio Maya de la Revolución, tema que se tratará más adelante; y el decaimiento no sólo militar sino moral que describe el autor. Para convencer a Tiburcio Maya de volver con él para “vengar a todos nuestros hermanos que han caído en esta pelea contra Carranza”, le quita la obligación que el último de los *Leones* tenía con su familia. La vida o muerte de la familia de Tiburcio se convierte en una decisión de Villa.

Aunque a partir de ese suceso, Tiburcio se esfuerza por entender y justificar el nuevo papel del ejército o lo que queda del ejército villista, se plantean reflexiones y dudas: ¿qué era; un grupo de revolucionarios o de bandidos? Se habla de “Pancho Pistolas” después de la ruptura con Carranza y la derrota de Celaya, se dice de ellos que son unos bandidos que roban vacas. Estos adjetivos se van a reproducir a partir de este momento para describir a Villa y a lo que quedaba de su ejército, son adjetivos que también fueron empleados en las memorias y los libros que se escribieron de él en la misma década de los treinta, como ya se expuso en el capítulo anterior. A Tiburcio le toca seguir con un hombre que para ese momento

¹⁹⁸ *Ídem*, p. 128.

ya era perseguido; dejó de ser líder o dirigente y se convirtió en un bandido fuera de la ley.

2.5.2 La imagen de Villa

La novela mezcla la realidad con la ficción y Villa fue presentado en estos dos planos. La descripción también es amplia; al presentarnos a Villa desde los primeros capítulos, lo hace de la siguiente manera:

Treinta y cuatro años de edad, cien kilos de peso, cuerpo musculoso, como una estatua. Su mirada parece desnudar las almas: sin interrogar, averigua y comprende. Es cruel hasta la brutalidad, dominante hasta la posesión absoluta. Su personalidad es como la proa de un barco, divide el oleaje de las pasiones: o se le odia, o se le entrega la voluntad, para no recobrarla nunca.¹⁹⁹

Al describirlo físicamente sabemos que no está muy alejado de la realidad, sin embargo, cuando lo hace desde la personalidad, notamos las descripciones generalizadas del caudillo, en esos años. Se conjuga la ficcionalización de la personalidad y la veracidad de la apariencia del caudillo.

Esto ocurre cuando, después de la muerte de los cinco *Leones*, Tiburcio se alejó del ejército villista porque se sintió menospreciado a causa del riesgo de contraer viruela, entonces la alusión a Villa ya no es física; así lo notamos a partir de un diálogo entre Tiburcio y su hijo:

- Mamá dice que Villa es malo.
- ¿Malo? Sí, ¿pero para quién? ¿pueden quejarse de él quienes nada sufrieron? Lo que tiene es ser un hombre bueno para la guerra. [...]
- Yo le tengo miedo...²⁰⁰

Para entonces Villa comenzaba a ser planteado como una amenaza a la estabilidad, en este primer caso, de la familia. Cuando Tiburcio rehúsa irse con él por no dejar a su mujer e hija, el narrador describe el episodio:

—Yo sí quisiera, general; pero...

Su voz fue cambiando: no fue ya como el hacha, sino como la fronda que se agita, y murmura suavemente adulando al leñador que la amenaza.

—Pero ¿qué?

¹⁹⁹ *Ídem*, p. 56.

²⁰⁰ *Ídem*, p. 126-127.

—Mi mujer, mi hija...

En la boca bestial del bandolero se formó una sonrisa espantosa. Por ella salieron las palabras silbando y arrastrándose, como víboras.

—¡Ah! Tienes mujer, tienes hija... bueno, bueno, ¿Por qué no lo habías dicho antes? La cosa cambia, llévame adonde están.²⁰¹

Al acentuar la bestialidad del bandolero y su forma animalesca se anuncia el desenlace del encuentro entre Villa y la familia de Tiburcio:

—Tienes razón, Tiburcio Maya... ¿Cómo podrías abandonarlas? Pero haces falta, necesito todos los hombres que puedan juntarse, y habrás de seguirme hoy mismo. Y para que sepas que ellas no van a pasar hambres, ni van a sufrir por tu ausencia, ¡mira!

Rápidamente, como un azote, desenfundó la pistola y de dos disparos dejó tendidas, inmóviles y sangrientas, a la mujer y la hija.

—Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas rancho ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos...²⁰²

El pequeño ejército que aún lo seguía, estaba familiarizado con estas acciones, así cuenta un compañero a Tiburcio para aconsejarle que cansarse durante el largo viaje no era una opción. Recordó el caso de un muchacho que “nomás entro a las duras, el pobrecito, y como llevaba mal caballo se cansaron el animal y él al mismo tiempo”²⁰³, Villa lo alcanzó y le preguntó:

“—¿Ya te cansaste, hijo?

“—Ya, mi jefe, y creo que aquí me quedo un rato... después lo alcanzo...

“No sé si el Viejo le tuvo lástima, y lo que le hizo por eso fue, o si no quiso que el muchacho se quedara tras él. El caso es que en cuanto vio que se acercaba al caballo para cogerlo de la brida y dejarle el paso libre, le dijo:

“—Pobrecito muchachito..., descansa..., descansa en paz..., aunque no me alcances...

“Y en menos de que te cuento, le dio un balazo en la cabeza. El muchacho cayó sobre las lajas y se fue rodando hasta el barranco. Desde entonces el que se cansa, se aguanta...”²⁰⁴

Estos episodios hicieron que Tiburcio Maya dudara de las acciones llevadas a cabo por Villa. El tiempo que estuvo alejado de él, le permitió tomar distancia para

²⁰¹ *Ídem*, p. 134.

²⁰² *Ídem*, p. 135.

²⁰³ *Ídem*, p. 143.

²⁰⁴ *Ídem*, p. 144.

reflexionar lo que sucedía. Tiburcio *recordó* la División del Norte y en ese momento pudo también *observar*. *Recordó* la admiración del pueblo, en un tiempo pasado, y *observó* la persecución en su presente. De ello concluye que para ese momento ya eran bandidos.

La reflexión de la relación entre pasado y presente se cierne sobre la figura del caudillo y la influencia en su ejército. Es este personaje el que representa incluso una temporalidad, acorde al sistema de caudillos, en el que tanto el tiempo como el espacio se identificaban en la figura del dirigente. En este caso, para Villa el futuro está en sombras. No razona, no deduce, no busca. Cree que el futuro acabara cuando él acabe, dicen los villistas.²⁰⁵

Muñoz pone de manifiesto, a partir de la importancia y presencia de Villa, su crítica de la temporalidad después de la Revolución, y opone el caudillismo a la vía institucional. Los villistas, en esos momentos, no pueden razonar, sólo se defienden, dice Tiburcio: “A nosotros, hombres desterrados de la Humanidad, ¿qué nos importa el futuro? ¿Y cuál futuro? El nuestro no puede variar: será más o menos prolongado, pero el final es inmutable”²⁰⁶. Así entonces, desaparecen los hombres y queda vivo el recuerdo de los sucesos. La acción: ahí está lo importante, pues el actor se esfuma en el tiempo.

Se trata de dos temporalidades: la del caudillismo y la de las instituciones. La Revolución significó, efectivamente, un cambio sobre la manera de verse a uno mismo y la relación con el pasado y el futuro. ¿Cómo explica el autor esta relación del tiempo histórico en las filas villistas? Si es una nueva temporalidad, ¿cómo se escribe la historia después del levantamiento armado que derrocó al régimen de Porfirio Díaz?, ¿cómo se hace historia?, ¿cómo se logra permanecer en el tiempo?, ¿cuáles son las acciones que importan para que mujeres y hombres dejen el anonimato y sean seres históricos? “La historia se escribe a tiros”, dicen los *Leones*.

²⁰⁵ *Ídem*, p. 170-171.

²⁰⁶ *Ídem*, p. 171.

Son las armas las que contribuyen a la permanencia en la historia. En el caudillismo así se hace la historia, no mediante el diálogo sino por la fuerza. De esto se encarga Muñoz más adelante.

En este orden discursivo que da Muñoz al desarrollo de esta facción, Villa ha pasado de revolucionario a bandido, y finalmente, un hombre herido, desconfiado, vulnerable, al cual Tiburcio salvó la vida. La curiosidad sobre Villa y las versiones de su salvajismo que conforman la “leyenda negra” que se menciona más adelante, sobre todo para el extranjero, se pudieron satisfacer con versiones como esta.

2.5.3 La defensa de las instituciones

Villa fue un personaje complejo, eso lo ha narrado ampliamente Muñoz, entonces, ¿qué es lo que debería marcar el desarrollo del presente y del futuro? Desde el horizonte donde se encontraba Muñoz al escribir su texto, ya tuvo una lectura del pasado que le permitió contrastar: el caudillismo o un Estado que crea instituciones con funciones específicas. Este planteamiento se empieza a abordar hacia el final de la novela.

Reflexionar sobre la acción inmediata sin pensar en el futuro, es lo que Muñoz afirma de los villistas en el momento en que se enfrentan a Carranza. En una conversación entre Tiburcio y su compañero Balboa, se refleja la conciencia del autor de estar escribiendo sobre algo histórico; pero ¿cómo contribuir a la historia?

- ¿Sabes qué vamos a hacer, Tiburcio? Pues a escribir un poco de Historia.
- Sí. ¡A tiros!²⁰⁷

La pregunta es: ¿la historia se escribe a tiros o de qué forma? Al igual que los *Leones* en la primera parte, en este momento en que Tiburcio se encuentra con nuevos compañeros continúa presente la idea de trascender en la historia de los acontecimientos. En esta segunda parte del relato, Villa era enemigo de los carrancistas, de las Juntas de Defensa de los Pueblos y a medida que avanza, también de los norteamericanos. Sin embargo, Muñoz expone un sentido patriótico

²⁰⁷ *Ídem*, p. 171.

de Villa, cuando explica por quién pelea: “aquí no andamos luchando por nosotros, sino por nuestros hermanos”²⁰⁸, y hace referencias explícitas hacia el juarismo como antecedente; Tiburcio se identifica como el juarista de hace 50 años²⁰⁹.

Pero este carácter patriótico del cual fueron dotados Villa y el villismo en este panorama de persecución y de confrontación con diferentes bandos, es igualmente cuestionado y contrapuesto a “otro tipo de patriotismo”, el de las instituciones. Incluso, en algún momento posterior al ataque a Columbus, Tiburcio dudó de la pertinencia del hecho: “me voy temiendo que hemos hecho la peor de las tarugadas.”²¹⁰ Son diferentes nociones del “verdadero patriotismo”, expuesto en dos puntos de vista. Por parte de los villistas se dice:

Los buenos patriotas nos ayudarán a defendernos contra nuestros enemigos, que son los del pueblo. Si los carrancistas no pelean contra los americanos, nosotros solos los castigaremos. Ahora más que nunca los excito a ser buenos mexicanos y a derramar su sangre para defender a la patria, porque está amenazada. ¡Muera Carranza! ¡Guerra a los americanos!²¹¹

El conflicto y los lados opuestos, irreconciliables entre sí porque son completamente antagónicos, quieren distintas cosas, piensan su presente y futuro también de forma opuesta, así que su manera de escribir su pasado es confrontada; los villistas lo hacen a tiros, los carrancistas de otra forma.

Este antagonismo se hace manifiesto directamente en el capítulo titulado “Diálogos”, en éste se enfrentan carrancistas y villistas, pero las que hablan y se enfrentan en sus argumentos mostrando sus posturas ante el desarrollo de los sucesos, son las ametralladoras. Por medio de ellas, Muñoz expresa su visión del lugar que cada bando representa en la historia de la Revolución:

Las ametralladoras comenzaron a disparar con esas intermitencias que tienen y que parecen transmisión, en lenguaje telegráfico, de un macabro mensaje. En efecto, decían: “Aquí estamos los villistas, teniendo que combatir contra nuestros propios paisanos, cuando detrás de nosotros vienen una ola de hombres de otro país, inundando nuestro territorio”.

²⁰⁸ *Ídem*, p. 192.

²⁰⁹ *Ídem*, p. 191.

²¹⁰ *Ídem*, p. 191.

²¹¹ *Ídem*, p. 195.

“Eso no nos importa a nosotros!, contestaron en el mismo lenguaje, aunque más lentamente, los fusiles de la lejana infantería carrancista, [...] “Nosotros sostenemos al Supremo Gobierno, que no ha provocado esa invasión, y que no quiere llevar al país a una guerra internacional desigual y tonta. Combatimos a los bandidos que retaron a un país amigo, y cuando los hayamos aniquilado sabemos que los invasores saldrán sin que disparemos contra ellos.”

El tiroteo se hizo general en las dos líneas, aun cuando estaban muy lejanas una de otra, y las balas no llegaron a dominio enemigo.

Rápidamente atropellándose sus palabras una tras otra, el Rexer dijo:

“Esas son babosadas. Si tuvieran vergüenza y calzones, ya estarían echando bala a los americanos.”

“Eso es!, confirmaron con breves palabras los fusiles villistas.

[...] llegó la respuesta:

“No nos faltan calzones. Lo mismo matan balas villistas que americanas. No nos preocupa escapar con vida o perderla. Hay algo que vale más que el hombre: la patria. El verdadero patriotismo no debe ser ciego. Sabremos salir con dignidad de esta situación, sin combatir al americano, pero sin tolerarlo. La justicia hará lo que por la fuerza no se puede, y los soldados de Estados Unidos se tendrán que volver a su país.”²¹²

En este encuentro entre las dos ametralladoras están expuestos los argumentos de ambos bandos: por un lado, los villistas que no piensan en el futuro, y que ven el porvenir en un solo hombre: Villa. Por el otro, los carrancistas que definen lo que es el “verdadero patriotismo”, que supera la individualidad para concebir un concepto más amplio: la Patria. En el relato, Muñoz presenta una tensión entre tradición y modernidad. La tradición en la manera de concebir a la patria como continuación del patriotismo del siglo anterior y que respondía, de ser necesario, al sacrificio de la vida por la defensa del territorio. La modernidad en cambio, se integra en la importancia que el autor da al armamento y las vías de comunicación: las balas tienen el peso de la escritura de la historia, las ametralladoras son dotadas de una lógica humana al ser ellas las que expresan sus posturas ideológicas, y la importancia del ferrocarril que se ha citado con anterioridad, y que más adelante se verá en la versión fílmica.

Aquí se resume el antagonismo de estos grupos, la forma irreconciliable que representan para la construcción de un futuro, al cual lo villistas no miran si nos es

²¹² *Ídem*, p. 212.

por medio de un hombre, en cambio los carrancistas ponen por encima de ello un concepto.

Al final, pese a las acciones cuestionables de Villa hacia Tiburcio, éste decide protegerlo aún a costa de su vida. Este es el triunfo, no militar sino moral, que Muñoz pone en su personaje. Es tan incomprensible que Tiburcio continúe fiel a Villa que el sargento norteamericano que lo acompañaba manifestó su incredulidad:

- Si un hombre matar mujer, yo matar ese hombre. Yo no defenderlo.
- Yo, sí.²¹³

El narrador expresa que la actitud de Tiburcio se explica en un plano individual; es decir, la única manera de vengar el asesinato de su familia a manos de Villa, era de “hombre a hombre”, no por medio de la traición. Sin embargo, en este punto de la novela, el villismo ya no tenía sentido como fuerza revolucionaria, se trataba, efectivamente, de actos y decisiones individuales. El bandidaje al que ya pertenecía esta facción convertida en pequeño ejército, había dejado de tener algún propósito; el absurdo y sinsentido en estos momentos de inexistente guerra, se manifiesta también en estos actos incomprensibles.

A lo largo del relato se ha transitado por la figura de Villa reflejando su complejidad, al final se nos presenta más humano, con temores y vulnerable, pero también cruel y desconfiado. Al anochecer, “Villa, como de costumbre, [montaba] a caballo para que nadie supiera donde se acostaba”²¹⁴. Por momentos, cuando se trata el tema de Columbus, se le presenta como personaje gustoso por la sangre y el conflicto: “Villa hablaba en voz alta frases deshilvanadas, interrumpidas con intensas carcajadas nerviosas de hombre poseído por una dicha inmensa...”²¹⁵ no obstante, se le dimensiona como ser humano para tratar de explicar su comportamiento.

Hay también posiciones opuestas en el relato sobre el porvenir; la inmediatez y lo perdurable. La inmediatez reflejada en los diálogos de Tiburcio Maya, y lo que

²¹³ *Ídem*, p 251.

²¹⁴ *Ídem*, p. 203.

²¹⁵ *Ídem*, p. 188.

perdura en el gobierno carrancista. El horizonte de expectativas se confronta en estos dos grupos; a partir de un evento como fue la Revolución mexicana y la reorganización del país, se enfrenaron distintas maneras de relacionarse con el entorno y de proyectar un futuro. Reinhart Koselleck propone dos categorías históricas para comprender cómo se desarrolla el tiempo histórico, que es distinto del cronológico.

Para Koselleck, “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”²¹⁶, y la experiencia de la Revolución, la memoria de ella, la comparten ambos grupos: villistas y carrancistas. El pasado hecho presente, es decir, el pasado que rememoran desde su presente. Por otra parte, su expectativa también está realizada desde el mismo *hoy*; ambos grupos tienen una manera de explicar su visión del país y lo que es importante que perdure. En este sentido ya no hay concordancias: el caso de los villistas se manifiesta como una expectativa limitada, en términos de Koselleck, la experiencia tiene mayor presencia que la expectativa.

Para Muñoz, los carrancistas elaboran una mayor proyección a futuro, esa es la importancia de lo que desde 1929 se consolidaba en un partido hegemónico y el llamado a un país de instituciones, a la unidad, olvidando las diferencias. Esta relación entre las temporalidades, en el caso de los carrancistas se proyecta más hacia el horizonte de expectativas que al espacio de experiencia. La relación entre pasado y futuro, la temporalidad del hombre y de la misma historia, no es fija ni estática, la coordinación entre experiencia y expectativa, se mantiene en constante cambio.

2.5.4 La muerte y el monumento

Como parte del paisaje descrito por Muñoz, se reflejaron los resultados de la guerra, la crudeza se describió a detalle, pero también el humanismo y compasión que mostraron algunos personajes hacia los bandos que a lo largo de la novela han sido

²¹⁶ Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 338.

antagónicos: huertistas primero, carrancistas después y norteamericanos al final. Y la muerte como resultado inevitable: “el que se mete a esto debe estar decidido a morirse”²¹⁷, dice Tiburcio a Melitón.

Durante la fase de la Revolución que el autor presenta como “arrolladora”, un fenómeno que es por sí mismo, la muerte tiene una función importante; es el costo que se tiene que pagar para construir algo nuevo. Eso sucede con “Becerrillo”, él había derribado el puente que dividía ambos bandos y que al caer permitió el paso de los rebeldes, lo cual significó la derrota, en ese punto, de los federales. Cuando “Becerrillo” es alcanzado por una granada, los *Leones* lo llevan de regreso a aquel lugar que, estando en reconstrucción, sirvió para depositar el cuerpo:

Allí querían los Leones dejar el cadáver de Becerrillo, en el vientre del pilar que él mismo había derribado, deteniendo así a diez mil soldados enemigos. Una de las grúas dejó de lado el cubo de piedra, tomó suavemente la caja larga pintada de negro, y la llevo por los aires en un preciso vuelo hasta colocarla en el centro del círculo de la roca. [...] Luego, la grúa colocó un témpano de cantera, cerrando la urna en que había quedado el ataúd, y los cinco hombres volvieron a su carro. [...] La locomotora salió de su triángulo con la trompa hacia el sur, soplando chispas por su nariz vertical y caliente, y las ruedas fueron volteando para recoger los kilómetros que habían echado atrás.²¹⁸

La muerte se vincula también con la modernidad. El cuerpo de Becerrillo fue depositado en el pilar del reconstruido puente. Aunque se describe la crudeza en las formas de morir, la muerte tiene un sentido para la guerra, cada uno de ellos va aportando con su vida al avance de la Revolución, pero a medida que van muriendo los personajes, la utilidad de la muerte va siendo menor. Rodrigo Perea y Martín Espinosa mueren por sus amigos y por las mismas razones por las que se unieron a la Revolución; cuando Martín pudo derribar un fortín de los federales, ya con las piernas destrozadas por las balas, lanzó la última bomba gritando “¡Por Becerrillo!”, y murió.

Pero con Melitón se introduce otro elemento, el llamado “círculo de la muerte”, un juego de azar que determina el destino de los participantes. Los *Leones* que quedan con vida eligen anticipadamente participar en él, aceptan ser parte del

²¹⁷ *Ídem*, p. 86.

²¹⁸ *Ídem*, p. 69.

juego en el que es un arma la que decide quién debe morir por tener miedo, pues en la guerra no está permitido tener miedo. Entonces Melitón dice: “Ojalá que a mí me toque para que vean cómo se muere uno de San Pablo. Soy capaz de apostar a que a mí me toca, porque me da la corazonada de que de Torreón no salgo...”²¹⁹

El último personaje es el enfermo de viruela, Máximo Perea. El hecho de decidir sobre la vida de alguien más, da la pauta para hacer una crítica hacia el desarrollo de la guerra. Tiburcio cuestiona la resolución que se ha presentado para el caso, haciendo énfasis en el humanismo que parece perderse: “pero ¿quemarlo vivo? ¿Qué, se han vuelto ustedes locos? [...] ¿Este es el premio a un soldado de la Revolución? ¿Este es un ejército de hombres o una tropa de perros?”²²⁰ La incineración ha sido parte de rituales mortuorios ancestrales, en este caso se agregan otros elementos que complejizan la acción; el motivo de la incineración fue evitar un contagio con la presencia de una enfermedad que amenazaba con mermar a los ejércitos. Por otra parte, el enfermo ya no era considerado una persona sino una amenaza, por eso no importó si era quemado vivo o muerto; este fue el inicio de la confrontación de Tiburcio con su expectativa del villismo.

Ya la muerte no ayuda a avanzar, a derribar puentes o fortines, es decir, no impacta directamente en el avance de la Revolución, se trata ahora del impacto sobre los individuos, cada vez va siendo menos útil. Este es el momento más dramático de la novela, pues al inicio se habían presentado estos *Leones* con la intención de colaborar en la Revolución; con la ilusión de una situación mejor tomaron las armas buscando la posibilidad de una vida distinta. Tiburcio cuestionó su valor como ser humano y el de sus compañeros, y también el rumbo que estaba tomando la Revolución. La decepción de algo que había iniciado como “arrollador”, imparable, noble, festivo, llegaba a un punto dramático de soledad y desesperanza. Si bien, después de este pasaje la novela tiene momentos de sufrimiento y sacrificio en el personaje de Tiburcio, —el asesinato de la esposa e hija, la muerte de su hijo y su sacrificio personal— es este momento en el que describe el derrumbe de un

²¹⁹ *Ídem*, p. 97.

²²⁰ *Ídem*, p. 109.

ideal. Pese a lo que sucede después con su familia y con él mismo, en ninguno de esos momentos Tiburcio es confrontado de esta manera.

Después de haber pasado por el desencanto de la Revolución y el cuestionamiento a la validez del villismo, se romantiza la muerte. Cuando el hijo de Tiburcio murió en el ataque a Columbus, Villa lo observa así:

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.²²¹

Para Muñoz, la importancia de la muerte dentro del villismo tiene una transición utilitaria: de ser una condición inevitable en la guerra, a un evento que merece ser considerado como un “monumento”. Recordemos que es la imagen que Muñoz tiene de Villa, lo define como un monolito.

En la segunda novela del autor, *Se llevaron el cañón para Bachimba*²²², la postura al respecto es otra: “no mires a la guerra como una belleza, sino como un horror.”²²³ Sin embargo, aunque haya un llamado a horrorizarse con la guerra, el monolito o monumento no tiene que ser “bello” sino impactante, perdurable.

La primera novela de Muñoz estuvo dedicada a la complejidad de Pancho Villa, y a la crítica del individualismo como expresión del caudillismo, que en la década de los treinta se buscó sustituir por la institucionalización. “Nosotros no debemos personificar las ideas, porque el “pueblo” se aleja más fácilmente de los hombres que de las tendencias.”²²⁴, dice Muñoz en *Se llevaron el cañón para Bachimba*.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* los valores del “pueblo”, como la fidelidad y el sacrificio, son los que construyen una nueva nación, es el pueblo lo que importa por encima de los personajes, en este caso Villa. Pero también es el *pueblo niño*:

²²¹ *Ídem*, p. 185.

²²² Rafael F. Muñoz, *Se llevaron el cañón para Bachimba*, México, Era, 2007.

²²³ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 296.

²²⁴ *Ídem*, p. 296.

que apenas sabe porque va a luchar y el que es capaz de crear imágenes que perduran a partir de su sacrificio.

2.6 La recepción

Luego de la publicación de la novela, los primeros comentarios sobre ella corresponden al mismo año de 1931. En el periódico *El Nacional* con fecha del 20 de noviembre, Carlos Filio escribió sobre “Las actividades literarias durante 1931”; en esta nota periodística el autor hace un recuento de lo producido en este año y al respecto señala que:

Leyendas del Bajío de Rodolfo González Hurtado [...] seguramente con *Las Moscas* y *Los Caciques* de Don Mariano Azuela, *Campamento* de López y Fuentes y *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz, constituyen los mejores libros de autores mexicanos editados en el presente año.²²⁵

Sobre Muñoz dice lo siguiente: “El éxito literario de las obras de Rafael F. Muñoz se ha cristalizado hasta llegar a las tablas de la farsa y su mejor homenaje es la vulgarización de las mismas”.²²⁶ Filio menciona la característica de la escritura de Muñoz que le posibilita relacionarse con la cultura popular que llama “vulgarización”.

Años después, en 1934, Federico Barrera Fuentes realizó una nota para *El Universal*, en ella comenta que Muñoz puede contarse entre los mejores creadores de la novela revolucionaria y que:

Su juventud y constancia en el estudio de la historia de nuestra Revolución, harán seguramente de él una de nuestras glorias literarias. Aún le falta mucho que decirnos sobre Pancho Villa, esperemos que de Doroteo Arango nos haga una brillante defensa que lo saque del infierno de calumnias en que han pretendido sepultarlo sus gratuitos deturpadores.²²⁷

Mauricio Magdaleno en el mismo año de 1934 comenta lo siguiente:

Para entender los asuntos vivos del país, es necesario —indispensable— tener arraigo en la gleba, sentir el temblor de nuestras gentes, encenderse de coraje con ellas y no temerle ni al exabrupto ni al canon de las escuelas —hombría, en una

²²⁵ Carlos Filio, “Actividades literarias durante 1931” en *El Nacional*, 20 de noviembre de 1931.

²²⁶ *Ídem*.

²²⁷ Federico Barrera Fuentes, “Las novelas de la Revolución” en *El Universal*, 8 de marzo de 1934.

palabra, la palabra en que ha resumido todo arte levantado su contenido—. Y esa es la actitud de Muñoz.²²⁸

En estos primeros años de la publicación podemos notar que hay un señalamiento del carácter nacional de la literatura y en este parámetro, las características que aporta Rafael F. Muñoz con esta novela, concuerdan.

Rafael F. Muñoz reconoció la poca crítica que ha generado su trabajo, dice: “Rand Morton, uno de mis escasos críticos, dice que soy un poco más claro que el resto de los escritores de mi generación porque mi vocabulario es muy escaso.”²²⁹ En los años cincuenta hubo una separación entre quienes fueron testigos presenciales o partidarios de algún grupo revolucionario y quienes analizaron esta literatura.

En el año de 1953 se creó el INEHRM dependiente de la Secretaría de Gobernación del cual Salvador Azuela²³⁰ fue vocal ejecutivo, y un año después, en 1955, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se trasladó al campus de Ciudad Universitaria. En ese mismo año tuvo lugar el desarrollo de los *Cursos de Invierno* dedicados a la Revolución mexicana, entonces era director de la Facultad, Salvador Azuela. La temática de los cursos eran los siguientes: historia intelectual, historia de la Revolución como fenómeno histórico y cuestiones estructurales.

En los años sesenta, Antonio Castro Leal hizo una compilación de obras bajo esta categoría:

Por Novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920.²³¹

²²⁸ Mauricio Magdaleno, “El mundo de Rafael F. Muñoz” en *El Nacional*, 29 de agosto de 1934.

²²⁹ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 299.

²³⁰ En su tesis doctoral, Elmy Lemus apunta la razón por la que Salvador Azuela, hijo del escritor Mariano Azuela, fue parte de la creación del INEHRM. Se debió a que, por su historial vasconcelista y “disidente” se le retiró la propuesta de estar al frente de la SEP, en lugar de eso se le ofreció la subsecretaría que Azuela rechazó. Por su buena relación con el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines, fue llamado para colaborar en la creación del INEHRM. Ver, Elmy, Lemus, *op. cit.*, p. 47.

²³¹ Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución mexicana*, T.1, México, Ed. Aguilar, 1971, p. 17.

En el año de 1975 Francisco Monge presentó su tesis titulada *La narrativa de Rafael F. Muñoz*. Esta investigación aborda la obra de este autor desde la valoración de su estilo literario, concluyendo que Muñoz es el mejor cuentista de la Revolución, aunque su prosa narrativa no sea revolucionaria, pues sigue los viejos recetarios románticos en cuya lectura busca inspiración. Es el mejor cuentista, dice, porque nadie como él supo fundir los elementos históricos y ficticios, a lo cual su faceta de periodista ayudó a despertar y mantener el interés y lograr identificar al lector con lo contado²³².

En los años noventa nos encontramos ante una lectura de la imagen del villismo en las expresiones socioculturales más amplias. Ejemplo de ello son el texto de Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución mexicana*²³³, y la tesis de Serafín Díaz García, *El mito de Villa en la novela de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa!*²³⁴.

El libro de Aguilar Mora mezcla la escritura ensayística, autobiografía, novela y datos históricos, con la literatura de la Revolución. La lectura que hace pretende convertir esta producción cultural en propiedad colectiva, y busca dar otra lectura a la producción literaria generada por la Revolución, dice:

La crítica literaria e ideológica de la novela de la Revolución se ha confundido, muy malamente y hasta la saciedad [...] Los intelectuales de los años veinte en México establecieron la pauta de una vez por todas, y los demás no han hecho sino repetir la misma cantinela sobre los juicios morales de Azuela, de Rafael F. Muñoz, de Nellie Campobello, de Martín Luis Guzmán, etcétera. Sin duda, estos juicios morales existen en las obras; pero la crítica ha hecho que estos juicios también hayan ocultado durante años la moralidad de la guerra; y en eso ha prevalecido el miedo pequeñoburgués y burgués a la revolución.²³⁵

Posterior al año 2000 entramos en un terreno de revisión desde lo interpretativo en un sentido más discursivo teniéndolo ya como una interpretación el trabajo de lectura que se hace de la novela mexicana.

²³² Antolín Monge, *op. cit.*, p. 115-117.

²³³ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*

²³⁴ Serafín Díaz García, *op. cit.*

²³⁵ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 69.

Renato Parada Oropeza escribió un texto en 2002 titulado *Ficcionalizaciones e interpretación en la novela de la Revolución mexicana*²³⁶. En él reflexiona sobre las distintas formas discursivas de registrar un acontecimiento, poniendo énfasis en la interpretación y en la representación. Así que dentro de un discurso historiográfico interviene la ficción, por ejemplo, a través del narrador implícito.

Bajo esta condición, se presenta una lectura de la Novela de la Revolución y sus representantes más reconocidos. Para este autor, el lugar y la importancia de *¡Vámonos con Pancho Villa!* radica en que sea posiblemente en esta novela donde se logra reflejar la lucha por el poder de la Revolución institucionalizada, es decir, el caudillaje, cuando la matanza se torna fratricida y los ideales dejan lugar a los intereses individuales. Esto apenas se vislumbraba en *Los de Abajo*.

En un artículo del año 2012, Jaime Martínez Martín²³⁷ analizó las dos novelas de Muñoz: *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba*. Para Martínez Marín ambas obras responden a las polémicas literarias y políticas de su tiempo, sirviéndose de la figura de Villa. La lectura que hace de *¡Vámonos con Pancho Villa!* es que a través de la relación de Villa con los *Leones*, el autor estaría indicando “su fe en que el pueblo mexicano podrá en algún momento liberarse del caudillismo que impedía la realización de los ideales por los que se había hecho la Revolución”²³⁸ este caudillismo estaría representado por Plutarco Elías Calles que en el momento de la publicación de la novela, se había consolidado como el Jefe Máximo de la Revolución. Jaime Martínez propone que la figura de Villa en la novela sirvió para disfrazar la crítica hacia Calles. Sin embargo considero que, si bien hay una evidente crítica hacia el caudillismo, en la novela se defiende el orden institucional que se había iniciado con la creación del PNR del cual Muñoz fue militante. Y el recurso a la figura de Villa fue muy socorrido en la época, considero

²³⁶ Renato Prada Oropeza, “Ficcionalizaciones e interpretaciones en la novela de la Revolución mexicana” *op. cit.*, p. 113-125.

²³⁷ Jaime Martínez Marín, “Alegato político y discurso literario en *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz”, *op. cit.*

²³⁸ *Ídem.*, p. 201.

que responde más a la imagen difundida del caudillo y refleja las distintas lecturas que se hizo sobre Villa y el villismo.

En el año 2016, Juan Pablo Dabove²³⁹ escribió para un artículo dedicado al bandidaje, guerra y representación en la novela. en este texto el autor resalta la complejidad con la que se describe al caudillo y reconoce la pregunta central: ¿qué es ser un bandido y qué es ser un revolucionario?

El tránsito que ha tenido este relato, así como su proceso de creación permite ver la forma en que se origina una novela que posteriormente fue considerada dentro de la llamada *Novela de la Revolución*. Del análisis que se ha hecho resulta en la identificación de ideas que posteriormente se consolidan. La recepción coincide en que se trata de un homenaje de Muñoz hacia el pueblo. Esto que críticos y académicos reconocen como “homenaje al pueblo” no es otra cosa que la aportación del autor a constituir ideas que se describen como monumentales.

Su análisis ha dejado ver el proceso de conformación de *monumentos literarios*, éste es el caso de *la muerte*. Ahora, establecer el vínculo con la versión fílmica nos permite estudiar el mismo relato en otro formato. ¿Qué sucede con las complejidades que desarrolla Muñoz en la escritura?, ¿cómo estas ideas pasan a la imagen?, ¿qué ocurre con el significado desarrollado a lo largo del relato?

Si bien, los años treinta fueron años de auge de la literatura sobre la Revolución y sobre Villa, no sólo fue la literatura donde este personaje tuvo una amplia presencia, el cine también se cuenta como uno de los espacios en los que el caudillo dominó en la década de los treinta. Esto se analiza en el siguiente capítulo.

²³⁹ Juan Pablo Dabove, “‘Cuerpos para la horca’: bandidaje, guerra y representación en *¡Vámonos con Pancho Villa!*” en Felipe Martínez Pinzón y Javier Uriarte (eds.), *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016.

CAPÍTULO 3 ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! LAS IMÁGENES-MONUMENTO CINEMATográfICAS

El relato escrito por Rafael F. Muñoz sobre la figura de Pancho Villa y sus divisionarios, fue retomado cuatro años después de su publicación como novela para llevar a cabo la versión cinematográfica.

La forma en que *¡Vámonos con Pancho Villa!* pasó de literatura a cine, es el objetivo de este capítulo. Preguntarse ¿qué sucedió con el discurso de origen?, ¿se modifica su sentido o permanece?, si cambia ¿de qué forma cambia?, ¿cómo contribuye en los imaginarios sobre la Revolución? y ¿cuáles son los recursos fílmicos empleados para pasar de literatura a cine?, nos permite hacer un análisis sobre el horizonte cultural de los años treinta, y observar la parte final de un proceso que se venía gestando desde la creación del relato: la consolidación de imágenes-monumento sobre la Revolución.

El texto previo a la creación fílmica ha sido estudiado anteriormente. En este capítulo se analiza la adición de sentidos que presenta el relato en su forma fílmica. Se trata de un doble acercamiento, por un lado la realización cinematográfica, y, por otra parte se trabaja a través del análisis de secuencias que concentran esa adición de sentidos.

3.1 Pancho Villa en el cine de los años treinta

Como se ha mencionado con anterioridad, en esta década se produjo una cantidad importante de películas con tema revolucionario. Sobre Villa, fue *La venganza de Pancho Villa* la que se cuenta como una de las últimas películas silentes²⁴⁰. Durante la década de los treinta, el cine de ficción ya se realizaba con sonido integrado a la imagen, es conocido el caso de *Santa* de 1931 que se cuenta como la primera película filmada con sonido sincrónico.

Años más tarde, en la cinta de Miguel Contreras Torres (*Revolución*) *La sombra de Pacho Villa*, de 1933, es una ficción que hace uso de material

²⁴⁰ En el capítulo 1 se mencionan particularidades de esta cinta.

documental. En ella, el caudillo tiene presencia sólo por un breve momento que antecede algunas tomas atribuido a Salvador Toscano sobre el momento del triunfo de los revolucionarios sobre Victoriano Huerta. A partir de este momento y con el uso de intertítulos, esta película presenta a Villa como contrarrevolucionario.

Doroteo Villar, el personaje central interpretado por el mismo Contreras Torres, una vez que se unió a la Revolución, empezó a cometer una serie de abusos cuyo acto más extremo fue tratar de violar a una joven y llevarla por la fuerza a una iglesia para casarse. En el desarrollo de la trama, estos excesos únicamente una madre los puede reencaminar y perdonar, ella le dice: “la patria es como una madre, sabe perdonar los errores de sus hijos.”

Por otra parte, en Estados Unidos, se ha mencionado que fue *¡Viva Villa!* de 1934 dirigida por Howard Hawks y Jack Conway la que presentó una imagen del revolucionario a partir del estereotipo del *greaser*²⁴¹, que denigraba tanto la imagen de México como, en particular, de Villa y los villistas, reduciéndolo a un bandido sin ningún objetivo más que matar. “Desde el siglo XIX los norteamericanos, en su literatura y más tarde en el cine, habían creado una imagen del mexicano [...] [en que] aparecía como un infeliz, borracho, traidor y violador de mujeres, además de cobarde, haragán y salvaje.”²⁴² Según Aurelio de los Reyes, esta cinta causó gran impacto entre sus espectadores y generó molestia entre los mexicanos. Andrés de Luna, recupera una de las críticas de cine de los años treinta en *El Universal Ilustrado* del 8 de febrero de 1934, sobre la indignación que género en México esta película:

Entonces se acordaron del patriotismo, de la gloria del bandolero Villa, a quien trataron de convertir en héroe nacional, del buen gusto literario, de la verdad histórica, de la vergüenza torera y de otras yerbas [...] que estos mismos defensores del decoro cinematográfico nacional no han notado, hasta ahora, que las películas que estamos haciendo son, por malas, más denigrantes para el país que una boba cinta extranjera, en la que se trata de idealizar la figura de un bandido.²⁴³

²⁴¹ Los estereotipos en el cine norteamericano sobre la revolución han sido estudiados por Margarita de Orellana, sobre el *greaser*, dice que “la palabra *greaser* se estableció a partir de la estancia de un norteamericano en Matamoros para definir a la gente con aspecto grasoso.”, p. 71.

²⁴² Margarita de Orellana, *op. cit.*, p. 71.

²⁴³ Andrés De Luna, *op. cit.*, p. 224.

El periodista Alejandro Aragón en *Photoplay* el 26 de abril de 1934 escribía: “Wallace Beery es Villa. Villa es Wallace Beery. Asesinar es su deporte [...] esta cinta no puede ser tomada en serio, pues todo se reduce a presentar a Villa como un sujeto chistoso y semisalvaje”.²⁴⁴

Esta película norteamericana se aleja del interés documental que tiene la versión de Miguel Contreras Torres; el relato tiene muchas imprecisiones históricas pues el personaje de Villa representa a un bandido ignorante de las necesidades del país, salvaje con sus enemigos, un hombre que desconoce su propia historia y carente de conciencia de lo que sucede a su alrededor. Por eso, al momento de su muerte, es un periodista norteamericano quien le va diciendo cuál había sido el sentido de su vida, incluso, cuáles serían sus últimas palabras. El asesinato de Villa en la película fue atribuido a una venganza personal de una de las familias de quienes abusó.

Un año después, la versión de *¡Vámonos con Pancho Villa!* dirigida por Fernando de Fuentes, presenta al caudillo no como una presencia efímera y tampoco como un *greaser*, sino como un personaje elaborado a partir de una adaptación literaria, pero creado cinematográficamente con la influencia de imágenes documentales que hacen de la película, una cinta realista. La personalidad de Villa también fue recreada con una fuerte influencia de las versiones que de él circulaban en la época a través de textos tanto periodísticos, literarios y de memorias.

Por otra parte, el cineasta Arcady Boytler dirigió en 1935 *El tesoro de Pancho Villa*, en esta versión se muestra la etapa de la derrota. La participación de Villa es breve, sólo para señalar la existencia y ocultamiento de un “tesoro”. Este es el tema que guía el relato para mostrar la colaboración de un exvillista con un hacendado norteamericano para recuperar dicho tesoro. Villa no tiene en esta versión mayor presencia.

²⁴⁴ *Ídem.*, p. 224.

En 1937, Juan Orol dirigió y protagonizó *El derecho y el deber*, en ella “se ciñó a dar la imagen de un Villa adusto que obliga al protagonista a unirse a sus filas a cambio de haberle salvado la vida frente al pelotón de fusilamiento.”²⁴⁵ Guzmán Águila y Guillermo Calles dirigieron en 1938 *La justicia de Pancho Villa*, película en la que el caudillo defiende la idea de familia como algo que debe ser protegido.

Raúl de Anda dirigió *Con los dorados de Villa* en 1939. Esta película hace uso de algunas imágenes de *¡Vámonos con Pancho Villa!* Inicia con el mismo fragmento de la película que dirigió Fernando de Fuentes, se trata del mismo material para las escenas iniciales, solo que se sitúa en 1915. Posteriormente retoma una escena en la estación de tren y del desfile triunfal hecho en una de las plazas tomadas. No tienen un mayor peso narrativo, sin embargo, hay una reutilización de materiales para ilustrar la guerra y la cotidianidad de la misma a partir de escenas que pueden fecharse en 1914 o 1915 sin que implique un cambio significativo. El sonido que acompaña este material dentro de la película, da una interpretación distinta de una misma secuencia, en este caso se acompaña de la canción titulada “Pa qué me sirve la vida”, su ritmo es lento, por esta razón la connotación es más nostálgica que revolucionaria.

Es a lo largo de los años treinta que las producciones sobre la Revolución, ya siendo argumentos de ficción, encuentran en Villa a su protagonista más interesante para ser recreado. Pero además no de forma homogénea, sino a partir de ciertas cualidades y formas de representaciones distintas entre sí, lo cual habla de una discordancia en la forma de crearlo cinematográficamente. Sin embargo, y pese a las diferencias que se pueden reconocer, es posible hablar de imágenes constantes en estas películas. Este es el caso de la cantina como espacio fílmico, las carretas, las ametralladoras, desfiles, la música, y se retoma su personalidad, puede ser empático con sus subalternos, como sucede en *Con los Dorados de Villa*,

²⁴⁵ Eduardo de la Vega, “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa” en *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, IMCINE/Cineteca Nacional, 2010, p. 62.

visceral en *El tesoro de Pancho Villa*, o, de personalidad imponente y carismática como en *¡Vámonos con Pancho Villa!*

3.2 La producción fílmica

Hablar de *¡Vámonos con Pancho Villa!* significa tener en cuenta que su productora, la Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA), se caracterizó por dos cosas; la primera es que al surgir la CLASA para la filmación de esta película, se establecieron algunos vínculos entre productores privados y el Estado mexicano para la realización de una película cuyo tema central era el Villa y el villismo; por otra parte, esta productora se asocia a la más productiva etapa del cine nacional como es el caso de la película *Allá en el Rancho Grande*, del mismo director. Uno de los principales inversionistas de la CLASA, Salvador Elizondo comenta que:

Solo había dos estudios en México: *El Nacional* y unos de Jorge Stahl por Tacubaya, y entonces se me ocurrió meterme al negocio del cine y logré interesar a este tío mío, el ingeniero Pani, que ya estaba fuera de la política, por aquel entonces, que construyéramos unos estudios, y al mismo tiempo formáramos una productora en los mismos estudios. Y lo logré interesar y entonces construimos los estudios de la CLASA, en la Calzada de Tlalpan.²⁴⁶

Según Elizondo, la CLASA contó únicamente con inversionistas particulares. Negó la participación económica del Estado y dice que fue “con capital privado totalmente; no existía un solo centavo del gobierno.”²⁴⁷ Sin embargo, Emilio García Riera recupera versiones encontradas sobre la participación estatal:

En 1935 se pusieron en evidencia las contradicciones internas del cine nacional, resultado de la existencia de dos corrientes encontradas y por el momento inconciliables: la corriente nacionalista y la de los productores “en pequeño” o independientes (para llamarlos de alguna forma).

La primera corriente aspiraba a una producción racionalizada dentro de un plan financiero general tendiente a la nacionalización de la industria. Las ambiciosas experiencias de los años anteriores (*La mujer del puerto*, *El compadre Mendoza*, *Redes*, *Dos monjes* y *Janitzio*) fueron lo suficientemente alentadoras para que el gobierno del general Lázaro Cárdenas, apoyado por la *intelligentzia* del país,

²⁴⁶ Ximena Sepúlveda, *Entrevista a Salvador Elizondo*, Archivo de la Palabra, DEH/INAH, 18 de junio de 1975, p. 6.

²⁴⁷ *Ídem*, p. 8.

pensaran seriamente el propiciar y aun sostener un buen cine de calidad. De ahí que el Estado participara en el financiamiento de los nuevos estudios CLASA.²⁴⁸

La primera producción de la CLASA fue *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Salvador Elizondo “pensaba que si las películas se proyectaban con un poco más de ambición, probablemente se lograría conquistar los mercados, cuando menos en Centro y Sudamérica.”²⁴⁹ Aunque en estos primeros años del cardenismo, el Estado empezaba a participar con recursos materiales y humanos, aún no había una incursión en cuanto a contenidos. Esto sucedió posteriormente con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) a finales de 1936, que tuvo la finalidad de controlar, a partir de medios como el cine, la propaganda del gobierno. Álvaro Vázquez Mantecón señala que “en el caso de Cárdenas, más allá del control del flujo informativo, por primera vez un gobierno posrevolucionario asume como tarea oficial la elaboración de propaganda con sus propios medios de difusión.”²⁵⁰

Después de la filmación de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el ingeniero Pani cuenta en sus memorias que el presidente Cardenas visitó los estudios ubicados en la Calzada de Tlalpan y enterado de la estrechez económica de CLASA, ofreció otorgar una subvención; Pani sugirió entonces que un contrato de trabajo podía ayudar a CLASA. El ingeniero recuerda que “a los pocos días el secretario de Economía Nacional Gral. don Rafael Sánchez Tapia, por acuerdo del Presidente Cárdenas, firmó con ‘CLASA’ un Contrato para la filmación de cortos educativos y de propaganda.”²⁵¹ En posteriores producciones, la CLASA y el DAPP colaboraron en cuanto a contenidos.

La empresa Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA) [...] Ante la aparición formal del DAPP, realizó cortometrajes: Campo militar en Monterrey, Carretera México-Laredo y pequeños documentales sobre la minería en Tlalpujahuá. Al mismo tiempo, CLASA solicitaba materiales a las dependencias para hacer cortos del

²⁴⁸ Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, Serie 1 Monografías, Cineteca Nacional, 1984, p. 33.

²⁴⁹ Ximena Sepúlveda, *Entrevista a Salvador Elizondo*, op. cit., p. 8.

²⁵⁰ Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y Grafía*, año 20, no. 20, México, Universidad Iberoamericana, julio-diciembre de 2012, p. 92.

²⁵¹ Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos II*, 3ª edición, México, Senado de la República, 2003, p. 353.

Informe de Gobierno 1936-1937. Una vez aparecido el DAPP, continuo la colaboración pero en menor medida.²⁵²

Para la CLASA, iniciar sus actividades con una película sobre Pancho Villa, representaba una importante inversión que además permitió la conjunción de elementos significativos: la participación en la producción de esta filmación y el equipo creativo. El designado para dirigir esta película inaugural de la productora fue el director mexicano Fernando de Fuentes. Le antecedió el reconocimiento de sus películas previas, entre ellas *El compadre Mendoza* de 1933 y *El prisionero 13* del mismo año.

Si bien la realización de esta película, se atribuye a Fernando de Fuentes, es importante tener en cuenta que no se trata de una autoría única, individual o personal, por lo que no será considerada bajo la figura de autor como individuo social responsable del resultado final de la película.

Un grupo de personas que colaboraron en la realización hace de esta película un trabajo muy interesante por unir arte y perspectivas sobre el cine y el villismo. Por esta razón, considero la autoría como un trabajo colectivo en el cual cada uno de quienes participaron contribuyeron en el resultado final que se muestra. Junto a la autoría colectiva se deben considerar una serie de factores contextuales. El resultado final también muestra el horizonte cultural, así como la experiencia del pasado revolucionario y de expectativas hacia el desarrollo de una industria nacional.

La ficha técnica de la película menciona que el director Fernando de Fuentes colaboró con Xavier Villaurrutia y Rafael F. Muñoz en la adaptación de la novela al guion cinematográfico, la producción fue de Alberto J. Pani y Salvador Elizondo, la supervisión artística estuvo a cargo de Celestino Gorostiza, la fotografía fue obra de Jack Draper y Gabriel Figueroa se encuentra como operador de cámara, la música corresponde a Silvestre Revueltas, finalmente la supervisión militar fue realizada por el coronel J. B. Vega. Este equipo fílmico es el que se toma en cuenta para

²⁵² Dafne Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuales a finales del cardenismo (1937-1940)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, IIE, UNAM, 2014, p. 73.

hablar de una autoría colectiva. Sus aportaciones específicas se detallan en el desarrollo del capítulo.

En 1935, la CLASA se organizó como empresa productora de película, y Alberto J. Pani, principal inversionista, comenta el plan de producción a seguir:

La CLASA, resuelta a no escatimar gasto alguno para asegurarse la producción de las mejores películas en español, ha contratado como exclusivos a los dos directores mexicanos que más se han distinguido en la industria nacional: Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, así como un grupo selecto de los más destacados intérpretes mexicanos, entre quienes citaremos a Carmen Guerrero, [...], Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto, Domingo Soler [...] Los fotógrafos exclusivos de la compañía son los brillantes artistas mexicanos Gabriel Figueroa y Agustín Jiménez [...] El culto dramaturgo y director escénico Celestino Gorostiza es el director del departamento artístico, y el pintor Roberto Montenegro el supervisor artístico.

La CLASA prepara una serie de seis películas de largo metraje y doce números de cortos de viajes para su primer año de producción. Las primeras serán: “¡Vámonos con Pancho Villa!”, de la novela de Rafael F. Muñoz; “El Solterón” argumento original de Xavier Villaurrutia; “Los Bandidos del Río Frío”, de la popularísima novela de Manuel Payno; “La dama del teléfono”, original de Pietro Narbal; “Relumbrón” también inspirada en una novela de Payno, y “Murió por la Patria”, según su argumento original del Lic. Antonio Teja Zabre.²⁵³

La presentación que hace Pani de los colaboradores e integrantes de la CLASA muestra la importancia de cada uno de ellos como artistas de la época. Tanto el director como actores, dramaturgos y fotógrafos fungen como las personalidades atractivas para la naciente productora. En 1969, cuando Michel Foucault problematizaba la figura del autor e iba más allá del individuo, considerando al autor como una función del discurso; la función-autor. Una de las características de esta función-autor es identificar la diferencia entre la existencia de un *nombre del autor* y el *nombre propio*; el primero “ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora [...] Es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”.²⁵⁴ En este sentido, la función-autor se encuentra presente en la evocación de los colaboradores de la CLASA. No se trata

²⁵³ “¡Cámara! Los estudios de donde saldrán las mejores películas en español y quienes los harán”, *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 12 de septiembre de 1935, p. 21.

²⁵⁴ Michel Foucault, ¿Qué es un autor?, p. 14-16.

de simples individuos, son creadores ya reconocidos en el momento de fundar la productora.

3.2 ¡Vámonos con Pancho Villa! La autoría colectiva

El tema de la autoría en el cine ha pasado por teorías dedicadas a exaltar la figura del director como el único creador responsable de la obra fílmica. Edwar Dmytryk menciona que a pesar de las múltiples teorías sobre el cine, ninguna de ellas hace mención “de los guionistas y los actores, artesanos a los que siempre he considerado indispensables, y aún en tales casos por lo general se habla de ellos como un mal necesario para el desarrollo del talento del director”.²⁵⁵ Si bien, la presencia del director que funge como el orquestador de toda una obra es muy importante, esta investigación retoma esa inquietud por nombrar y reconocer las aportaciones específicas de cada uno de los colaboradores del equipo fílmico. Dmytryk lo llama sustantivo colectivo, en este texto he optado por nombrar este trabajo en conjunto como *autoría colectiva*. Considero conveniente nombrarlo de esta forma porque tengo en cuenta al individuo sociohistórico que si bien es cierto que tiene la función-autor, como lo llama Michel Foucault²⁵⁶, también considero aspectos de la experiencia individual dentro de su proceso de colaboración.

Fernando de Fuentes nació en Veracruz en 1894. De familia acomodada, vivió en Monterrey y posteriormente en Estados Unidos, donde hizo estudios de ingeniería y filosofía. Viajó a la Ciudad de México a la edad de 20 años y por algún tiempo, durante la Revolución, participó del lado constitucionalista; a decir de Manuel González Casanova, fue secretario particular de Luis Cabrera cuando se redactó la Ley Agraria del 6 de enero de 1915. Empezó a trabajar como exhibidor cinematográfico. Fue gerente del Circuito Máximo (grupo de salas populares), y después gerente del Cine Olimpia. En entrevista cuenta:

²⁵⁵ Edward Dmytryk, *El cine: concepto y práctica*, México, Limusa, 1995.

²⁵⁶ En una conferencia del año 1969, Foucault se pronuncia sobre el autor. Deja de lado el análisis socio-histórico del individuo como autor para problematizar y reconocer la función que ejerce un autor como autoridad que caracteriza un cierto modo de ser de un discurso. En este sentido, Foucault habla de la función-autor como la característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad. Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” en *Dialéctica*, año IX, núm. 16, 1984.

Entré en la industria en calidad de exhibidor... cuando llegaron las películas habladas, tuve la idea de agregarles títulos superpuestos... los primeros títulos de esta clase se hicieron en México... yo los hice. Los hacía para una empresa norteamericana... era una tarea detenida y fastidiosa... Habría podido patentar el procedimiento... ¡Habría podido convertirme en millonario!... Pero dejé la cosa de la mano... ¡Imagínese usted! ¡Un centavo que me pagaran por título!... ¡Ahora sería millonario!²⁵⁷

Además de tener esta primera incursión como exhibidor y dentro de la parte técnica del cine, De Fuentes se inició como ayudante del director Antonio Moreno en la película *Santa* de 1931. La primera película que dirigió fue *El anónimo* de 1932, de la cual no queda nada, se sabe de ella a través de la crítica realizada en los diarios de la época. Con temática revolucionaria, fue *El prisionero 13* con la que incursiona en el tema; la crítica recuperada por Emilio García Riera dice:

Desde el principio, la cinta mereció elogios críticos. La exigente Luz de Alba la incluyó entre las mejores películas exhibidas durante 1933, según su recuento de *Ilustrado* (4 de enero de 1934) y Bustillo Oro le dio enorme importancia. Por otra parte, también en *Ilustrado* (30 de agosto de 1934), Noriega Hope publicó una encuesta a propósito de las mejores y las peores películas hechas en México hasta el momento; *El prisionero 13* fue elegida como la mejor por dos de los entrevistados: el entonces asistente de director y actor Miguel M. Delgado y Fernando Rondón...²⁵⁸

De su participación como asistente de dirección, editor, guionista y director, se cuenta un aproximado de 68 películas desde 1931 hasta 1959. Entre las que destaca la dirección de la llamada *Trilogía de la Revolución* conformada por *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935).

La importancia de estas tres películas es que son las únicas de la década de los treinta, y hasta 1960 cuando Julio Bracho dirige *La sombra del Caudillo*, que no son una celebración de la Revolución, sino una crítica hacía su desarrollo, además de que muestran las distintas facciones que se enfrentaron. El cine de los años 40 y 50 unifica las diferencias para hacer una celebración de la Revolución como una fiesta. Los temas que conforman esta trilogía son el huertismo, el zapatismo y el villismo. *El prisionero 13* relata la corrupción dentro del ejército huertista, las

²⁵⁷ En una entrevista concedida a Mario Galán para *Ilustrado. Semanario artístico popular* (10 de octubre de 1935) en Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894/1958)*, serie Monografías, núm. 1, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 16.

²⁵⁸ *Ídem*, p. 19.

detenciones arbitrarias y los fusilamientos de los detenidos. *El compadre Mendoza* narra la traición hacia el movimiento zapatista por un hacendado oportunista.

Fernando de Fuentes también tuvo la oportunidad de pronunciarse sobre lo que debía ser el cine mexicano, en una entrevista que le hizo Esteban V. Escalante. A la pregunta sobre la necesidad de recurrir a argumentos con motivos típicos mexicanos, a propósito de su película *La Calandria*, De Fuentes respondió:

No es necesario, aunque sí recomendable. Tenemos maravillosos temas, ya sean costumbristas, históricos o de tradición, que indudablemente gustarán más a nuestros públicos que dramas o comedias sociales de incierto sabor internacional; y creo que aún en el extranjero encontrarán mejor acogida estas películas que solo nosotros podemos producir...²⁵⁹

A propósito de su segunda película con tema revolucionario, *El compadre Mendoza* de 1933, señala una diferencia entre el cine mexicano y el de Hollywood:

Creemos al público latino suficientemente culto y preparado para soportar toda la crueldad y dureza de la realidad. Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tal que el desenlace fuera feliz como estamos acostumbrados a verlo en las películas americanas; pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darle perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood.²⁶⁰

Para De Fuentes, el cine debe tener cualidades distintas que le identifiquen y que le separen del hollywoodense; en este caso el cine como reflejo de un modo de ser: “adusto y trágico”. A mediados de los años treinta y a propósito de *El compadre Mendoza*, el director define el cine muy cercano al de los escritores o los artistas en la década anterior. Si bien no enuncia a partir de categorías como viril o afeminado, si lo hace en una asociación de lo mexicano como lo trágico, lo hosco. Sin embargo, esta definición es en función del cine con temática revolucionaria, no así del cine que dirige antes y después de la mencionada trilogía, en donde transita incluso por el suspenso siendo uno de los representantes del primer cine de este género, este es el caso de la película *El fantasma del convento* del año de 1934.

²⁵⁹ Entrevista concedida a Esteban Escalante, en Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894/1958)*, op. cit., p. 21.

²⁶⁰ *Ídem*, p. 28.

El caso de estas películas de ficción revolucionaria es similar a otro tipo de ficción con respecto a la relación con la literatura. *El compadre Mendoza* tiene su origen en un cuento de Mauricio Magdaleno y *¡Vámonos con Pancho Villa!* proviene de la novela escrita por Muñoz. En el caso específico de esta segunda película, el presente capítulo se centra en la pregunta sobre ¿qué sucede con su interpretación de forma audiovisual?

Trabajar con la conformación de la imagen hace indispensable la referencia a Jack Draper. Se trata de un fotógrafo norteamericano formado en Hollywood que en 1934 llegó a México como parte del equipo de filmación de la cinta antes mencionada, *¡Viva Villa!* Estando en el país se integró a la filmación de *Janitzio* dirigida por Carlos Navarro en el mismo año. Luego de la constitución de la CLASA, Draper se integró a la filmación, Juan Bustillo Oro da su testimonio: “A parte de un sentido estético [Draper] hacía fácil lo más difícil con su modo sistemático. Ahorraba tiempo y vacilaciones. Al entrar en cada escenario me pedía que empezara con un long shot para establecer la iluminación de toda la secuencia...”²⁶¹ Hollywood representó un referente importante para el cine que se pretendía impulsar, en la naciente producción cinematográfica, la preparación de cinefotógrafos carecía de una formación profesional dentro del país. Este fue el caso del operador de cámara de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Gabriel Figueroa.

Cuando se constituyó la CLASA se contrató a Gabriel Figueroa como cinefotógrafo, éste fue enviado a Hollywood durante tres meses para aprender el oficio. Durante su estancia menciona que fue aprendiz del cinefotógrafo Gregg Toland, durante el rodaje de *Splendour*. La estética de este inicio de industria se sitúa entre dos acontecimientos; el trabajo Sergei Eisentein pocos años atrás, quien a su vez había concebido una estética de México a partir de los artistas plásticos mexicanos, y, por otra parte, de la influencia hollywoodense mediante técnicas de iluminación, uso de filtros y estilos fotográficos como es el caso de Draper.

²⁶¹ Eliza Lozano y Lara Chávez Hugo, *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*, México, IMCINE/Cineteca Nacional, 2011, p. 28.

La estética que desarrolló Gabriel Figueroa para el cine mexicano es ampliamente conocida, sin embargo, es importante resaltar la conformación inicial de esta estética de paisajes mexicanos que le han dado el reconocimiento como uno de los creadores más importantes de la imagen de México a través de la fotografía.

Después del tema visual, la relación entre algunos de los colaboradores fue anterior a la filmación de la película se cruza en otros momentos anteriores. En el caso de Revueltas y Villaurrutia:

Cabe mencionar el manifiesto anti-academicista del “Frente único de lucha contra la reacción estética” redactado por David Alfaro Siqueiros en 1932 y firmado también por Revueltas, Xavier Villaurrutia y Luis Sandi. De modo muy ilustrativo, este escrito evoca una modernidad “que implica al mismo tiempo una crítica radical del pasado y un compromiso con el cambio y con los valores del futuro” y que, por tanto, comulga bien con el concepto agonista de “vanguardia” —guardia de avanzada—. ²⁶²

Había mencionado con anterioridad que los *Contemporáneos*, círculo de intelectuales en el que participó Villaurrutia, fueron objeto de una serie de ataques, desde la polémica de 1925, por su diferencia con el desarrollo de la tendencia nacionalista en la cultura, la cual era contraria a su cosmopolitismo, influencia principal de André Gide. ²⁶³ En este año de 1932, fecha del mencionado Manifiesto anti-academicista, fue también el fin del proyecto en conjunto de los *Contemporáneos* y el inicio de los trabajos de forma individual. Sheridan al respecto señala que:

El grupo había extremado su actitud crítica en una postura a la vez incómoda y privilegiada de generación que no vivió la Revolución pero padeció sus efectos; de grupo de clase media urbana ilustrada que no actuó en el campo de batalla ni en la tribuna revolucionaria, pero vivió la domesticidad circundante; que no descubrió “a México y a los mexicanos” como la Generación de 1915, sino que los tomó por un hecho; que no se asumió responsable de educar al país. ²⁶⁴

²⁶² Roberto Kolb Neuhaus, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, FFyL, UNAM, 2006, Capítulo 1, s/p.

²⁶³ Algunas de las ideas expuestas por Gide retomadas por los Contemporáneos fueron: “la defensa del *desarraigo* como virtud moderna (pues todo mejoramiento espiritual lo supone y lo necesita), o la conciencia y la necesidad del *injerto* y del *transplante* culturales como procedimientos propios de cualquier fortalecimiento del carácter nacional, hasta la idea de la *involuntariedad* de lo nacional en la legítima expresión nacional.” En Guillermo Sheridan, *Nacionalismo y literatura en México: la polémica de 1932*, op. cit., p. 51.

²⁶⁴ *Ídem*, p. 48.

Otro de los personajes que corresponde a esta generación es Celestino Gorostiza quien llevó a cabo actividades en la vida teatral de México; el teatro *Ulises* y posteriormente el teatro *Orientación* junto con Villaurrutia, de 1932 a 1934. Además de la creación de la revista *Falange* y del primer cine club de México. Lo mismo que Villaurrutia y Revueltas, Gorostiza se distanció del nacionalismo predominante de la época. Su actividad como guionista cinematográfico inició con *Refugiados en Madrid* que fue dirigida por Alejandro Galindo en 1938.²⁶⁵ Cuenta con varias colaboraciones para guion, dirección y diálogos. En 1942 Gorostiza fundó la Academia Cinematográfica de México de la cual fue director hasta 1951, su trayectoria se cuenta como funcionario público y difusor cultural. En 1928 colaboró con el Dr. Bernardo José Gastélum en el Departamento de Salubridad y de 1958 a 1964 fue director general del Instituto Nacional de Bellas Artes. Sobre la película, Gorostiza comenta lo siguiente:

Hemos tenido en cuenta, ante todo al seleccionar los asuntos que la CLASA llevará a la pantalla durante el primer año de su producción [...] dos son del tipo épico sentimental, de que tanto gusta el público: “*¡Vámonos con Pancho Villa!*” y “*Murió por la Patria*”.²⁶⁶

De esta forma la filmación de la novela se convirtió en el primer objetivo de “tipo épico sentimental” que señala el dramaturgo.

Los primeros años de la década de los treinta, para Revueltas, Villaurrutia y Gorostiza, fue un periodo de experimentación. La principal actividad de Villaurrutia fue dentro del grupo de los *Contemporáneos*, hasta el año de 1932, después siguió con proyectos individuales. El compositor Silvestre Revueltas, vivió en Estados Unidos realizando estudios hasta que volvió definitivamente a México en el contexto de las producciones nacionalistas en las artes. Revueltas compuso música para cine como fue el caso de *Redes* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*

²⁶⁵ Paloma Gorostiza, *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, México, INBA, 2004, p. 141.

²⁶⁶ Mario Galán, “El temple latino” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 19 de diciembre de 1935, p. 31.

Silvestre Revueltas, al igual que otros personajes²⁶⁷, formó parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionario (LEAR), fundada en 1933. A decir de Francisco Reyes Palma:

Hacia 1934, la LEAR disponía de un contingente de 30 agremiados y estaba estructurada a partir de secciones, donde se aglutinaban pintores, escritores, músicos, teatristas, educadores; más tarde se abrieron las de científicos, arquitectos, fotógrafos y cineastas. Era una verdadera red abarcadora del trabajo intelectual en todas sus manifestaciones.²⁶⁸

La Liga tuvo una publicación propia que denominaron *Frente a frente*, el número inaugural del 1 de noviembre de 1934 incluía una crítica al Plan sexenal de la candidatura, en ese momento, de Lázaro Cárdenas. Hasta junio de 1935 el lema de la LEAR fue “Ni con Calles ni con Cárdenas”, después de la expulsión de Calles se pronunciaba “Con Cárdenas no, con las masas cardenistas sí”. Desde la aparición del primer número de *Frente a frente*, hubo pronunciamientos del papel de los intelectuales como revolucionarios. El mismo Rafael F. Muñoz escribió para este periódico una reflexión desde su ámbito:

Literatura revolucionaria es tan sólo la que tiende a dejar en el ánimo del lector una impresión favorable a la revolución, a sus ideas o a sus hombres. No creo indispensable que en una novela para que esta sea revolucionaria, tenga que aparecer un líder proletario que explique a voz de cuello cada vez que se presente, las tendencias de la revolución...²⁶⁹

El grupo que colaboró con Fernando de Fuentes en la producción de *¡Vámonos con Pancho Villa!* formó parte de un contexto de replanteamientos sobre la función del arte y la cultura. En la década de los treinta en el contexto cardenista la literatura, el teatro, la música, la literatura y el cine se piensan distanciados del nacionalismo revolucionario, ocurrió con los *Contemporáneos*, y se da lugar a la problematización de la literatura revolucionaria, como menciona Muñoz.

En cuanto al desarrollo del cine en esta época se puede decir que no fue homogéneo en cuanto a su postura sobre la Revolución y sobre Pancho Villa, como

²⁶⁷ Los artistas plásticos Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Xavier Guerrero, Pablo O'Higgins Santos Balmori; los escritores Emilio Abreu, Juan de la Cabada, entre otros.

²⁶⁸ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista de frente cultural” en *Frente a frente. 1934-1938*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C, 1994, p. 6.

²⁶⁹ Rafael F. Muñoz, “¿Cuál es la literatura revolucionaria?” en *Frente a frente*, núm. 7, enero de 1936, p 11.

se ha señalado al inicio del capítulo, pues el caudillo y su ejército fueron los temas que dominaron la producción fílmica de la década. El grupo de actores también es una característica cuando se habla del cine previo a la llamada “época de oro”. El actor Antonio R. Frausto se habían formado en el *Teatro de Ahora*, fundado por Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Raúl de Anda, además de actor, posteriormente se inició en la dirección cinematográfica. Alfonso Sánchez Tello fue exmilitante vasconcelista y Domingo Soler quien fue el encargado de representar a Pancho Villa.

El mismo De Fuentes decía que el Villa que él estaba recreando en pantalla debía poner a la sombra a los que le precedieron, dice: “hay rasgos psicológicos, sutiles idiosincrasias, gestos particulares, en la figura y carácter de Pancho Villa, que sólo un artista mexicano, con la colaboración de otros artistas mexicanos, puede revivir en el cinema”²⁷⁰. La importancia de la imagen de Villa radicaba en la veracidad que pudiera proyectarse en pantalla, este fue un trabajo concebido de forma conjunta en la que los colaboradores hicieron sus respectivas aportaciones para lograr ese propósito.

3.3 Los productores

Aunque generalmente se mencione a Salvador Elizondo y el ingeniero Pani como los productores de la película, el mismo Elizondo ha mencionado a Hipólito Signoret, accionista de *El Palacio de Hierro*, y Aarón Sáenz, como parte de la producción.

Este último, Aarón Sáenz, era hijo de un rancharo de Nuevo León. La familia Sáenz fue partidaria de Venustiano Carranza, aunque ninguno tomó las armas en 1910, después de los asesinatos de Madero y Pino Suárez, Aarón Sáenz siguió a Carranza ya como jefe de la Revolución Constitucionalista. “Con los sonorenses Sáenz hizo carrera: incorporado como subteniente del Estado Mayor de Álvaro

²⁷⁰ Fernando de Fuentes en entrevista con Mario Galán, “¡En producción! ¡Vámonos con Pancho Villa!” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 12 de diciembre de 1935, p. 31.

Obregón, tomó parte en la victoriosa campaña que llevó a las tropas del Noroeste de las planicies sonorenses a la Ciudad de México.”²⁷¹

Tuvo varios cargos diplomáticos y después del asesinato de Álvaro Obregón su apoyo fue para Plutarco Elías Calles. Fue secretario general del Comité Organizador del PNR y candidato presidencial. Compitió con Pascual Ortiz Rubio y aunque parecía que el triunfo sería para Sáenz, al final no lo fue. Pedro Salmerón dice que:

Era el primer candidato con fuerza real y posible control sobre contingentes militares significativos, que aceptaba una derrota política por más marrullera que hubiese sido. Y como tal, fue recompensado, no solo con los cargos de secretario de Educación y de Industria, Comercio y Trabajo, y la jefatura del Departamento de Distrito Federal, en los que sirvió durante los años del maximato, sino de una manera más significativa y más acorde con sus propias aptitudes y preferencias y con el proyecto real de su grupo político, el Sonorense, que gobernó al país de 1920 a 1935. Este grupo buscaba el desarrollo capitalista de México con dos características: que el país dejara de ser productor de materias primas y consumidor de productos manufacturados; y que los capitales creados al efecto estuvieran en manos de mexicanos, mediante el impulso estatal de la economía y la creación de una burguesía nacional.²⁷²

Lo mismo sucedió con el ingeniero Pani, de quien se sabe de su labor a lado de Carranza y como secretario de Hacienda y Crédito Público durante el maximato. Su trayectoria se cuenta en:

Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes y director general de Obras de la Ciudad de México [con Madrero]. Con Venustiano Carranza también fue director general de esta última dependencia, director general de los Ferrocarriles Constitucionales, secretario de Industria y Comercio. [de 1919 a 1920 fue representante diplomático de México en Francia, fue] secretario de Hacienda y Crédito Público [con Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles y fundó el Banco de México durante los periodos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez].²⁷³

Su filiación política, si bien, no fue en un solo bando, si fue dentro de los gobiernos legítimos y constitucionales. A petición de Carranza, Pani trató

²⁷¹ Pedro Salmerón, “Los orígenes de la disciplina priísta: Aarón Sáenz en 1929”, en www.itam.mx/estudios/60-89/72/PedroSalmeronLosorigenesdeladiciplina.pdf, p. 101-102. (consultado en abril de 2016).

²⁷² *Ídem*, p. 128.

²⁷³ Ana Garduño, “Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y promotor cultural” en *Centenarios. Deconstruyendo Latinoamérica como protagonista*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas/INBA/CONACULTA, 2010, p. 338-339.

directamente con Villa después de la toma de Zacatecas y tuvo a su cargo la Dirección General de los Ferrocarriles Constitucionalistas. Y fue enviado a Estados Unidos para solucionar el problema derivado de la invasión de Pancho Villa a Columbus, como Delegado de la Comisión Unida México-Americana.

Llegar a un acuerdo representó grandes dificultades para ambas comisiones. La disparidad de criterio ante ambas delegaciones, la actividad rebelde de Villa en el norte de Chihuahua (y su popularidad entre la población), la influencia de la prensa americana (que de acuerdo con Pani, fue hostil para la comisión mexicana), fueron algunas de las razones que debilitaron la posibilidad de resolución. [...] Provocando que los delegados norteamericanos se negaran a firmar el memorando "Montt-Pani", que ya habían aprobado, y en el que se concretaba el retiro inmediato e incondicional de la Expedición Punitiva.²⁷⁴

En 1932 terminó su trayectoria política. Las vinculaciones entre estos personajes indican que compartieron su etapa como constitucionalistas, apoyaron a Venustiano Carranza al frente de los revolucionarios, mostraron sus simpatías por Álvaro Obregón y participaron del desarrollo de la vida institucional, siendo opuesta al villismo.

El otro inversionista, Salvador Elizondo Pani menciona que la creación de la CLASA fue con capital completamente privado y recuerda que:

Las primeras máquinas reveladoras que se trajeron a México se instalaron en los estudios CLASA; la primera impresora óptica que hubo en México, en los estudios CLASA; el primer sonido legítimo de RCA, en los estudios CLASA; el primer laboratorio de 16mm, en los estudios CLASA. Entonces creo que sí, los estudios CLASA fueron un factor muy importante para la [...] creación de la industria.²⁷⁵

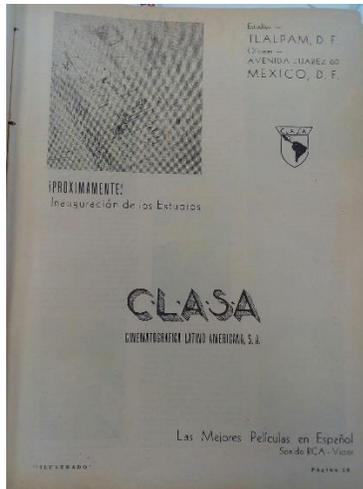
La participación estatal en esta primera producción se dio a través de la disposición de un regimiento de tropa, un ferrocarril, municiones, artillería, uniformes y asesoría militar. Una vez estrenada la película y después del poco tiempo en exhibición y la poca recaudación, el Estado mexicano invirtió dinero para rescatar a la CLASA del desastre económico.

La importancia de la CLASA como compañía productora que programo el inicio de su producción con una película sobre Pancho Villa, se considera como una

²⁷⁴ Martha Liliana Espinosa Tavares, *Análisis crítico del discurso editorial del extinto periódico El Globo (1925). Estudios de caso: "Ataques" a Alberto J. Pani*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Comunicación y Periodismo, México, FES-Aragón, UNAM, 2013, p. 47.

²⁷⁵ Salvador Elizondo en Ximena Sepúlveda, *Entrevista a Salvador Elizondo, op. cit.*, p. 7.

autoría que abarca más que sólo enunciar a Fernando de Fuentes, en esta autoría colaboran desde la fotografía, actuaciones, producción, música y adaptación, en este sentido se trata de un trabajo colectivo.



Anuncio de inauguración de estudios CLASA en *Ilustrado*.
Semanario artístico popular, 12 de septiembre de 1935.

3.4 De la idea literaria a la imagen fílmica

Los cuantos publicados en *El Universal*, *El Magazine para todos* y *El Universal Ilustrado* tienen ilustraciones realizadas por Francisco Gómez Linares (fig. 6). Su estilo es *art nouveau*; se caracteriza por líneas curvas que dan movimiento y dinamismo, así como de la utilización de tonos claros que hacen contraste con bordes en color negro.

La ilustración mostrada a continuación corresponde al cuento titulado: "Así eran ellos"; se observa en primer plano la silueta de un soldado con tonos muy claros, el segundo plano corresponde al personaje llamado Rodrigo Perea que está a punto de ser colgado, en un tercer plano vemos a otro federal dando indicaciones, y, un árbol del lado derecho en el que en la parte superior se ve el cuerpo de un hombre, al parecer, sin vida; en un cuarto plano se observa a tres oficiales jalando una cuerda que mantiene amarrado a Máximo Perea, el personaje central de la ilustración. Al fondo, en un último plano, se puede observar la representación mediante líneas, de una explosión.

El fotograma (fig. 7) del lado derecho representa la misma escena y sus personajes, el principal es Rodrigo Perea a punto de ser colgado, la composición es muy parecida a la ilustración de Francisco Gómez Linares; en primer plano se encuentra un soldado federal, posteriormente el personaje central atado a una cuerda, al fondo se ven otros personajes, mayoritariamente del bando federal, finalmente la explosión que alude al ataque rebelde.



Fig. 6. Ilustración del cuento "Así eran ellos", *El Universal*, 19 de mayo de 1929.



Fig. 7. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

El estilo artístico de Gómez Linares es de *art nouveau* y presenta semejanza con la puesta en escena de la película. Considerando la parte gráfica del cuento, el contenido escrito de la novela y la puesta en escena cinematográfica, se plantea la pregunta de cómo es que los recursos fílmicos; como la composición visual, el montaje, el sonido y la adaptación, pueden interpretar el texto literario. El análisis que aquí se presenta tiene la intención de observar cuáles son los aportes y el repertorio visual de la película, que contribuyen al imaginario de la Revolución.

El hecho de que se trate de una película que tiene su origen en una novela, planteaba la necesidad de estudiar el problema de adaptación o de trasvase. José Luis Sánchez Noriega señala la diferencia: "habrá que distinguir los trasvases en general —que no pueden sino dar lugar a una obra nueva— de las adaptaciones, que en principio, necesariamente son subsidiarias de la obra original".²⁷⁶ Sin embargo, la película es analizada no como una obra independiente ni tampoco como subsidiaria de la original. Lo que la versión fílmica presenta es un problema de modificación de sentidos, es decir, a partir de la propuesta literaria ya identificada

²⁷⁶ José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 24.

en el capítulo anterior, se analiza qué propone, qué se agrega o que se quita en el proceso de adaptación y que genera imaginarios sobre la Revolución. Por ello se enfatiza la relación que hay entre ideas literarias e imágenes cinematográficas.

Como se menciona al inicio de este capítulo, una condición importante al hablar de un relato puesto en formatos distintos, es la selección del argumento que ha de adaptarse. La elección que se hizo de una parte de la novela corresponde a la etapa de triunfos de la División del Norte en el momento previo al avance sobre Zacatecas, se queda hasta los preparativos y se sitúa en el año de 1914. Años después se tuvo noticia de un material extra que continuaba la historia hasta presentar otro final. Ello se abordará más adelante, pero aún con el material extra, el contenido sobre la Revolución no abarca el ataque a Columbus ni la parte reflexiva de Tiburcio Maya en torno al sentido de la Revolución, que sí desarrolla la novela. Se trata de un análisis cinematográfico de los momentos que establecen una significativa diferencia entre la novela y la película y por medio de los cuales podemos establecer estos puntos comparativos en el sentido de cada uno de los textos.

3.5 La verdad como sustento del relato

El proceso de adaptación y la selección del relato, mantiene y comparte la utilización discursiva de la verdad, ésta se encuentra presente en la novela, el guion cinematográfico y finalmente la película. La novela inicia de la siguiente manera:

Los sucesos aquí referidos son ciertos, uno por uno.

El autor atribuye todos a un mismo grupo de

Hombres, para hacer una novela de audacia,

Heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre,

Alrededor de la figura imponente de Francisco Villa.

En equivalencia con el epígrafe de la novela en el que se enuncia que los hechos referidos son verdaderos, la película presenta un preámbulo en el que la Revolución se sitúa dentro de los eventos mundiales del mismo 1914. Por ello su referencia a Flandes y Francia.

Esta película es un homenaje
A la lealtad y el valor que
Francisco Villa, el desconcertante
Rebelde mexicano,
Supo infundir en los
Guerrilleros que le siguieron.
De la crueldad de 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

Por otra parte, el guion de la adaptación del argumento para su filmación presenta un preámbulo que varía ligeramente del texto final de la película, el guion dice lo siguiente:

Esta es una historia de lealtad y valor; de la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante guerrillero, supo infundir en quienes lo siguieron, si los hechos en ella narrados no fueron ciertos, acaso pudieron serlo. Si bien su crudeza y su crueldad no deben atribuirse a las características de una raza, sino a la locura de un momento trágico en la historia de la humanidad, que lo mismo ensangrentó las montañas de México, que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia.²⁷⁷

La importancia de la *verdad* estuvo presente en la producción escrita de la época, que en términos de Álvaro Matute podemos reconocer como historia recordada²⁷⁸, historia escrita a partir del recuerdo y la experiencia. El registro de los acontecimientos en los momentos inmediatos al conflicto, se caracterizó por ser de

²⁷⁷ Una copia del guion de la película se conserva en el acervo de la Cineteca Nacional.

²⁷⁸ Álvaro Matute, "La Revolución recordada, inventada, rescatada" en *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México, INEHRM/Océano, 2002.

procedencia directa de los participantes o simpatizantes de uno u otro grupo, por ello la recurrencia discursiva a la verdad como sustento de las versiones de cada facción. En palabras de Matute: “señalar que la *verdadera* revolución era la suya y no la del otro: seguir haciendo la guerra en tiempo de paz”.²⁷⁹ Desde los primeros registros se pueden reconocer las necesidades de sustentar en la verdad lo que se escribe.

Desde el epígrafe y el preámbulo de la novela, guion y película, la *verdad* y la *universalidad* de los acontecimientos mexicanos se enuncian dentro del desarrollo mundial. Lo que en principio se lee como una “novela de heroísmo”, va pasando por el guion y la película hasta que finalmente se trata de un relato cuyo objetivo está en constituirse en un “homenaje a la lealtad y el valor” de quienes siguieron a Villa. En la novela el “heroísmo” conlleva sacrificio, altivez, crueldad y sangre. En la adaptación, el homenaje cinematográfico resalta la lealtad y valor como cualidades morales de los individuos; la crueldad se menciona ya no como inherente al heroísmo sino como algo inevitable que corresponde a una “época trágica” que sucedió en México pero que también ha acontecido en otros sitios. El prólogo fílmico anticipa que la “lealtad” y el “valor” son cualidades que llevan a la crueldad de algunas escenas pero que son inevitables.

La verdad se expresa de formas distintas dependiendo del tipo de discurso. En el caso de la novela se recurre a nombrar el contenido como un testimonio de un participante directo: el general villista Nicolás Fernández. El caso de la película, además del apego del guion, se trata de una súper producción, que si bien no mezcla material documental, sí hace gala de recursos numerosos en cuanto a la disposición de un ferrocarril y de asesoría y participación del mismo ejército.

²⁷⁹ *Ídem*, p. 18.

3.6 La vanguardia cinematográfica²⁸⁰

Aunque la película conserva en gran medida los diálogos y el desarrollo del relato se apega mucho a lo escrito por Muñoz, es interesante observar los recursos audiovisuales empleados para tratar con el contenido histórico y político de la novela.

Así sucede en la secuencia inicial que presenta las condiciones de la guerra en un tiempo que bien puede ser simultáneo o puede abarcar una temporalidad mayor. El sonido y los elementos visuales son los que llevan el transcurso de la secuencia inicial. El paso de una imagen a otra, es por medio del sonido: a las ametralladoras, telégrafos, se enlaza el sonido de las manos trabajando, así, el sonido conserva un mismo ritmo (fig. 8, 9, 10).



Fig. 8. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 9. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 10. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Visualmente están enlazadas a través de las manos hasta pasar del campo de batalla a un lugar específico en donde todo ello confluye (fig. 11, 12, 13). En una toma abierta se pone en el mismo lugar al telegrafista, a la mujer haciendo tortillas y a quien parte leña. La presencia de las manos que también representa los oficios de tres personajes: telegrafista, cocinera y leñador.

²⁸⁰ La idea de vanguardia cinematográfica se apoya en la definición que propone Vicente Sánchez-Biosca. Vanguardia: se sitúa en el ámbito de la estética y alude al combate de ideas plásticas emprendido por los representantes de la novedad o la modernidad, en Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 14. Se considera esta propuesta cinematográfica como vanguardia porque su estética es propositiva. La estética del cine es entendida como el contenido artístico. En este caso, la fotografía y la elaboración de la puesta en escena de la película.



Fig. 11. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 12. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 13. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

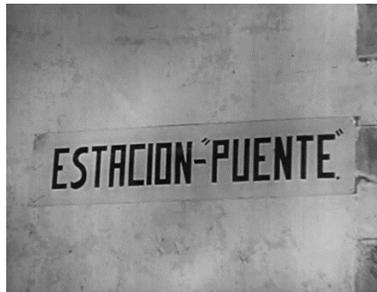


Fig. 14. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 15. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Esta secuencia presenta la guerra como cotidianidad y posteriormente nos ubica en un lugar específico: la Estación-Puente. Antes de presentar a los personajes principales, se va dando cuenta del desarrollo de la vida dentro del conflicto. La secuencia inicial da muestra de estos elementos cinematográfico para expresar de forma audiovisual, sin recurrir al diálogo, el inicio de la novela. El primer capítulo titulado “Becerrillo” que introduce a la historia de los *Leones de San Pablo* y que se lleva a través de la voz del narrador, en el caso de la película se hace mediante imágenes y sonido que explican esa parte introductoria sin voz narrativa y sin el recurso de los intertítulos. En este inicio, el uso de *plano holandés* también tiene un valioso peso narrativo pues se presenta el lado federal mediante la inclinación de la cámara que enuncia la inestabilidad y dinamismo de una batalla.

Me interesa señalar la secuencia inicial porque se puede observar los primeros años de proponer estrategias fílmicas. Dentro del cine de ficción de la Revolución, el sonido y la imagen son importantes para sintetizar el origen literario del argumento y así poder comunicar la guerra; recordemos que apenas cuatro años antes se había incorporado el sonido. En la adaptación, los diálogos son pocos, al

igual que en la novela donde predomina la voz del narrador; se recurre a estrategias audiovisuales para transportar el sentido de lo que se quiere decir. Esta película contribuyó con propuestas que posteriormente serán retomadas por otras películas, esto se detalla más adelante, pero es importante señalar que hay una diferencia de los recursos empleados aquí para prescindir del uso de títulos o inter títulos como se sugiere en el guion y como antes lo había hecho en 1932, el cineasta Miguel Contreras Torres en *(Revolución) La sombra de Pancho Villa*. En esa película hay más apego al documental; Contreras Torres usa el texto superpuesto (fig. 16) a la imagen para dar continuidad a la narrativa y la utilización de material documental (fig. 17) que forma parte de lo que actualmente se conoce como Archivo Salvador Toscano²⁸¹.



Fig. 16. Fotograma de *(Revolución) La sombra de Pancho Villa*, 1932.



Fig. 17. Fotograma de *(Revolución) La sombra de Pancho Villa*, 1932.

La propuesta fotográfica y el montaje en *¡Vámonos con Pancho Villa!* es propositiva, recurre a estrategias fílmicas para dar mayor dinamismo a la narrativa.

3.6.1 La familia

Después de presentar el conflicto de inicio, en la novela se pasa directamente al encuentro²⁸¹ entre los *Leones* y Pancho Villa. En la película se insertan dos elementos

²⁸¹ Salvador Toscano realizó filmaciones durante la Revolución; este es el caso de títulos como *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, Don Francisco I. Madero*, 1911; *La Decena trágica en México*, 1913. también materiales de compilación que incluía escenas de otros cineastas como *Revolución Madero-Orozquista en Chihuahua*, 1912; *La invasión norteamericana*, 1914; *Historia completa de la Revolución mexicana*, 1927. Salvador Toscano conservó este material hasta su muerte ocurrida en 1947, tres años después, en 1950, su hija Carmen Toscano utilizó parte de este material para elaborar el documental *Memorias de un mexicano*.

significativos: en primer lugar, la casa de Tiburcio Maya y su familia; y después, la reunión que tuvo con sus compañeros para discutir la unión al ejército de Villa.

Si la defensa de las instituciones está representada en el ejército carrancista que desarrolla la novela a través del diálogo entre las metralletas —que la película no retoma—, entonces es posible pensar que la institución es representada en otra forma. Siguiendo a Julia Tuñón, la Revolución es presentada como una amenaza a la familia.²⁸² La importancia de la figura familiar es un agregado; aunque es cierto que en la novela se tiene noticia de ella en el regreso de Villa buscando a Tiburcio, ya cuando su ejército se había reducido a un solo grupo de hombres y la familia era un obstáculo para que Tiburcio siguiera a Villa. En la película, la puesta en escena ubica a la madre e hija dentro de un ambiente naturalista y un hogar con lo suficiente para vivir, el hijo de la película es pequeño, más pequeño que el que se sugiere siguió con Tiburcio a Villa.

La esposa ve en el Caudillo la amenaza a su hogar y su familia pues cuando *Los Leones* se reúnen ahí para decidir irse a la Revolución, los gestos y expresiones son de preocupación y de desaprobación, así que tienen que disimular frente a ella su tema de conversación y su propósito de unirse a las filas villistas. En la composición visual, podemos ver la asociación del género femenino y hogareño con la naturaleza (fig. 18). Aunque la presencia de la esposa de Tiburcio Maya se encuentra únicamente en una secuencia, ésta permite ejemplificar la función del vestuario y la puesta en escena para establecer la relación de elementos naturales ligados a lo femenino.

²⁸² Julia Tuñón, “La Revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia” en Fabio Sánchez en Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, CONACULTA, 2010, p. 227.



Fig. 18. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 19. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

En la *puesta en escena* se enmarca la vida familiar, como diferente a la vida del revolucionario o del villista (fig. 19). Aunque no encontramos el diálogo entre las ametralladoras que hace explícita la defensa del orden institucional, sí encontramos la oposición entre la vida del villista y el desarrollo de la vida familiar. A diferencia de la esposa e hija, las mujeres que están en la cantina no tienen esta relación con la naturaleza (fig. 20, 21 y 22).²⁸³



Fig. 20. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 21. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 22. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Esta misma importancia familiar se encuentra hacia el final, cuando “Becerrillo” ya se encuentra enfermo y le dice a Tiburcio: “hace más falta en San Pablo con su familia”, poco antes de que pierda la vida el primero de los *Leones*, Tiburcio recuerda a su familia y les dice: “El que quede de ustedes, vea a mis hijos”. La familia en esta adaptación, se construye como una contraparte del villismo.

Dentro de la casa de Tiburcio, los *Leones* discuten lo que harán. Melitón Botello es el único que cuestiona la pertinencia de unirse a la Revolución pues para

²⁸³ Sobre las mujeres de la cantina volveré más adelante.

él, unirse a Villa significa la misma posibilidad de conservar sus tierras que perderlas más fácilmente. Esta charla también es un agregado de la película. En ella se muestran las dudas por la posibilidad de perder las pertenencias, pero para los demás, Villa representa la única opción que les permite defender lo suyo.

En la cinematografía nacional, como explica Carmen Elisa Gómez: “el Estado utilizó con frecuencia la imagen de la familia como una referencia elemental para la transmisión del concepto de unidad nacional, cuyo centro es el padre-Estado”.²⁸⁴ el padre fílmico como equivalente del poder estatal. En esta relación, la figura materna obtiene más visibilidad a partir del impulso de Rafael Alducín, fundador del periódico *Excelsior*, cuando en abril de 1922 designa un día al año para los festejos a la madre. A partir de ese año y hasta 1949 la importancia de la madre en la retórica oficial se materializa con la construcción de un Monumento durante la presidencia de Miguel Alemán Valdés.

Ahora bien, en el cine mexicano sonoro, los primeros temas se vinculan con las representaciones de la prostitución como *Santa* y *La mujer del puerto*, en el que se rompe o no existe una imagen nuclear de la familia, o de la madre protectora y abnegada como ocurre en *La sombra de Pancho Villa*. En el caso de *¡Vámonos con Pancho Villa!* esta relación se ve afectada por la Revolución, esta película que adhiere elementos a la narrativa de origen, recurre a la familia y le da un mayor protagonismo de lo que tiene en la novela. Desde el guion hecho por Rafael F. Muñoz y Xavier Villaurrutia, y la fotografía a cargo de Jack Draper (fig. 19 y 20), colocan a la familia paralela a la vida revolucionaria.

3.6.2 La imagen de Pancho Villa

En esta relación que menciona Carmen Elisa Gómez de la representación del Estado con la idea de paternalismo, se ha mencionado que en la década de los treinta, la imagen de Villa aún tenía diferentes lecturas. Los años veinte se han abordado en los capítulos anteriores, para observar cómo es que la Revolución empieza a emplearse como el soporte ideológico del régimen. Desde el gobierno de

²⁸⁴ Carmen Elisa Gómez Gómez, *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, 2015, p. 36.

Álvaro Obregón se da un impulso al nacionalismo revolucionario que funciona para generar identidad y disipar posibles rebeliones. El proceso de institucionalización de la Revolución se apoyó en elementos representativos como es el valor del pueblo, la audacia de los revolucionarios, el paisaje mexicano, la fisonomía, el folclor y la construcción de símbolos como el Monumento a la Revolución.

Uno de los momentos más importantes de la película es cuando por primera vez Pancho Villa aparece a cuadro, se trata de la tercera secuencia que inicia después de una disolvencia en negro y con los primeros acordes de la canción “La Adelita” antes de que haya imagen a cuadro. Posteriormente hay un gran plano general que muestra la estación de ferrocarril y por medio de un *paneo* la cámara muestra el ferrocarril y la vida que se desarrolla en su entorno, todo esto con la mencionada canción de fondo. Luego hay un corte a un plano general en las vías del ferrocarril ya con los personajes moviéndose frente a la cámara fija; el montaje de planos generales continúa mostrando las actividades de las personas, hasta que llegamos a un movimiento de cámara en forma vertical que muestra la ocupación de los vagones tanto al interior como en los techos del mismo. En plano general presenta los *Leones* montando a caballo frente a la cámara. Hasta ese momento es que hay diálogo; Tiburcio Maya pregunta por “el jefe” y ya una vez recibiendo indicaciones se dirigen a él.

Lo primero que vemos es un plano detalle de numerosos sombreros y manos que se agitan, luego la cámara hace un movimiento vertical para mostrar a Pancho Villa que se encuentra en el interior de un vagón repartiendo maíz y haciendo la promesa del reparto agrario a los campesinos que le escuchan.

Esta secuencia resulta muy interesante por varios elementos; en principio, la novela únicamente describe el momento en que los *Leones* y Villa se conocen, no hay mayor descripción. Para la versión fílmica es el momento oportuno para montar la escena antes descrita: Villa repartiendo maíz y pronunciando un discurso:

Hermanos, hermanitos de raza, miren pa' qué anda peleando Pancho Villa, pa' que todos ustedes tengan qué comer. Ora les doy maíz, mañana, cuando gane esta guerra les daré tierras. Cada uno tendrá su rancho y no tendrá que seguir de peón.

Por su parte, el guion escrito por Villaurrutia se queda únicamente en que Villa reparte maíz, no incluye la mención del reparto de tierras. Qué implicaciones tiene agregar la parte del reparto agrario. Éste se había iniciado de forma intermitente después de la Revolución y durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se formaliza y se llevó a cabo en La Laguna a partir de 1936.

Sin embargo, aunque pueda pensarse que se trata de una propaganda sobre la política agraria, visualmente tiene una connotación distinta. Villa, en una postura superior, después de su discurso llama a los campesinos a acercarse para que pueda repartir el maíz y todos se aproximan a él con lo que tienen a la mano, incluida una bacinilla. Villa les reparte el alimento y los campesinos se amontonan a su alrededor (fig. 23 y 24). El enfoque a los rostros (fig. 25) otorga personalidad a la masa de gente que deja de ser anónima y el movimiento de los sombreros los sugiere ávidos de recibir el alimento.



Fig. 23. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 24. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 25. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

El paternalismo de Villa es evidente, tanto en sus palabras como en sus gestos y acciones. Según Francisco Gamboa López,

Esta imagen retrata física y psicológicamente al Centauro del norte como un populista 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.²⁸⁵

Por otra parte, sobre esta secuencia la investigadora Julia Tuñón dice que es la representación del Centauro como la figura que cohesiona el absurdo. “Es el

²⁸⁵ Francisco Gamboa López, *op. cit.*, p. 64.

único que parece saber lo que quiere, pero lo caracteriza la arbitrariedad, de la que hace gala”.²⁸⁶ Andrés de Luna menciona que:

El Villa que presenta De Fuentes tiene esa doble identidad, esa dialéctica entre lo humano y lo divino; uno es el que “otorga el maíz”, “el guerrero temible”, “el dios cruel que manda fusilar a unos músicos para que no estorben en el tren”; el otro es el que teme a las enfermedades, el que ve morir a sus hombres sin hacer nada por ellos.²⁸⁷

Estas lecturas comparten el hecho de señalar una personalidad dual del personaje. La imagen del caudillo dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por Domingo Soler, tiene mayor presencia en la película que en la novela. Se elaboran diálogos y se le ubica en un mayor número de escenas de lo que participa en la novela. Ejemplo de esto es el discurso antes mencionado del reparto de tierras, también se agrega su presencia haciendo gala de su fina puntería que causaba la admiración de su ejército, sus diálogos en el avance sobre el fortín que defendían los federales y en el que murió Máximo Perea, y finalmente, la confrontación que tuvo con Tiburcio Maya en la secuencia final, pero estas adiciones serán desarrolladas más adelante. Este personaje cinematográfico puede convocar la fidelidad de sus seguidores y se le dota de simpatía y carisma que lo conectan con su ejército y con el espectador.

Aunque desde la novela se recurra a una descripción física de Villa que parece muy precisa, y por otra parte la película se aproxima a las imágenes documentales del personaje, es decir, el realismo es importante, es posible pensar que la interpretación actoral se nutrió de otras influencias además de la novela. La experiencia personal, como el mismo Domingo Soler señala, es una de ellas. En una entrevista realizada el 21 de noviembre de 1935 en *Ilustrado*, sobre su personaje dice lo siguiente:

En la aversión que profesaba a los españoles, Villa fue la causa de que mi padre, gallego de cuna, se viera obligado a abandonar precipitadamente sus pequeñas tierras de Jiménez, en el Estado de Chihuahua, cuando el jefe revolucionario ocupó esa plaza. [...] Temiendo, pues, por los suyos, mi padre se puso a salvo y fue a refugiarse en El Paso Texas, llevándonos consigo, por supuesto.

²⁸⁶ Julia Tuñón, “La Revolución mexicana en celuloide...”, *op. cit.*, p. 230.

²⁸⁷ Andrés de Luna, *La batalla y su sombra*, *op. cit.*, p. 230-231.

El Pancho Villa es, sin duda, el rol más difícil que se ha dado a interpretar a nadie en el cine nacional [...] No temo sacarlo adelante, mas sí me doy cuenta de las dificultades que representa. Desde luego, Villa fue un hombre de carne y hueso, conocido de miles... e imaginado, de una u otra manera, por miles de gentes. Un actor que ensaya la caracterización de un personaje tal, tiene que complacer a quienes le han conocido en persona y a quienes se han forjado de él una u otra imagen. Creo que, por lo mismo, lo mejor a lo que puedo aspirar es a acomodarme al retrato real, que si logro esto podré también satisfacer a quienes conocieron a Villa sólo de oídas o por las mil historias que circulan acerca de su persona.

Con este objeto, me he dedicado a estudiar con gran celo, no sólo la parte que se me ha encomendado en la película, no apenas al Villa de la novela de Muñoz, sino el guerrillero evocado en las novelas de otras firmas, en historias biográficas y anecdóticos, en artículos de prensa, en fantasías y aún en corridos...²⁸⁸

Además, Soler cuenta que siendo actor de teatro era común llamar a los villistas “piojos”. Es decir, su visión, a partir tanto de la experiencia familiar como de la costumbre en el teatro en el que se desarrolló, no era de admiración hacia Pancho Villa. Por otra parte, en el semanario *Ilustrado*, Mario Galán recogía estas declaraciones de Fernando de Fuentes:

Por temperamento, por comprensión de aquella personalidad, así como por una perfecta identificación del 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 [...] 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.²⁸⁹

Además de la experiencia personal, para el momento de la filmación, se habían exhibido dos películas en México sobre Villa: (*Revolución*) *La sombra de Pancho Villa* de Contreras Torres en 1932 y *¡Viva Villa!* de Howard Hawks y Jack Conway en 1934.

Para el caso de la película (*Revolución*) (fig. 26), se ha mencionado que el actor que lo interpretó fue elegido por su parecido físico pues hay una mezcla entre material documental y de ficción. El caso de *¡Viva Villa!* (fig. 27), la interpretación fue del norteamericano Wallace Beery. La película se estrenó el 4 de septiembre de 1934 en el cine Regis, duró 2 semanas en cartelera. Se ha mencionado que

²⁸⁸ Mario Galán, “Francisco Villa lanzó al teatro a los Soler” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 21 de noviembre de 1935, p. 31.

²⁸⁹ Mario Galán, “¡Vámonos con Pancho Villa!” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 5 de diciembre de 1935, p. 31.

¡Vámonos con Pancho Villa! es una respuesta nacionalista a la película de Hawks y Conway. El cine de ficción sobre el tema empezaba a desarrollarse en esa década y *¡Viva Villa!* es de las primeras películas que tienen al caudillo por personaje principal.



Fig. 26. Fotograma de *(Revolución) La sombra de Pancho Villa*, Miguel Contreras Torres, 1932.



Fig. 27. Fotograma de *¡Viva Villa!*, Jack Conway, 1934.

Además del material que Domingo Soler menciona como parte de sus referencias sobre el personaje y de estas películas que se exhibieron en México, es visible la influencia en la composición visual de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de las fotografías tomadas de la Revolución y del material fílmico que documentó la época. Parte de ello compuesto por el archivo de Salvador Toscano, el archivo Casasola y fotografías que pertenecen al acervo de *The Library of Congress* y que compila Aurelio de los Reyes en su libro *Con Villa en México*²⁹⁰ del año 1985. La presencia del tren y las multitudes es similar al contenido de la película dirigida por Fernando de Fuentes y de muchas fotografías que registraron los hechos (fig. 28 y 29).

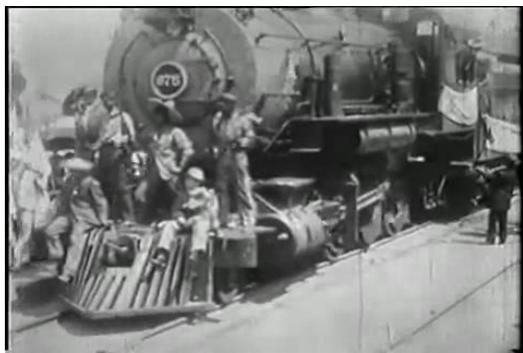


Fig. 28. Fotografía documental.



Fig. 29. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

²⁹⁰ Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos durante la Revolución 1911-1916*, México, IIE/UNAM, 1985, p. 12.

Aurelio de los Reyes, compilador de algunas de las fotografías que aquí se presentan (fig. 30, 31 y 32), menciona que no pudo saber el nombre de algún autor²⁹¹, dice que “para este libro [...] las fotografías más importantes son las de la *Mutual Film Corporation*, que en su mayor parte provienen del registro de la propiedad autoral hecho por la compañía en la Biblioteca del Congreso”²⁹².



Fig. 30. Fotografía del acervo *The Library of Congress*.



Fig. 31. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*



Fig. 32. Fotografía del acervo *The Library of Congress*.



Fig. 33. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Aunque la foto muestre a los federales y el fotograma sea de la facción villista, la puesta en escena y la posición en la trinchera son muy parecidas (fig. 34 y 35).

²⁹¹ *Ídem.*, p. 12.

²⁹² *Ídem.*



Fig. 34. Fotografía en la *Historia Gráfica* de Gustavo Casasola muestra las habilidades de Villa en la práctica de tiro.



Fig. 35. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

La imagen que se construyó de Villa consigue leerse más allá de un carácter dual o mítico; su lectura puede ser guiada por la representación que de él se hace y que se asemeja a la fotografía documental, y el contexto de una de las películas más importantes de la cinematografía nacional.

3.6.3 La muerte

El tema de la muerte ha sido constante en la cultura nacional, diversos autores como Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Roger Bartra, Juan Rulfo, Claudio Lomnitz y el mismo Xavier Villaurrutia, por mencionar algunos, han hecho de este tema un elemento importante en sus obras. Lo mismo ocurre con artistas plásticos que se han dado a la tarea de crear imágenes mortuorias. El cine no es la excepción, la representación y función de la muerte en esta película es el objetivo de este apartado; ¿cuál es la función narrativa y la construcción visual de la muerte dentro de este espacio fílmico?

Las formas de morir de los *Leones* tienen algunas variaciones con respecto a la novela tanto en el orden como en la descripción que lleva a la puesta en escena, y de ello resulta un significado que se modifica para la película. “Becerrillo”, el más joven, da unidad al relato fílmico, con él inicia la aventura y con él acaba. La importancia de “Becerrillo” para la película es que, además de unificar este relato, considero que en el desarrollo de su historia se encuentra el discurso de la película sobre el villismo, es decir, la forma en que la relación entre los *Leones* y Villa inicia y termina, está presente en el desarrollo de la vida de Becerrillo. Esto no sucede así

en la novela, pues la presencia de este personaje es más breve. Sobre “Becerrillo” volveré más adelante.

Si en la novela escrita por Muñoz, la muerte era parte del desarrollo de la guerra y se describió de forma amplia y con crudeza, para la película se trata de la muerte cada vez más sin sentido.

El primero en morir es Máximo Perea. Fue comisionado por Tiburcio para quitar a los federales la ametralladora que les impedía acercarse al fortín defendido por los federales (fig. 36). 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 ahí muere cayendo sobre ella (fig. 37). La cámara se detiene para mostrar la imagen y la posición del cuerpo que se mimetiza con el arma.



Fig. 36. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

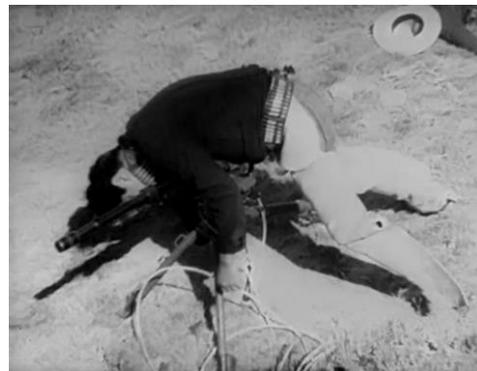


Fig. 37. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

La descripción de este momento está presente en el libro al narrar la muerte del hijo de Tiburcio en el ataque a Columbus, su representación hace referencia a la imagen como un “monumento”, el pasaje fue citado en el capítulo anterior (Cap. 2, p. 100), y en la película es retomado el momento para representar la muerte de uno de *Los Leones*. El primero en morir lo hace de una forma que fue descrita como “monumento” desde la novela, es decir, su muerte permitió que el ejército villista pudiera avanzar sobre el área enemiga, es una muerte útil, un sacrificio por los demás y para mostrar la importancia de este hecho, Jack Draper como responsable de la fotografía, es quien materializa estas imágenes (fig. 37). El mismo Villa al

mirarlo le muestra simpatía y compasión, parece que por Máximo toma su pistola y también avanza. La secuencia es emblemática, ya lo había señalado Salvador Elizondo al describirla:

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.²⁹³

En las representaciones fílmicas de la Revolución, la parte bélica se apoya en el espacio rural, el uso de ametralladoras, desfile militar, el tren y el cañón como los elementos constantes. Desde los registros documentales y fotográficos de la época están presentes, pero ya en el cine de ficción mexicano de los años treinta empezando con *(Revolución) La sombra de Pancho Villa* de Miguel Contreras Torres del año 1932, están puestos en una mezcla de imágenes de ficción y escenas documentales.

Se ha mencionado como antecedente la película norteamericana *¡Viva Villa!* de 1934 dirigida por Jack Conway y protagonizada por Wallace Beery. Esta película se tiene como el contrapunto que generó la respuesta nacionalista de *¡Vámonos con Pancho Villa!* pues, dice Alfonso de Icaza, “despierta tanta curiosidad, que se hizo una película a todo costo para exhibir al guerrillero pintoresca y falsamente”²⁹⁴. La película recurre a la escenificación de una batalla para referirse a la Revolución y concretamente a Pancho Villa.

De la misma manera explota la imagen de la ametralladora, los cañones, el tren (fig. 38 y 39). Dentro de una de las secuencias también se ve a un jinete quitar a los federales una ametralladora usando una cuerda para poder obtenerla, este logro concluye con la muerte de un personaje cercano de Villa. La posición de la cámara es distinta de lo que Elizondo describía como campo y contracampo, esto hace que el efecto visual sea de menor impacto, aunque la idea de retratar la habilidad del jinete y el sacrificio de una vida están presentes (fig. 40).

²⁹³ Salvador Elizondo, “Fernando de Fuentes” en *Nuevo Cine*, núm. 2, junio de 1961, p. 11.

²⁹⁴ Alfonso de Icaza, en Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894/1958)*, op. cit., p. 119.



Fig. 38. Fotogramas de *¡Viva Villa!*, 1934.



Fig. 39. Fotograma de *¡Viva Villa!*, 1934.



Fig. 40. Fotograma de *¡Viva Villa!*, 1934.



Fig. 41. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 42. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 43. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

La importancia de *¡Vámonos con Pancho Villa!* está en que se filman secuencias que resultan emblemáticas no sólo para la crítica cada vez más especializada, como lo demuestra el comentario de Salvador Elizondo, sino para los mismos cineastas de la época, y posteriores. La diferencia está en la fotografía que fue mérito de Jack Draper y en la forma de montar la escena y la disposición de los elementos a cuadro (fig. 41, 42 y 43).

De manera concreta, podemos ver que estas dos secuencias comparten elementos que poco a poco se convierten en referencia para el cine de la Revolución. Este es el caso de *La guerrillera de Villa* de 1967 dirigida por Miguel Morayta que hace una cita el encuadre sobre la ametralladora.

En la misma batalla, pero al anochecer, es el turno de Martín Espinosa a quien le toca derribar con sus bombas el fortín que quedaba en pie; también muere en el lugar permitiendo, así, el avance de los villistas. Al arrojar la última de sus bombas grita “¡Viva Villa!” aunque en la novela el grito es “Becerrillo”. La versión fílmica focaliza más las acciones en torno al individuo. Muere sobre el maguey, símbolo de lo nacional que había sido ya muchas veces pintado, fotografiado y

filmado como parte del escenario natural mexicano (fig. 44). Al hablar del maguey es casi imposible no pensar en Serguei Eisenstein y *¡Qué viva México!*, precisamente por uno de los episodios de la película, titulado así. A pesar de que esta obra del cineasta soviético pone el acento en este elemento del paisaje mexicano, es importante recordar la influencia que tuvo de otros artistas que conoció y cuya obra asimiló para su filmación de México. Se trata de José Guadalupe Posada, Diego Rivera, Luis Márquez, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo, por mencionar a algunos. Aurelio de los Reyes menciona que “Eisenstein no propone por sí mismo un tema o ciertos elementos del filme, sino que asimila del medio mexicano inquietudes que plasma en su película.”²⁹⁵

La presencia del maguey se encontraba en pintura, grabados y fotografía, en el cine se integra después, y *¡Vámonos con Pancho Villa!* hace lo propio al integrarlo a la puesta en escena. La cámara se detiene sobre el rostro de Martín Espinosa ya muerto (fig. 45). En su entorno se ve cómo los demás compañeros avanzan jubilosos sobre los escombros que generó Espinosa. La muerte de este personaje fue retratada sobre la planta. Su posición corporal, al igual que con Máximo, toma la misma forma del maguey, muestra una simbiosis.



Fig. 44. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 45. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

El caso de Martín Espinoza, que fue representado en pantalla por el autor Rafael F. Muñoz, contiene algunas variantes del guion a la película. En el guion, cuando Martín está derribando el fortín con sus bombas, la acción es la siguiente:

²⁹⁵ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, p. 99.

Oficial: ¡A la izquierda! ¡Echa la luz a la izquierda!...

¡Ahí está!

Martín: ¡Viva Villa!

Y después de ser alcanzado por las balas de los federales muere en el suelo. Lo que vemos en la película es que la indicación del oficial es para el lado contrario:

Oficial: ¡A la derecha! ¡A la derecha echa la luz!

¡Ahí está!

Martín: ¡Sí, aquí estoy!

¡Viva Villa!

Esta muerte es doblemente significativa porque el actor es Rafael F. Muñoz. Su puesta en escena es muy simbólica por su dramatismo. Pero, ¿qué implicaciones tiene que sea el autor quien muera de esta forma? Si se está analizando el hecho de que la película retoma elementos de la novela para hacerlos imágenes-monumento —como ha ocurrido con la metralleta—, ahora se puede pensar de la misma manera, la muerte de Muñoz sobre el maguey. Esta imagen también ha conformado una imagen-monumento para la posteridad. Rafael F. Muñoz se inserta en la monumentalidad de la Revolución.

Visualmente, tanto la muerte de Máximo Perea sobre la ametralladora y la de Martín Espinoza sobre el maguey, parecen mimetizarse en sus elementos. Las extremidades de Máximo caen sobre el arma y Espinoza se fusiona con la planta, la posición corporal de ambos sugiere una muerte orgánica. Esta continuidad se rompe con la muerte de Rodrigo Perea al ser alcanzado por las balas villistas. En esta parte encontramos una pequeña pero significativa modificación con la novela. En ella se hacía énfasis en la importancia de no deberle la vida a alguien; cuando están por ser colgados, sus compañeros los rescatan con vida, pero Rodrigo declara que hubiera sido preferible morir que deberle la vida a alguien.

Hay un mayor desapego a la vida y la muerte, pues se presentan como condiciones de la guerra dentro de la novela. Pero en la película se romantiza más esta condición, la amistad y la familia tienen mayor protagonismo (fig. 46). Así entonces, para la novela la muerte se describe en su crudeza mientras que para la

película va tratando cada vez más de forma banal. Vemos a sus amigos conmovirse al verlo y sufrir por ello.



Fig. 46. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 47. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

La composición visual de este momento señala el dramatismo de la muerte. El cuerpo es puesto en primer plano y se enmarca con la disposición en el espacio fílmico de los otros personajes, su composición es armónica y los contrastes en la tonalidad de blancos y negros de la ropa también funciona para enfatizar el primer plano (fig. 47). Se trata de una imagen que representa el dolor del sacrificio de la vida. Tiburcio sostiene la cabeza de Rodrigo Perea ya muerto y que recuerda la composición de *La Piedad* de Miguel Ángel. En la composición visual se explotan los recursos para dramatizar más las pérdidas humanas y para hacer énfasis en la inutilidad del mismo.

3.6.4 La cantina

A medida que el relato avanza, la muerte de cada uno de los *Leones* va siendo más gratuita. No es casual que la muerte de Melitón Botello sea ambientada en una cantina. “La cantina, la pulquería, la fiesta son también espacios donde se representan las transgresiones, donde se puede llegar a ‘hablar’, donde se está acompañado, pero también donde se puede morir”.²⁹⁶

²⁹⁶ Eduardo L. Menéndez, *Antropología del alcoholismo en México. Los límites culturales de la economía política (1930-1979)*, México, Ediciones de la Casa Chata, CIESAS, 1991, p. 23.

Carlos Monsiváis escribió sobre “*Las mitologías del cine mexicano*”²⁹⁷, en este artículo, el escritor propone una serie de personajes y atmósferas que han colaborado con la etapa mítica del cine nacional. Una de esas atmósferas o espacios que merecen su atención es la cantina. Para Monsiváis este es 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”²⁹⁸. Sin embargo, y aunque la cantina sea un espacio recurrente en el cine mexicano, considero que su función en *¡Vámonos con Pancho Villa!* es para dar un sentido más crítico de la Revolución, aunque también participa como espacio que conforma una mitología.

La muerte presente a lo largo del relato, se coloca en este lugar, 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. Es preciso señalar esta asociación porque en la novela, el capítulo llamado “circulo de la muerte” se desarrolla en un cuarto de hotel. En la película, una cantina es el escenario apropiado para enfatizar la condición azarosa de la vida y la muerte como un juego en el que la suerte termina por banalizar el sacrificio en la Revolución.

La secuencia inicia con un plano picado sobre las manos del pianista que toca “La Cucaracha” (fig. 48), después la toma se abre y la cámara se desplaza para mostrar la actividad de los cantineros ante la notable concurrencia del lugar. Se muestra la convivencia; beben, ríen, juegan con sus armas; el pianista —Silvestre Revueltas— coloca sobre su piano un letrero en el que se lee “favor de no tirarle al pianista” (fig. 49). Y es que, en la cantina, como en la Revolución, las balas ya son al azar, sin una razón. El encuadre contrapicado a las manos recuerda la primera secuencia donde se presentaba la situación de la guerra, ahora también son las manos las que llevan ese ritmo narrativo.

²⁹⁷ Carlos Monsiváis, “Las mitologías del cine mexicano” en *Intermedios*, México, junio-julio, 1992, p. 15.

²⁹⁸ *Ídem*.



Fig. 48. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 49. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Cantan, platican, celebran. La cantina también es el lugar para estar tristes, pensativos, para convivir con el género opuesto. Se muestra en un plano más íntimo a estos personajes y luego se da cuenta del lugar y de la convivencia de todos ellos en un mismo momento. Después de este muestreo, se vuelve sobre un grupo de villistas que beben alrededor de una mesa y vemos la llegada de los *Leones* y su reunión con otro grupo de villistas (fig. 50 a 61).



Fig. 50. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 51. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 52. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 53. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 54. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 55. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 56. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.



Fig. 57. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.



Fig. 58. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.



Fig. 59. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.



Fig. 60. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.



Fig. 61. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.

Esta larga presentación de los personajes y las actividades se realiza mediante planos medios y se va deteniendo en cada uno de ellos. Este recurso de generar proximidad mediante el encuadre, ya había sido empleado antes, en la presentación de los *Leones* tanto a Villa como a los espectadores. Estos planos medios muestran una forma de festividad en la cantina que posibilita todo, incluso la muerte. La cámara da identidad a cada uno de los asistentes, lo mismo que ocurren en la secuencia de Villa repartiendo el maíz, es decir, no se trata de la bola, del anonimato, sino del pueblo que conforma ese ejército.

El montaje en la secuencia, al igual que el inicio, se vincula a través de la actividad de las manos: inicia con el pianista tocando, un individuo que apaga la luz con su pistola, luego el cantinero sirviendo, las manos en la barra, las manos de las mujeres, un hombre abriendo una cerveza con su arma, otro hombre haciendo un cigarro, y luego las emociones; la risa, la tristeza, la socialización. Después, la toma se abre aún más para señalar que todas esas diferentes actividades y emociones se desarrollan en un mismo espacio, en un mismo momento.

Luego de brindar por los *Leones de San Pablo*, la mala suerte se hace presente: que sean 13 los reunidos indica que alguno 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, la expresión de cada uno de los participantes en el juego. Señala José de la Colina: “la simplicidad dramática con que está encuadrada y montada la acción, son un ejemplo de *suspense*.”²⁹⁹



Fig. 62. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 63. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 64. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 65. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

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. Los rostros que muestra lentamente la cámara retratan los estados de ánimo: nerviosismo, temor e indiferencia (fig. 62 a 65). Al no satisfacer la expectativa de muerte de los jugadores y al ver a Melitón Botello solamente herido, reclaman un muerto: herido no vale, que haya muerto, dicen. Melitón, temeroso, no de morir sino de demostrar miedo, termina por cumplir la expectativa. La cámara, situada al centro del círculo, parece cumplir la función del

²⁹⁹ José de la Colina, *Política*, núm. 22, México, 15 de marzo de 1961, p. 67.

movimiento de la ruleta, se mueve mostrando a las posibles víctimas del juego y finalmente se decide al que le ha tocado la suerte.

La construcción cinematográfica de la secuencia de la cantina comparte la estructura de la secuencia inicial; montaje con planos detalle de las manos, el sonido como hilo conductor, y muestreo de los personajes que ocupan el lugar antes que presentar diálogos y situación específica. El inicio de la Revolución para los *Leones* y la cantina, se elaboran de la misma forma en la película. Álvaro Vázquez Mantecón hace un análisis de la cantina de *¡Vámonos con Pancho Villa!* Lo que observa es que:

La escena parece ilustrar un carnaval, en el sentido en que nadie parece estar en el sitio que socialmente le corresponde. Las mujeres usan atuendos de hombre, los viejos pierden su aura de respeto al participar por igual que los jóvenes en la vorágine... Como si la Revolución desquiciara un orden que la naturaleza impone a la sociedad. Es el caos.³⁰⁰

Y efectivamente, la cantina es ese espacio fílmico necesario para manifestar de forma simbólica, un cambio en el orden social. La cantina es entonces, una adición creada por el cine para enunciar una visión sobre el resultado social que ha generado la Revolución.

Por lo tanto, la presencia de la cantina en el cine de la época no es extraña, anteriormente había mencionado el caso de (*Revolución*) *La sombra de Pancho Villa* de 1932. En este caso, se comparten ciertos elementos, por ejemplo: la cantina es el espacio en el que se alardea de la hombría, la presunción de tener la capacidad de dejar a oscuras a todo un pueblo sólo a balazos, la buena puntería para matar al enemigo, etcétera. En esa película, la secuencia se lleva a cabo mediante un montaje paralelo³⁰¹ de la cantina con el de un vestíbulo o antesala en el que Villa da las indicaciones a sus hombres. Al presentar a la cantina suena la canción "La Cucaracha", y al igual que en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la canción es

³⁰⁰ Álvaro Vázquez Mantecón, "La Revolución filmada. La presencia de la Revolución en el cine mexicano (1933-1958)" en Jaime Bailón, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez, *El siglo de la Revolución mexicana*, tomo II, México, INEHRM, 2000, p. 229-230.

³⁰¹ La secuencia se construye con un montaje que presenta dos situaciones que acontecen en sitios distintos y que se intercalan para explicar que está sucediendo al mismo tiempo.

interpretada en piano por uno de los soldados. En el caso de la cantina de Miguel Contreras Torres lo fundamental es el diálogo, en la de Fernando de Fuentes no.

En *(Revolución) La sombra de Pancho Villa*, al igual que en *¡Viva Villa!*, los elementos que ambientan el desarrollo del relato, se comparten, pero en el caso de De Fuentes adquieren mayor presencia por la manera de explotar el lenguaje fílmico.

Después de la muerte de Melitón (fig. 66 y 67), 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 a Villa que manifiestan los divisionarios no será correspondida en la secuencia final.



Fig. 66. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 67. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

3.6.5 El ferrocarril y el desfile

La importancia del ferrocarril para el desarrollo de la Revolución, así como para el cine, fue fundamental para trasladar a los numerosos ejércitos, y armamento para las batallas. Por otra parte, el cine pudo moverse mediante la red ferroviaria para recoger material documental y ser exhibido; el caso de los documentales realizados por Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Enrique Rosas, por ejemplo, fueron filmados a bordo de este medio de transporte que aceleró las comunicaciones y los desplazamientos. Por esta razón, no es extraña la presencia del ferrocarril como un personaje más del cine de la Revolución, ya en los terrenos de la ficción de los años

treinta. Hugo Lara Chávez señala que: “el tren resulta un símbolo de la fuerza colectiva que pone a los individuos en insospechadas encrucijadas [...]. Personajes en tránsito, en una extenuante escapada o una interminable búsqueda.”³⁰²

Por el simbolismo del tren unido a la colectividad, su representación en *¡Vámonos con Pancho Villa!* adquiere un peso importante. Si bien la novela también hace mención de él, es la película la que, al igual que ocurre con la cantina, logra elaborar un personaje cinematográfico cuyo protagonismo permite considerarlo como una importante adición de sentido.

Su presencia a lo largo de la cinta es en cuatro secuencias muy importantes; la primera que ya fue analizada líneas arriba, cuando vemos a los *Leones* presentarse ante Pancho Villa. El inicio de esta secuencia es la que hace la presentación del ferrocarril no sólo como un medio de transporte sino como un espacio habitable y de colectividad, donde el movimiento no radica en el desplazamiento sobre las vías, sino en el desarrollo de la vida en torno a él.

La canción de “La Adelita” acompaña de forma extradiegética³⁰³, mientras se nos muestran las actividades cotidianas como cocinar, descansar, la práctica de los lazadores y la crianza de los hijos. Los vagones son adaptados como si fueran hogares en movimiento; podemos ver macetas que no tienen otra función más que ser adornos (fig. 68) y la adaptación de la estructura del vagón y sus rieles para preparar alimentos (fig. 69).

³⁰² Hugo Lara Chávez, “Vino el remolino y nos alevantó. Entre el caballo y el ferrocarril: los símbolos de la movilidad en el cine de la Revolución” en *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, op. cit., p. 104-105.

³⁰³ La música en el cine puede ser diegética y extradiegética. La primera quiere decir que pertenece al mundo fílmico, que es parte del mismo espacio de los personajes y que pueden interactuar con ella. La extradiegética se refiere a que la música se encuentra fuera de este mundo fílmico. En este caso, “La Adelita” es extradiegética porque sólo la escuchamos los espectadores, no los personajes.



Fig. 68. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 69. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Esta primera aparición a cuadro, el ferrocarril es un personaje festivo, enorme, colectivo, generoso con sus ocupantes, el mismo Villa se sitúa en su interior para repartir alimento a los campesinos.

El segundo momento en que aparece en la película es cuando se le muestra en movimiento con su gran número de ocupantes, tanto en el interior como en el techo. Son tantos los revolucionarios que no caben dentro de él, sin embargo, esto produce una especie de celebración, de la cual, los *Leones* ya forman parte. Es un momento que dura 28 segundos, con el cual inicia la secuencia de enfrentamiento entre villistas y federales; se ve a los *Leones* a bordo del tren y la actitud de “Becerrillo” mostrada en un plano americano, deja ver la sensación de poder y confianza atribuible a la fuerza simbólica del ferrocarril y el poderoso ejército de la División del Norte.



Fig. 70. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Este material que en *¡Vámonos con pancho Villa!* tiene una duración de 28 segundos, ha sido reutilizado en otras películas; los fragmentos que se usan son más breves aún. Este es el caso de la película *Los de Abajo* dirigida por Chano Urueta en 1939 (fig. 71).



Fig. 71. Fotograma de *Los de Abajo*, 1939.

Una tercera ocasión en que se recurre a este personaje es cuando “Becerrillo” empieza a mostrar síntomas de enfermedad. No es el ferrocarril en movimiento, sino en la estación esperando a que se llene de armas, caballos y revolucionarios. Nuevamente se captura la agitación por ocupar un lugar al interior, y se acompaña con la canción de “La Adelita”, que parece que es extradiegética pero a medida que avanza la secuencia, se vuelve diegética, es decir, los músicos aparecen dentro del espacio fílmico interpretando la canción (fig. 72).



Fig. 72. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Esta secuencia también ha dado imágenes que otras películas han retomado. Se han convertido en *stock shots* (imágenes de archivo). Así lo muestran fotogramas de películas como *Con los Dorados de Villa*, dirigida por Raúl de Anda en 1939 (fig. 73).



Fig. 73. Fotograma de *Con los dorados de Villa*, 1939.

La última vez que el ferrocarril aparece a cuadro es en la secuencia final, pero las características de ésta se tratan más adelante. La importancia de este personaje cinematográfico ha sido analizada por John Mraz, quien refiere que

El tren fue un protagonista central de la Revolución mexicana, guerra que, según un participante, 'hecho sobre rieles'. [...] Así como el personaje de Villa y la suerte de los Leones, el tren empieza por prometer mucho y acaba siendo el sitio de la desilusión, éste también es la Revolución.³⁰⁴

El investigador John Mraz rescata la importancia narrativa del tren para el discurso de desilusión de la película. En este espacio se condensa ese último momento que retomaré más adelante. Sin embargo, es importante nombrar la presencia de este elemento símbolo también de modernidad del país a inicios del siglo XX, como un espacio fílmico y al mismo tiempo un personaje que contiene las expectativas de los personajes.

El otro tema a destacar además del tren, es el caso de los desfiles. Estos tienen presencia en el cine documental desde antes del levantamiento armado, pues esta actividad tiene tradición desde el siglo XIX como un acto conmemorativo; pero

³⁰⁴ John Mraz, *La trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes*, en Edición conmemorativa de la Filmoteca de la UNAM, 2010, p. 24.

es en el cine documental de inicios del siglo XX que lo pone en imagen en movimiento como relata Aurelio de Los Reyes:

El cine Palacio programó, a partir del 27 de septiembre, tres vistas diferentes diarias, El desfile histórico abrió la serie; la empresa advirtió que la casa Pathé era la responsable de tomar las vistas que exhibía, es decir, se trataba de los hermanos Alva. [...] En ellas hemos observado el movimiento del desfile de carros alegóricos, inauguración del monumento a la Independencia, la ceremonia en el hemiciclo a Juárez...³⁰⁵

Después de iniciado el movimiento armado, los camarógrafos que se encargan del registro mediante sus cámaras, así como mediante la fotografía, muestran otro tipo de desfile: el de las tropas rurales. *¡Vámonos con Pancho Villa!* tiene una aportación visual en este rubro. Ya en terreno de la ficción sobre la Revolución, la elaboración de la tropa villista es acompañada por la banda de música que da un tono celebratorio y muestra la parte exitosa y popular de la División del Norte y Pancho Villa. En su duración de un minuto se muestra la organización y orden en las filas villistas, así como un número considerable de revolucionarios. Este fragmento, al igual que ocurre con el ferrocarril, ha sido usado en *Flor Silvestre*, dirigida por Emilio Fernández en 1943, como un referente de la Revolución (fig. 74).



Fig. 74. Fotograma de *Flor Silvestre*, 1943.

Estas imágenes que se repiten en *Los de Abajo*, 1939 (fig. 68), *Los dorados de Villa*, 1939 (fig. 69) y *Flor Silvestre*, 1943, se usaron como un archivo visual para su reutilización. Cabe señalar que, tanto en el caso del ferrocarril como del desfile,

³⁰⁵ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México*, op. cit., p. 103.

se trata de dos elementos elaborados por un número considerable de participantes y obviamente la disposición del ferrocarril. Es importante enfatizar que se trata de una película cuya producción contó con el apoyo de personal del ejército, así como la disposición de un ferrocarril para filmar. Estos componentes también otorgan realismo a la producción que después fue empleada por otras películas de ficción. El tema de la participación estatal se trata más adelante como parte de los finales escritos y filmados de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, por ahora dejo el tema del ferrocarril y el desfile como una adición cinematográfica al relato.

3.6.6 El final

De los seis entusiastas, sólo dos *Leones* están con vida. En la víspera del ataque a Zacatecas, Tiburcio Maya y “Becerrillo” se enfrentan al cuestionamiento sobre el sentido que ha tenido sacrificar sus vidas por la Revolución y por Francisco Villa.

Como se ha señalado, la película toma únicamente la primera parte de la novela para su versión fílmica. Es este el momento en el cual “Becerrillo” se contagia de viruela y se discute lo que debe hacerse con el enfermo. La novela desarrolla este enfrentamiento entre Tiburcio Maya y el general Urbina, Villa es ajeno a lo que sucede y únicamente se le notifica la decisión de separar al enfermo de la tropa para evitar el contagio. En la película, quien toma la decisión y se enfrenta a los cuestionamientos de Tiburcio es el mismo Villa. A él se ve a cuadro tomando la decisión de separar a su escolta personal y a él se le ve atemorizado por su vida. Lo que Julia Tuñón y Andrés de Luna resaltan de la personalidad de Villa en esta película es apoyado por esta secuencia.

Es este el hombre bondadoso que reparte maíz, y al mismo tiempo el hombre arbitrario que ordena matar a un grupo de músicos sólo porque ya cada tropa tiene el suyo, es también el hombre temeroso de su vida al estar en contacto con una enfermedad. Se le da esta personalidad dual, que como Andrés de Luna ha mencionado, pueden corresponder al proceso de hacer de Villa el héroe que tiene una doble identidad; entre lo humano y lo divino.

En esta última secuencia, la presencia de Villa 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 manda incinerar el cuerpo del enfermo, en ese momento aún con vida, Tiburcio reacciona:

- ¿Pero quemarlo?, ¿así como está? ¿quemarlo vivo?, ¿éste es el pago a un soldado de la Revolución?, ¿éste es un ejército de hombres o una tropa de perros?

Este reclamo cierra de forma contundente el camino que ya seguía el desarrollo de la trama; esta secuencia final en el vagón del tren, representa la parte final de un discurso que, a lo largo de la película, venía haciéndose cada vez más crítico hasta concretarse en las palabras de Tiburcio Maya. La utilidad o inutilidad de los sacrificios se manifiesta en este momento. La Revolución, que había iniciado de forma prometedora, con grandes expectativas, con el entusiasmo de los *Leones* por unirse al caudillo, y que empezó con la actitud rebelde de “Becerrillo” que funciona como impulso de las inquietudes de los *Leones* por unirse a las filas villistas. Como se menciona en el apartado dedicado a la muerte, “Becerrillo” es el personaje que da unidad al relato, con él se inicia y con su muerte se acaba, pero su importancia es más que abrir y cerrar una historia; su muerte detona el cuestionamiento a la utilidad de la Revolución y con ella, de los sacrificios

El proceso de la película va de un inicio festivo y promisorio; el discurso de Villa sobre el reparto de tierras, y las victorias frente al enemigo que habían justificado la muerte de los hombres, la vida en torno al ferrocarril, las actividades de hombres y mujeres que habían hecho de aquello su manera de vivir; a esta secuencia final que es mucho más simple en términos filmicos, pero de mayor fuerza en términos argumentativos.

La relación entre la composición audiovisual y la narrativa tiene un equilibrio muy importante en la película, eso le da la fuerza dramática que tiene. No hay más escenografía que el ferrocarril que anteriormente había sido mostrado como un sitio festivo y colectivo, acompañado de música alegre que es símbolo de la lucha revolucionaria, en ese mismo vagón se nos había presentado por primera vez a Villa

amigable, amenos, dadivoso. En esta ocasión nada de eso existe, es un vagón apenas ocupado por un enfermo y su amigo, que al albergar a un enfermo de viruela ha perjudicado su funcionalidad porque nadie quiere acercarse a él, es un espacio desperdiciado. El momento de la confrontación entre Tiburcio Maya, el general Urbina, un médico, un testigo y Villa esta puesta en primeros planos y planos detalle que aproximan al espectador a la tensión dramática. La secuencia final, es acompañada, por algunos momentos, únicamente por sonidos bélicos de la trompeta.

La novela describe con crudeza los resultados de la guerra, los cuerpos mutilados y los muertos; y la película había mostrado las formas en que cada uno de los *Leones* perdió la vida, y su retrato tomaba un sentido monumental. En el último caso ya no fue así, la muerte de “Becerrillo” ocurre fuera de cuadro, sólo enunciado por el sonido del arma accionada por Tiburcio Maya, luego, el ritual de incineración.

Se debía quemar el cuerpo para evitar un contagio, la incineración si es mostrada como un momento ceremonial, pausado, largo. La relación que se establece entre Tiburcio, Becerrillo y el espectador es la más directa en toda la película. Los primeros planos (fig. 71 y 72) y planos detalle (fig. 73) recuerdan el momento inicial en el que los seis *Leones* se presentaron ante Villa y ante la cámara, con entusiasmo. En este momento solo uno ha quedado con vida, y ha matado a su amigo por seguir las órdenes directas de Villa, aún después de cumplir la orden Tiburcio Maya fue despreciado por el jefe ante la amenaza de contagio.



Fig. 71. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.



Fig. 72. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.



Fig. 73. Fotograma de
¡Vámonos con Pancho Villa!,
1935.

Todo el ritual de incineración (fig. 74, 75 y 76), lento, es 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. En ese momento, luego de incinerar el cuerpo del último de sus amigos y de ser rechazado de forma directa por Villa, Tiburcio se va sólo y se pierde en la oscuridad de la noche. Es la secuencia final la que concreta el desencanto absoluto por lo que fue la Revolución.



Fig. 74. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 75. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 76. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Se había enfrentado Tiburcio al jefe como no lo había hecho nunca. Su incomprensión de la gradual pérdida de humanidad para decidir sobre la vida de los demás, le había desencajado el rostro. Ante tal confrontación de la idealización con la realidad, no había más que hacer. Tiburcio lo dijo para sí mismo al terminar de fumar su cigarro mientras veía consumirse el cuerpo de su amigo: “aquí se acabó todo”. La forma de terminar la película no podía ser más dramática (fig. 77 y 78). Si se había hecho mención de la construcción de monumentos fílmicos que contribuyen al imaginario de la Revolución, el momento final puede ser también un monumento al desencanto. Toda la atmósfera sobria de su filmación, le hace ser aún más desolador.



Fig. 77. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

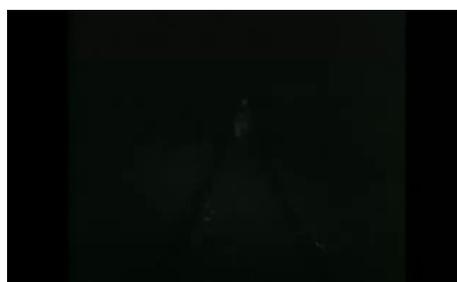


Fig. 78. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

3.7 El final alternativo

Este discurso de decepción sobre la Revolución en el periodo cardenista es muy interesante porque representa un antecedente a las versiones fílmicas sobre la Revolución que hacen de ésta un actor celebratorio y sin bandos o facciones. En este momento, primer año del cardenismo, había un sector de clase alta y media que estaba muy desconfiado por la política cardenista

Los principales ámbitos de desavenencia fueron, además de las explícitas simpatías de Cárdenas por los obreros y campesinos y su no menos evidente rechazo a los sectores medios y altos, sus políticas educativa, religiosa, económica e internacional. Obviamente el rechazo al populismo también fue parte esencial del opositorismo de las clases medias y altas.³⁰⁶

Como parte de la actividad anticardenista se crearon partidos políticos opositores que fueron conformados por estas clases altas y medias para impedir la presidencia de Cárdenas, antiguos vasconcelistas se reunieron nuevamente para presentar una oposición en el Partido Regenerador Nacional o el Partido Civilista Renovador que ofreció la candidatura a Alberto J. Pani pero que rechazó³⁰⁷.

En la realización de esta película representa también una continuidad de los trabajos anteriores que habían sido dirigidos por Fernando de Fuentes. Contó con la colaboración de los mismos actores y elaboró películas con una clara postura hacia el rumbo que estaba tomando la Revolución hecha gobierno y que es consecuente con el ambiente de incertidumbre sobre el cardenismo. Se trata de una excepción dentro del cine mexicano sobre la Revolución.

Después de la relectura de los años sesenta de la que fue objeto esta película, y luego de su circulación por cineclubes en los que se presentó, se ha mencionado la existencia de un segundo final. Cuenta Jorge Ayala Blanco que en una transmisión de televisión la película continuó más allá del conocido final.

El material extra tiene una duración de 8 minutos, se trata del reencuentro entre Villa y Tiburcio Maya luego del episodio de varicela. El ejército de Villa ya se

³⁰⁶ Javier Garcíadiego, "La oposición conservadora y de las clases medias al cardenismo" en www.istor.cide.edu/archivos/num/25/dossier2.pdf, p. 32 (consultado en noviembre de 2017).

³⁰⁷ *Ídem*, p. 32-33.

había reducido a un pequeño grupo de hombres perseguidos y tratados como bandidos. Este final extra representó otra posibilidad de lectura y una reconsideración de la censura durante el cardenismo. Jorge Ayala Blanco dice:

Es posible que, sin voluntad de estridencia ni escándalo alguno, bajo presión gubernamental, la productora CLASA haya elaborado hasta tres versiones distintas del final del filme, quizás a consecuencia de que algún burócrata censor se aterró con la imagen brutal hasta la inhumanidad que se ofrecía del controvertido héroe Pancho Villa.³⁰⁸

Emilio García Riera opina que en otras películas de Fernando de Fuentes es posible ver una notable libertad de expresión durante el cardenismo, pues las cintas simpatizaban con Almazán³⁰⁹, el candidato opositor. Las cintas a las que se refiere García Riera son *Allá en el rancho grande* del año 1936 y cuya exhibición fue mucho más exitosa que *¡Vámonos con Pancho Villa!*, y *El jefe máximo* de 1940³¹⁰. En estas cintas se encuentra una idealización de la Hacienda como símbolo del orden porfirista; y la segunda se refería a la impunidad con la que actuaba un cacique corrupto llamado Máximo Terroba. De tratarse de un periodo de censura sería difícil que aquellas películas se produjeran. Por otra parte, John Mraz opina que:

El apoyo financiero que recibió De Fuentes deja claro que disfrutaba del apoyo oficial para su trabajo a un grado hasta entonces desconocido en el cine mexicano [...] El periodo cardenista suele considerarse como uno de libertad considerable, y relativamente poca interferencia gubernamental en el cine. No obstante, la existencia de finales alternativos tanto en el guion como en la película ha llevado a especulaciones respecto de quién fue responsable de los cambios. En general, los estudiosos del cine mexicano han tendido a culpar a la censura del gobierno, que no permitía mostrar tal crueldad por parte de Villa. No obstante, es importante señalar que para Cárdenas, Villa no formaba parte del “panteón revolucionario”. [...] El hecho de que Cárdenas no hubiera incluido a Villa podría indicar que la crítica que esta película hace de él en realidad es un resultado de los intereses oficiales. Así, bien puede ser que, después de filmar el final alternativo, fue De Fuentes quien decidió eliminarlo porque le pareció demasiado extremo.³¹¹

Anteriormente, en el apartado dedicado al ferrocarril y el desfile, se mencionó que efectivamente se trata de una película que contó con apoyo material por parte del gobierno, John Mraz menciona un apoyo financiero que Elizondo negó

³⁰⁸ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, op. cit., p. 27.

³⁰⁹ Juan Andreu Almazán (1891-1965), candidato que en 1940 se postuló para competir con el candidato oficial Manuel Ávila Camacho.

³¹⁰ Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes, 1894-1958*, op. cit., p. 10.

³¹¹ John Mraz, op. cit., p. 18.

atribuyendo la creación de la CLASA a capital privado, sin embargo, coincido con Mraz al pensar que la omisión del otro final responde más a una decisión del director que a una censura directa. Esto porque efectivamente Villa era un personaje muy popular en el cine de los treinta y aún no era una figura que para el discurso oficial hubiera que matizar. Además, como he señalado con anterioridad, el final que se proyectó aquel 31 de diciembre de 1936 en el cine Palacio, es mucho más crítico porque el reclamo, distanciamiento y desencanto es directamente hacia la Revolución, no sólo hacia Villa.

Considerando el apoyo gubernamental con miembros del ejército y un ferrocarril, es más factible pensar que la decisión por uno u otro final se debe a coherencia y fuerza narrativa, más que a la censura cardenista.

El acervo de la Cineteca Nacional conserva el guion escrito por Xavier Villaurrutia. En él se puede observar que el final escrito para la película es distinto del conocido y del alternativo. Es decir, en el guion se presenta un final que no se filmó. En la versión que quedó en papel, luego de que Villa encuentra de nuevo a Tiburcio y le pide irse con él matando a su esposa e hija para que no tuviera mayor preocupación, Tiburcio lo encañona pero no se atreve a disparar, baja el rifle, abraza a su hijo y se integran al grupo villista.

ACERCAMIENTO MEDIO de Villa tomado desde detrás de Tiburcio, su mirada no se separa ni un instante de los ojos de Tiburcio.

VILLA: — ¡Ándale! ¡Ándale! ¡Vámonos!...

CORTE A:

ACERCAMIENTO MEDIO de Tiburcio desde detrás de Villa. Dominado por la mirada magnética de Villa, Tiburcio baja lentamente el arma. Luego se yergue; con la mano derecha abraza el rifle. Se vuelve de espaldas a la cámara; con la mano izquierda abraza a su hijo por el hombro y echa a andar hacia el grupo de villistas que se ve en el fondo, a algunos metros de distancia.

CORTE A:

ACERCAMIENTO MEDIO de Tiburcio, de frente caminando hacia la cámara que se retira ante él. Tiburcio lleva la frente alta, el pecho saliente, la cabeza descubierta la viento, los ojos fijos. El niño mira también de frente mientras camina con los ojos llenos de lágrimas, estrechándose contra su padre. La cámara retrocede ante ellos mientras en el fondo se ve a los hombres echar a andar. Montando en los caballos o llevándolos en la brida.

Andrés de Luna interpreta las tres versiones a partir de Abraham Haber³¹²: el final más conocido es una antiepopéya, el heroísmo a la mexicana de seres mitad primitivos mitad trágicos; el final alternativo sería una epopeya aberrante, la barbarie desbordándose a sí misma y a su ignominia y el final del libreto trata del saber trágico, donde no se distinguen los diversos modos de calamidad. Villa con una doble identidad; el que otorga el maíz y el dios cruel.³¹³

Hablar de una censura gubernamental en el final alternativo es poco probable pues la crueldad de Villa ya había sido expuesta a lo largo de la película. En el enfrentamiento entre Tiburcio y Villa por las órdenes de incinerar a “Becerrillo”, se desprende la crítica de Tiburcio al sentido de la Revolución, este cuestionamiento es mucho más impactante que lo que sucede en los 8 minutos extra. Es decir, a cuadro y en primer plano, la expresión de rabia y el reclamo del fracaso del sacrificio humano por una causa inexistente, pudo haber sido más objeto de censura que el asesinato de la familia de Tiburcio. Este pasaje del asesinato de la familia se encuentra en la novela y el guion, como se cita con anterioridad; es decir, se pensaron tres posibilidades de concluir la película, dos se filmaron y una quedó en papel. Pero para el texto escrito, la familia aparece hasta después de la muerte de los cinco Leones, y se menciona únicamente en el momento en que es asesinada como una pérdida más durante el conflicto, no se le menciona antes y no de la forma en que es presentada en la película. Para la película, como se ha explicado con anterioridad, la familia tiene una construcción fílmica mucho más estable y propia del periodo posrevolucionario que empieza en el impulso de una sociedad con estructuras ordenadas; la familia es una de ellas.

³¹² “La victoria del héroe lo señala como un ser nada común, capaz de las más grandes hazañas. Obra en él un principio superior. Los mitos le adjudican una paternidad divina. Suele tener dos padres. Uno es divino y ha infundido en él el soplo espiritual que lo impulsa a realizar grandes obras para la humanidad. El otro es mortal y responsable de su condición humana. El tema ofrece variantes. El héroe tiene dos madres o nace dos veces. La mitología registra en forma abundante la presencia de héroes mellizos. Uno es humano y otro divino. El héroe se ha desdoblado.” Abraham Haber, *Símbolos, héroes y dioses*, Ed. Hachette, citado por Andrés de Luna, *La batalla y su sombra*, p. 231.

³¹³ Andrés de Luna, *op. cit.*, p. 229-231.

La confrontación directa entre Tiburcio Maya y Villa, no se encuentra en la novela, se trata de una importante adición de la película. En este momento Tiburcio olvida su obediencia fiel y se rebela confrontándolo. En el caso de los otros dos finales, esta fuerza en Tiburcio se disipa en la obediencia mostrada a lo largo del relato.

3.8 ¡Vámonos con Pancho Villa! y el cine

En la primera mitad de los treinta se juntan varios factores a considerar: aún no se terminaba de consolidar una industria nacional, así que la unificación del discurso revolucionario no contaba de manera oficial a Villa, y, además, convivían versiones de antiguos villistas y los antiguos detractores. A pesar de que en los gobiernos anteriores había habido una interacción con el cine como medio de propaganda, el Estado tardaría dos años en decretar la creación de un Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP)³¹⁴.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* puede verse este panorama contradictorio. Por ello, la película es un valioso trabajo previo a las convenciones cinematográficas que posteriormente se reproducen. La importancia de esta versión cinematográfica es que colabora en una crítica a la Revolución más que representarla como un acto celebratorio. Muestra de ello es el espacio de la cantina, secuencia que considero que muestra el momento de mostrar lo que dejó de ser la Revolución y en lo que se convierte.

Visualmente aporta un escenario natural relacionado con las ya difundidas imágenes de lo nacional como son el maguey, el campo desértico y la nopalera, así son puestas en escena ciertas partes que en la novela no se describen de esa forma. Un ejemplo está en la muerte de Martín Espinosa que en la novela esta descrita sobre piedras mientras que en la película se realiza sobre un maguey.

³¹⁴ En diciembre de 1936 se decreta su creación y existió hasta 1940. La atención a la realización de películas educativas y de propaganda fue parte fundamental de las funciones del DAPP, además de atender la publicidad y propaganda oficiales, administrar publicaciones periódicas, dar información a la prensa nacional y extranjera, dirigir estaciones de radiodifusión y manejar propaganda en teatro, carteles, etcétera. En Dafne Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo (1937-1940)*, op. cit., p. 42.

En algunas películas posteriores, se ha hecho uso de fragmentos de secuencias para “ilustrar” el escenario de la guerra, algunas partes de la filmación fue usada también como un pequeño archivo reusable y montado con otra ambientación sonora. Así sucede en *Con los Dorados de Villa*, de 1939 de Raúl de Anda, donde se usan las tomas del tren, las de batalla y el desfile, y *Los de Abajo* de Chano Urueta de 1940 que también utiliza la imagen del ferrocarril³¹⁵.

El relato de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, no sólo ha creado imágenes que se reutilizan sino que ha proporcionado argumento para otras películas. Este es el caso de *La sangre de un valiente (El hombre de hierro)*, dirigida por Mario Hernández en el año de 1992. El guion fue escrito por Ricardo Garibay basándose en la segunda parte de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*

En el año de 2010 se estrenó *Chicogrande* dirigida por Felipe Cazals que relata la persecución de Villa luego del asalto a Columbus y su búsqueda en territorio mexicano bajo las órdenes del general Pershing. El personaje central de la película no es Villa, sino uno de sus fieles que le siguen y que le protege la vida aún a costa de la suya. *Chicogrande*, película basada en un cuento de Garibay, también recuerda la segunda parte de la novela de Muñoz.

La influencia de *¡Vámonos con Pancho Villa!* en otras películas, abona en la importante presencia de la figura del Centauro del Norte en el cine. Según Eduardo de la Vega Alfaro, entre 1935 y 2009, Villa ha sido protagonista o personaje secundario o de refuerzo en alrededor de 35 películas mexicanas.³¹⁶ Cada una de estas películas recurre a él para hablar de la experiencia revolucionaria. La Revolución y Villa fueron evidencia de lo polémico del personaje en esa época, y la importancia de éste para pronunciarse sobre el contexto político, social y cultural del momento.

³¹⁵ Las películas de ficción sobre Pancho Villa son extensas, se trata del personaje más recurrido para películas de la Revolución. Para el análisis de las películas a partir de los años cuarenta ver a Fernando Fabio Sánchez, Gustavo Montiel Pagés, Eduardo de la Vega Alfaro, Álvaro Vázquez Mantecón, Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes.

³¹⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa”, *op. cit.*, p. 57-58.

CONCLUSIONES

A lo largo de la tesis se analizó el contexto cultural de los años veinte y treinta para poder comprender la elaboración de *¡Vámonos con Pancho Villa!* como uno de los relatos derivados de la Revolución mexicana.

En su origen como novela ha sido posible observar cómo opera la memoria en el autor, Rafael F. Muñoz, en la visión sobre Villa y el villismo. Cuando escribe la novela lo hace recopilando y rememorando escritos y episodios para crear un relato más grande como él mismo explica, pero, a la distancia, al recordar desde 1970 lo que fue la Revolución, lo hace construyendo un punto de vista. Esto se puede constatar en las entrevistas con Emmanuel Carballo, Alicia Bonfil y Eugenia Meyer, con ellos ya habla de su participación en la Revolución de manera incluso reflexiva. Selecciona y ordena tanto sus recuerdos personales, como también los colectivos al mezclar eventos que para los años setenta ya eran parte de la historia de la Revolución mexicana. La relación entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa de los que habla Koselleck, ha sido una variable; en los años que escribe hasta que reflexiona, a la distancia, en las entrevistas que le hacen.

El análisis de una narrativa literaria sobre el villismo y la relación que tuvo con otros textos sobre la lectura de Pancho Villa permite ver que los discursos con contenidos históricos nunca son fijos ni estáticos. Su análisis ha expuesto el problema de historicidad sobre Pancho Villa, el villismo, el “pueblo” y la Revolución. En los años treinta se trataba de elaborar discursos que apoyaran un nacionalismo revolucionario y un modo de *ser* proyectado hacia un futuro distinto de ese pasado con el que la Revolución había roto. Llegando a la segunda mitad del siglo XX y más aún, luego de pasar por la rebelión juvenil de 1968, la forma de ver las protestas y la crisis política y social, es valorada y calificada por el autor en función del pasado de 1910. En este sentido, la experiencia es más importante que la expectativa.

La relación entre la novela y su adaptación cinematográfica ha permitido observar cómo se conforman imaginarios de Villa y el villismo en dos tipos de discurso; el literario y el fílmico. En el paso de una forma discursiva a otra, el relato ha mostrado adiciones de sentido que han pasado de ideas literarias a imágenes

cinematográficas. El caso de *la familia, la imagen de Pancho Villa, la muerte, la cantina, el ferrocarril y el desfile*, son estas las adiciones que en su forma fílmica colaboran para crear imágenes-monumento. La primera es el tren.

Es innegable su importancia en el desarrollo de la Revolución. La novela lo menciona, como es lógico, pues se trata de un medio de transporte fundamental para el desarrollo de la misma. Pero la presencia que el tren tiene en la película es mucho mayor.

Es el escenario de los momentos más importantes de la narrativa: el primer encuentro de los *Leones* con Villa, fue en el tren, la famosa secuencia de Villa repartiendo maíz, fue desde el tren; la etapa victoriosa de la División del Norte se simbolizó con las imágenes que explotaban toda su magnitud, fue el lugar ideal para hacer una representación de la vida cotidiana a bordo de él, hombres, mujeres, niños e incluso perros, viviendo a bordo y apropiándose de sus espacios para crear una idea de hogar. El tren como hogar. Pero también el medio por el cual se desplazan hombres y armas para la guerra.

Fue también el escenario en el que vimos el pragmatismo de Villa para valorar de forma cuantitativa, la vida humana. Pensar y decidir qué valía más: un hombre o una tropa. Y finalmente, el tren como el lugar para ambientar la desolación ante el nulo valor que se da a la vida. El desencanto de Tiburcio Maya ante la Revolución y ante Pancho Villa, se colocó al interior del vagón y sobre las vías. Es muy simbólico situar el final en ese espacio. Pues en el imaginario, el tren representa la parte gloriosa o festiva de la Revolución y el hecho de materializar ahí mismo el desencanto remite a lo absurdo de la guerra. Al inicio de la película el tren funciona así, para marcar la etapa triunfal y arrolladora, al final se vuelve a él para señalar lo contrario: el desencanto de la forma más brutal. Empezar y terminar con el tren funciona para dar unidad dramática a la narrativa.

La segunda imagen-monumento es la cantina como espacio fílmico de la Revolución. En este lugar se exponen el desorden y el caos, es la contraparte de la vida normal familiar. La adaptación hecha por Villaurrutia y Muñoz establecen que sea este sitio el lugar de encuentro de los Leones con la suerte y la muerte,

recordemos que en la novela esto sucede en una casa. La importancia de la elaboración de la secuencia se encuentra en los movimientos de la cámara, el sonido y la participación de Silvestre Revueltas.

La tercera imagen-monumento, es la representación de la muerte. La hipótesis enunciada al principio se expone de forma más clara aquí. Se trata de ideas elaboradas desde la novela, de forma literaria y que se vuelven imágenes en la película. Lo descrito por Muñoz fue retomado por el guionista Villaurrutia, luego creado por el fotógrafo Jack Draper y montado con el ritmo narrativo que propuso el director Fernando de Fuentes.

El resultado: imágenes impresionantes que se solidifican en el imaginario. La muerte sobre la ametralladora recupera todo lo descrito en la novela, la intención era clara: la muerte tenía que tener un aspecto monumental digno de admiración y de preservarse en el tiempo. La idea de monumento se retoma para explicar que, a través de él, se conmemora o preserva para la memoria, un evento con un valor particular, en este caso, la muerte. Considero que su función no sólo está anclada en un pasado, sino que tiene la intención de vincularse con el futuro. La construcción de monumentos tiene ese objetivo en la década de los treinta, y ésta es la aportación más interesante de la película.

Cabe mencionar la importancia de los colaboradores en la película, en el capítulo 3 fue trabajado bajo la idea de autoría colectiva. Cada uno de ellos colaboró para crear esta obra fílmica cuyo reconocimiento le ha permitido ser una de las películas más referidas del cine mexicano.

En la recepción de la película, que se hace de forma posterior a su exhibición en 1936; primero a partir de la vista de George Sadoul en 1949, y después en la revista *Nuevo Cine* de 1961, la lectura que se hace de ella permite observar la fusión de horizontes históricos. La película que se crean en un contexto muy especial de discursividad nacionalista revolucionaria, se lee trece años después de su estreno por este crítico de cine francés, como una de las mejores películas mexicanas; y veinticinco años más tarde, en un contexto de exigencia de un *Nuevo cine*, se recupera como un referente de la producción nacional. *¡Vámonos con Pancho Villa!*

representa el puente entre ambas temporalidades a través de estos elementos emblemáticos que fueron elaborados desde los años treinta y releídos, y resignificados, en los años sesenta. El inicio de la Revolución había cumplido medio siglo, sin embargo, para una generación que ya no eran los participantes directos o quienes vieron los efectos de la guerra, se trataba de un gobierno invadido por la corrupción, el autoritarismo y la consolidación de una clase política que en ese momento nada tenía de revolucionario. La revolución se pensaba distinto. ¿Cómo funcionó la película en este panorama?

La propuesta cinematográfica que había presentado una visión desencantada y trágica del movimiento armado, a través de la imagen de Pancho Villa, fue recuperado para leer en ella lo mismo, sobre todo, en relación a una producción fílmica folclorizante de fiesta de balas. En este periodo, la censura impuesta por treinta años a *La sombra del Caudillo* de 1960, cinta dirigida por Julio Bracho, mostraba que aún no había lugar para cuestionar los resultados de la Revolución, sobre todo, cuando fue hecha gobierno. En este panorama, era *¡Vámonos con Pancho Villa!* la que permitía esta crítica, en 1961, a los resultados de la Revolución de 1910.

En la relación entre el cine y la literatura, la posibilidad de observar y escuchar las imágenes en movimiento, otorgan un sentido distinto de lo enunciado en ideas literarias. Por esta razón, las secuencias del reparto del maíz, de la ametralladora, de la cantina y por supuesto, la secuencia final sobre las vías de tren, son emblemáticas del cine mexicano.

La elaboración de esta tesis abrió otras rutas de investigación desde la historiografía; posiblemente la más evidente sea el hecho de profundizar en la recepción de la película que pone de manifiesto la fusión de horizontes históricos que se encuentra en su lectura. Por otra parte, puede atenderse el discurso literario sobre Villa en los años treinta, esto permitiría establecer una visión de las posturas y discusiones de los novelistas sobre este caudillo. Realizar un análisis historiográfico sobre Rafael F. Muñoz y su trabajo literario también es otra posibilidad, pues el contenido de su narrativa es sobre personajes y etapas

históricas. Y, otro gran tema que se desprende de esta investigación; las representaciones de Pancho Villa en el cine a lo largo del siglo XX y XXI.

El hecho de recurrir a discursos no realizados por historiadores pero que tienen un contenido histórico, es de una riqueza excepcional desde la historiografía cultural; no sólo porque la forma de enunciar textualmente y de tomar una postura frente a eventos o personajes, genera un público receptor distinto; sino porque, al mismo tiempo, ocasiona que desde la investigación se amplíe la lectura de otros tipos de texto, en esta ocasión novela y cine.

Finalmente, en el caso de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, puedo decir que la versión cinematográfica consolida imágenes-monumento que tienen en el tema de la muerte, su principal inspiración. No es casual que Rafael F. Muñoz sea el personaje destinado a morir sobre un maguey. Él mismo tenía la oportunidad de suscribirse dentro de la monumentalidad que había iniciado de forma literaria y que ahora le permitía consolidar de forma fílmica. Muñoz se convertía en monumento. Esta interpretación se apoya en un fragmento de su discurso para la Academia cuando hace la comparación entre su trabajo y el de Torri: “Muy frecuentemente, un escritor desnuda su espíritu y revela en alguna de sus obras lo que hubiera querido ser, además de lo que ha sido”.³¹⁷ Y Muñoz tuvo la oportunidad de insertarse, de manera monumental, al imaginario de la Revolución.

A lo largo de los tres capítulos se ha mostrado la importancia de algunos textos porque funcionan como bases narrativas para representar y recrear a un personaje; este es el caso de las *Memorias de Pancho Villa* y que después, la presencia del caudillo en prensa y novela, estaría marcado por una dualidad en la personalidad que es congruente con las leyenda negra y blanca del mismo. El caso de cine, como se explicado, se sirve de imágenes documentales que otorgan realismo al relato. Este es uno de los resultados más importantes logrados con esta investigación; reconocer el origen y los elementos que contribuyeron a crear esta visión de Villa y el villismo, sus distintas procedencias y colaboraciones, pero que,

³¹⁷ Rafael F. Muñoz, “Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua Española”, en *Relatos de la revolución, op. cit.*, p. 193.

pese a esta variada constitución narrativa, *¡Vámonos con Pancho Villa!* logra crear un personaje autónomo, que se independiza de sus referentes. Igualmente interesante ha resultado ver como todo este referente a imágenes documentales, memorias, historias testimoniales y todo recurso que pudiera apoyar una idea de verdad en la narrativa, ha derivado en la conformación de un imaginario revolucionario plasmado en una obra de ficción.

ANEXO

La novela, el guion y la película

Al hacer un comparativo del contenido narrativo, que a pesar de los cambios en el formato se mantiene, lo menciono principalmente a partir del contenido de la novela y no de los cuentos porque los cuentos se integran por completo en la novela. Lo que las publicaciones periódicas aportan son las ilustraciones.

En este comparativo hago mención del guion cinematográfico porque hay algunas modificaciones en su versión fílmica y esta relación también permite observar cómo se va depurando y ajustando el relato, cómo se va adecuando al otro formato y es posible ver de qué el proceso de cambiar el relato de un formato a otro.

NOVELA	GUIÓN	PELÍCULA
	Preámbulo	
Cap. 1 El Puente	Señala la importancia del sonido en las transiciones Señala la puesta en escena del río.	Énfasis en los recursos cinematográficos que apuntan a la vanguardia Omite el río sugerido en el guion.
Cap. 2. "Becerrillo" Muerte becerrillo	Tiburcio y su hijo, la familia y la reunión en casa de Tiburcio. Martín E. tiene más diálogo en casa de Tiburcio. El diálogo del telegrafista con Medina cuando Miguel Ángel derriba el puente	Se omiten detalles que son ampliadas en el guion como por ejemplo: el encendido del puro de Martín y Botello afuera de la casa de Tiburcio. Los diálogos de Martín son para Rodrigo. Omite el derribo del puente
NO ES PARTE DE LA NOVELA	Campamento villista Villa: Hermanitos, hermanos de raza: miren pa qué anda peleando Pancho Villa; pa que todos ustedes tengan qué comer... ahora les doy maíz... Un niño extiende una bacinica.	El reparto de tierras es agregado en la película. Cambia al niño por la mujer.
Cap. 3. "Dinamita en la noche" Muere Rodrigo Perea atravesado por una bayoneta Muere Martín Espinoza sobre piedras, lanzando bombas por Becerrillo y Rodrigo	Plantea escenas de guerra superpuestas, con ruido de combate y acompañamiento musical a las cuales les pasaran títulos: "Cuidad Juárez", "Tierra Blanca", "Chihuahua", "Ojinaga".	
NO ES PARTE DE LA NOVELA. La cartuchera está en el cap. 2 de Becerrillo	La buena puntería de Villa mostrada a propósito de la Cartuchera ganada por Rodrigo Perea	
NO ES PARTE DE LA NOVELA	La reunión en torno a la fogata	Agrega la simpatía de Botello y algunas de las bromas al

		respecto. (menos la del general becerrillo, esa si está)
NO ES PARTE DE LA NOVELA	La exigencia personal de Villa para los Leones de quitar la ametralladora. La hazaña de Máximo Perea Diálogo: Oficial: "¡A la izquierda! ¡Echa la luz a la izquierda!... Martín: ¡Viva Villa! La muerte de Martín Espinoza en el suelo.	Modifica el diálogo en la batalla: Oficial: ¡A la derecha! Martín: ¡Sí, aquí estoy! ¡Viva Villa! Su muerte sobre el maguey
NO ES PARTE DE LA NOVELA	El enfrentamiento previo a los parlamentarios	
Cap. 4 Parlamento	Se quedan los tres	
Cap. 5 Así eran ellos Se enfatiza el desprecio por la vida por parte de los leones prisioneros. Nadie muere. Se señala la importancia de no deberle la vida a nadie, ni a los mismos compañeros	Simpatía de Botello Los intentos por ahorcar a Botello Muere Rodrigo Perea La relación de amistad se enfatiza	
NO ESTA EN LA NOVELA	Desfile villista en Torreón al son de la marcha "Tierra blanca"	
NO ESTA EN LA NOVELA	Villa felicitando y dando a los tres leones sus estrellas Lo de los músicos Botello disparando al puesto de tunas	
Cap. 6 El círculo de la muerte Es dentro de una casa Los leones se prepararon para ir	Se ambienta en una cantina Los leones son tomados por sorpresa Botello se dispara en el corazón	Conserva el disparo en la cabeza de la novela
NO ESTA EN LA NOVELA	El pianista Se sugiere tomar en la calle a los 3 leones que se aproximan a la cantina y que van un poco borrachos Elipsis en el reloj de la cantina Botello se dispara en el corazón	
Cap. 7 Una hoguera Señala que parecía que una ciudad entera se había puesto en marcha Villa no está presente La decisión de Urbina La novela apela a proteger su vida por ser uno de los mejores oficiales de la división Tiburcio quema a Máximo estando con vida	Señala estación "Calera" Es de noche Se inserta la presencia de Villa. Se le notifica de la viruela Posteriormente se toma a Becerrillo y Tiburcio el vagón 7121 El guion lo defiende por ser un "un hombre como nosotros y mejor que muchos" Aquí sí se escucha la detonación	Entre la cantina y la notificación a Villa de la viruela, se inserta la duda de Becerrillo de seguir en la guerra cuando están en el hotel preparándose para salir hacia Zacatecas.

	Descripción del ritual funerario que no está en la novela.	
Cap. 8 El vagón 7121 Todos ignoran a Tiburcio Se queda a ver a los heridos, ahí se problematiza todo. “babosos... si supieran el pago que les toca”	Inserta el contacto directo en que Villa desprecia a Tiburcio	Fin
	Final no filmado Desfile militar con noticias de los triunfos de Villa y su avance sobre la ciudad Luego imágenes de villista huyendo y noticia de derrotas Noticias de “Fuera de la ley” Tiburcio reflexiona sobre ello Villa mata a su familia y Tiburcio lo sigue. Corresponde al de la novela con excepción de que en la novela nunca encañonó a Villa.	

Manifiesto del grupo Nuevo Cine

Al construir el grupo NUEVO CINE, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.
2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.
4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:
 - a. Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
 - b. Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes, tanto en el distrito Federal como en la provincia.
 - c. Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
 - d. Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.
 - e. Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano.
 - f. Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.
5. La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otras partes.

6. La defensa de la *Reseña de Festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las *Reseñas* celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, Enero de 1961.

El grupo Nuevo Cine: JOSÉ DE LA COLINA, RAFAEL CORKIDI, SALVADOR ELIZONDO, J. M. GARCÍA ASCOT, EMILIO GARCÍA RIERA, J. L. GONZÁLEZ DE LEÓN, HERIBERTO LAFRANCHI, CARLOS MONSIVÁIS, JULIO PLIEGO, GABRIEL RAMÍREZ, JOSÉ MARIA SBERT, LUIS VICENS.³¹⁸

³¹⁸ Manifiesto en el número 1 de la revista *Nuevo Cine*, abril de 1961.

FUENTES CONSULTADAS

- Abreu Gómez, Emilio, "Sala de retratos RFM" en *El Nacional*, 31 oct. 1945.
- Acevedo Escobedo, Antonio, "RFM ¡Vámonos con Pancho Villa!", *El Universal Ilustrado*, 17 de septiembre de 1931.
- Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución mexicana*, México, Era, 1990.
- Albiñana, Salvador (ed.), *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles 1920-1950*, 2ª. Edición, Barcelona, Editorial RM, 2014.
- Almoína Fidalgo, Helena, *Bibliografía del cine mexicano*, México, UNAM, 1985.
- Anon, "¡Cámara! Los estudios de donde saldrán las mejores películas en español y quienes los harán", *Ilustrado*, 12 de septiembre de 1935.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.
- , *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, México, Filmoteca de la UNAM, 1980.
- , *La grandeza del cine mexicano*, México, Océano, 2004.
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, 2ª. Edición, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Barrera Fuentes, Federico, "Las novelas de la Revolución" en *El Universal*, 8 de marzo de 1934.
- Benjamín, Thomas, *La Revolución mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003.
- Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, UIA/CONACULTA, 2001.

Berumen, Miguel Ángel, *Pancho Villa. la construcción del mito*, México, Océano, 2009.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2000.

Campobello, Nellie, *Mis libros*, Chihuahua, Biblioteca Chihuahuense/Secretaría de Educación y Cultura/Gobierno del Estado de Chihuahua, 2004.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 5ª. Edición, México, Porrúa, 2003.

Carrillo Canán, Alberto J. L., “¿Hay un límite para el criterio narratológico de la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso?” en Angélica Tornero y Ángel Miquel, *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*, México, Itaca/UAEM, 2013.

Castro Leal, Antonio, *La novela de la Revolución mexicana*, 2 tomos, 9ª. Edición, México, Aguilar, 1971.

Centro de Capacitación Cinematográfica, *Fernando de Fuentes. Cuatro películas mudas mexicanas. Cartelera cinematográfica 1960-1969. El cine mexicano en documentos*, 8, México, s/f.

Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.

—, *El juego de las reglas: lecturas*, Argentina, FCE, 2000.

—, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.

—, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

—, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 2005.

—, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo de viajero*, México, UIA, 2011.

—, *Presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México, UIA, 2005.

Cineteca Nacional, *Fernando de Fuentes: trilogía de la Revolución*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, México, CONACULTA, 1998.

Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano. 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*, México, CONACULTA/Cineteca, 2000.

Cruz Porchini, Dafne, *Proyectos culturales y visuales a finales del cardenismo (1937-1940)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, IIE, UNAM, 2014.

Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.

Dabove, Juan Pablo, “‘Cuerpos para la horca’: bandidaje, guerra y representación en *¡Vámonos con Pancho Villa!*” en Felipe Martínez Pinzón y Javier Uriarte (eds.), *Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016.

De la Colina José, “Un camino perdido” en *Política*, México, vol. 1, núm. 22, 15 de marzo de 1961.

De la Vega Alfaro Eduardo, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, UNAM, 2012.

—, “Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa” en *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, IMCINE/Cineteca Nacional, 2010.

—, *Del muro a la pantalla. S. M. Einsenstein y el arte pictórico mexicano*, México, IMCINE, 1997.

—, “Fernando de Fuentes: La mirada crítica sobre la Revolución mexicana”, *Filmoteca*, núm. 1, México, UNAM, 1979.

—, *La industria cinematográfica mexicana: perfil histórico social*, Cuadernos de Divulgación, segunda época, núm. 37, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.

—, “Prólogo. Fílmica mexicana” (edición facsimilar), *Nuevo Cine*, México, DGE Equilibrista, 2015.

De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, México, UAM-X, 1984.

—, “Entre la violencia y el olvido, ¡Vámonos con Pancho Villa!” en *Un cine revolucionario. Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)*, México, INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2017.

De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo del cine mexicano: 1896-1947*, México, Trillas, 1987.

—, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños, 1896-1920*, vol. 1, 2ª edición, México, UNAM/IIE, 1983.

—, *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos mexicanos en la Revolución. 1911-1916*, México, IIE/UNAM, 1985.

—, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, UNAM/IIE, 2006.

—, *Los orígenes del cine mexicano*, 3ª. Edición, México, FCE, 2013.

—, *Los orígenes del cine mexicano. 1896-1900*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, FFyL, UNAM, 1971.

—, “Sobre ‘el cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de los años 30’”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 34, México, Instituto Mora, 1996.

De Orellana, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana 1911-1917*, México, Joaquín Mortíz, 1991.

—, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, México, Premia Editora, 1983.

Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1972. (colec. Popular).

Díaz Alanís, Martha, *La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Bibliotecología, FFyL, UNAM, 2001.

Díaz Arciniega, Víctor, *“Querrela” por la cultura revolucionaria (1925)*, 2ª. Edición, México, FCE, 2010.

—, José Joaquín Blanco y José Mariano Leyva, *Del color local al estándar universal. Literatura y cultura*, México, DEH-INAH, 2010. (colec. Claves para entender el siglo XX).

Díaz García, Serafín, *El mito de Villa en la novela de Rafael F. Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa!*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura y Letras Hispánicas, México, FFyL, UNAM, 1996.

Dmytryk, Edward, *El cine: concepto y práctica*, México, Limusa, 1995.

Durán Ruíz, Antonio y José Martínez Torres, “Edmundo O’Gorman: el fulgor de monstruosidad artística” en *Entreciencias: diálogos en la sociedad del conocimiento*, vol. 4, núm. 9, México, UNAM, 2016.

Eco, Umberto, “El lector modelo” en *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.

El Universal, 7 de diciembre de 1924.

El Universal Gráfico, 25 de julio de 1923.

Elizondo, Salvador, “Fernando de Fuentes” en *Nuevo Cine*, núm. 2, junio, 1961.

Espinosa Tavares, Martha Liliana, *Análisis crítico del discurso editorial del extinto periódico El Globo (1925). Estudios de caso: “Ataques” a Alberto J. Pani*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicación y Periodismo, México, FES Aragón, UNAM, 2013.

Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano. Coaticue. El retablo de los reyes. El hombre*, México, IIE/UNAM, 1979.

Filmoteca, *El cine y la revolución mexicana*, México, UNAM, 1979.

Filio, Carlos, “Actividades literarias durante 1931” en *El Nacional*, 20 de noviembre de 1931.

Florescano, Enrique, “La Revolución mexicana en la mira”, *La Jornada Semanal*, suplemento de La Jornada, 15 de julio de 1990, p. 23-31.

—, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y arena, 1991.

Foucault, Michel, “¿Qué es un autor?” en *Dialéctica*, año IX, núm. 16, 1984.

Frías, Heriberto, *Tomóchic*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1899.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, vol. 1, España, Sígueme, 2007.

Galán, Mario, “El temple latino” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 19 de diciembre de 1935.

—, “Francisco Villa lanzó al teatro a los Soler” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 21 de noviembre de 1935.

—, “¡Vámonos con Pancho Villa!” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 5 de diciembre de 1935.

—, “¡En producción! ¡Vámonos con Pancho Villa!” en *Ilustrado. Semanario artístico popular*, 12 de diciembre de 1935.

Gamboa López, Francisco, *¡Vámonos con Pancho Villa! Una revaloración de su representación cinematográfica*, Reporte final del Seminario Taller Extracurricular de Titulación Interdiscursividad Cine Literatura e Historia, FES Acatlán, UNAM, 2004.

García Barragán, Eliza, “El imaginario de la Revolución mexicana: Punto de partida para una iconografía nacionalista” en Francisco Colom González (ed.), *Relatos de la nación: La construcción de las identidades en el mundo hispánico*, España-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.

García, Gustavo, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.

—, *El cine biográfico mexicano*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, México, FCPyS, UNAM, 1978.

—, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2001

—, “Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano”, *Versión*, México, 1998.

García Riera, Emilio, *Fernando de Fuentes, 1894-1958*, Serie monografías, núm. 1, México, Cineteca Nacional, 1984.

—, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, México, CONACULTA/IMCINE/Canal 22/Ediciones Mapa/Universidad de Guadalajara, 1998.

—, *El cine mexicano*, México, Era, 1963.

— y Fernando Macotela, *Guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión (1919-1984)*, México, Patria, 1984.

Javier Garcíadiego, “La oposición conservadora y de las clases medias al cardenismo” en www.istor.cide.edu/archivos/num/25/dossier2.pdf

Garduño, Ana, “Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y promotor cultural” en *Centenarios. Deconstruyendo Latinoamérica como protagonista*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas/INBA/CONACULTA, 2010.

Gómez Gómez, Carmen Elisa, *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, 2015.

Gorostiza, Paloma, *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, México, INBA, 2004.

Guzmán, Martín Luis, *Obras completas*, T.3, 4ª. Edición, México, FCE, 2010.

Hausberger, Bernd y Raffaele Moro (coord.), *La Revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2013.

Hernández Carballido, Elvira Laura, *La participación femenina en el periodismo nacional durante la Revolución mexicana (1910-1917)*, tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, México, FCPyS, UNAM, 2003.

Hernández, Conrado (coord.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de Michoacán/UNAM/IIE, 2003.

Hobsbawm, Eric, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1983.

Jiménez Rueda, Julio, "El afeminamiento en la literatura mexicana", *El Universal*, 21 de diciembre de 1924.

Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, 2 tomos, 2ª. Edición, México, Era, 2000.

Knight, Alan, "Interpreting the Mexican Revolution" en *Texas Papers on Latin America*, <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/tpla/8802.pdf>

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, 4ª. Edición, México, Siglo XXI, 1984.

Kolb Neuhaus, Roberto, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, México, FFyL, UNAM, 2006.

Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

Lara Chávez, Hugo, "Vino el remolino y nos alevantó. Entre el caballo y el ferrocarril: los símbolos de la movilidad en el cine de la Revolución" en *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, IMCINE/Cineteca Nacional, 2010.

Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

Leal, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska, *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*, México, Juan Pablos Editor/ Voyeur, 2014.

Lemus Soriano, Elmy Grisel, *Para institucionalizar la Revolución Mexicana: los cursos de invierno de 1955*, Tesis para obtener el grado de doctora en historiografía, México, UAM-A, 2017.

Lincoln, Isabel, *Literatura y cine mexicano. Doña Bárbara, la novela de Rómulo Gallegos, el filme de Fernando de Fuentes*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Ciencias de la Comunicación, México, FCPyS, UNAM, 2004.

López Vallejo y García, María Luisa, “Los treinta: las primeras obras maestras del cine mexicano” en Francisco Peredo castro y Federico Dávalos Orozco (coord.), *Historia sociocultural del cine mexicano. aportes al entretrejo de su trama (1896-1966)*, México, UNAM, 2016.

Loyo, Engracia, “La lectura en México, 1920-1940” en *Historia de la lectura en México*, Seminario de la Historia de la Educación en México, 2ª. Edición, México, Colegio de México, 1997.

Magdaleno, Mauricio, “El mundo de Rafael F. Muñoz” en *El Nacional*, 29 de agosto de 1934.

Martínez Assad, Carlos, Pablo Serrano y Jaime Bailón (coord.), *El siglo de la Revolución mexicana*, Vol. II, México, INEHRM-Secretaría de Gobernación, 2000.

Martínez Marín, Jaime, “Alegato político y discurso literario en *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 41, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

Matute, Álvaro, “La Revolución, recordada, inventada, rescatada” en *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México, INEHRM/Océano, 2002.

—, “Orígenes del revisionismo historiográfico” en *Signos Históricos*, no. 3, México, UAM-I, junio de 2000.

Meyer, Alicia (coord.), *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Archivo Historia Oral, INAH, 1976.

Meyer, Eugenia, *Luis Cabrera: teórico y crítico de la Revolución*, México, SEP/SepSetentas, 1972.

— y Alicia de Bonfil, *Entrevista a Rafael F. Muñoz*, México, Archivo de la Palabra, INAH-DEH, 1970.

Miquel Ángel (ed.), *Cine y literatura: veinte narraciones*, México, UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2009.

—, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, FCE, 2005.

—, *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México. 1910-1960*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2015.

—, Zuzana Pick, Eduardo de la Vega Alfaro, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*, México, UAEM, 2004.

—, “Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1999)” en Eduardo de la Vega (coord.), *Microhistorias del cine mexicano*, México, U de G, 2001.

— y Lauro Zavala, “El placer de leer cine: 25 años de libros sobre cine en México (1980-2005)” en *Tierra Adentro*, núm. 141, México, CONACULTA, agosto-sep., 2004.

Monge, Francisco Antolín, *La narrativa de Rafael F. Muñoz*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Lengua Española y Literatura Latinoamericana, México, FFyL, UNAM, 1975.

Morales Zea, María del Sol, *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historiografía, México, UAM-A, 2016.

Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, Ciudad de México/Colegio de México, 2011.

—, *Escribir, por ejemplo. De los inventores de la tradición*, México, FCE, 2008.

—, “Las mitologías del cine mexicano” en *Inter medios*, México, núm. 2, junio-julio, 1992.

Monterde, Francisco, “Existe una literatura mexicana viril”, *El Universal*, 25 de diciembre de 1924.

Mraz, John, *La trilogía de la revolución de Fernando de Fuentes*, en Edición conmemorativa de la Filmoteca de la UNAM, 2010.

—, *La revolución es historia: filmando el pasado en México y Cuba*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000.

Muñoz, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.

—, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 2ª. Edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

—, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 2ª. Edición, Argentina, Espasa-Calpe (colección Austral), 1950.

—, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Ed. Factoría, 2000.

—, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Ed. Era, 2008.

—, *Se llevaron el cañón para Bachimba*, México, Era, 2007.

—, *Relatos de la Revolución; antología*, México, SepSetentas, 1976.

—, “Villa proyectaba volver a sus andanzas de antaño” *El Universal Gráfico*, 30 de julio de 1923.

—, “Villa estaba de antemano condenado a muerte” en *El Universal Gráfico*, 27 de Julio de 1923.

—, “Pancho Villa” en *El Nacional*, 20 de noviembre de 1931.

—, “El puente” en *El Universal Ilustrado*, 22 de marzo de 1928.

—, “Parlamento” en *El Universal*, 12 de mayo de 1929.

—, “Así eran ellos” en *El Universal*, 19 de mayo de 1929.

—, “Dinamita en la noche” en *El Universal Ilustrado*, 27 de enero de 1929.

—, “¿Cuál es la literatura revolucionaria?” en *Frente a Frente*, núm. 7, enero de 1936.

Obregón, Álvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña*, 3ª. Edición, México, FCE, 1959.

Ocampo Alfaro, Aurora (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos*, México, IIF/UNAM, 1998.

O’Gorman, Edmundo, “El arte o de la monstruosidad. Ensayo de crítica artística precortesiana” en *Tiempo. Revista mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, 3, México, 1940.

Olea Franco, Rafael, “Novela de la Revolución Mexicana. Una propuesta de relectura”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm., 2, 2012.

Ortiz Monasterio, Pablo, *Cine y Revolución: la revolución mexicana vista a través del cine*, IMCINE, México, 2010.

Pani, Alberto J., *Apuntes autobiográficos II*, 3ª edición, México, Senado de la República, 2003.

Pappe, Silvia, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, UAM-A, 200.

Peredo Castro, Francisco, *Cine e Historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

Pérez Montfort, Ricardo, “La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones” en Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura, 1808-2014. México contemporáneo*, t. 4, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos/FCE, 2015.

—, “La Noche Mexicana. Hacia una invención de lo “genuinamente nacional”: un México de inditos, tehuanas, chinas y charros, 1920-1921” en Leonardo Martínez Carrizales (coord.), *El orden cultural de la Revolución mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*, México, UAM-A, 2010.

—, “Antecedentes del estereotipo revolucionario y su presencia en los inicios del cine de ficción mexicano” en Bernd Hausberger y Rafaella Moro (coord.), *La*

Revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana, México, El Colegio de México, 2013.

Pérez Villarreal, Lourdes, *Cine y Literatura. Entre la realidad y la imaginación*, Ecuador, Abya Yala, 2001.

Prada Oropeza, Renato, "Ficcionalizaciones e interpretaciones de la novela de la Revolución mexicana" en *Texto crítico- Nueva Época*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, núm. 8, enero-junio, 2001.

Programa de Acción del Partido Nacional Revolucionario, 20 de enero de 1929, en http://www.pri.org.mx/bancosecretarias/files/Archivos/Pdf/277-1-10_30_14.pdf

Puente, Ramón, *Villa en pie*, México, México Nuevo, 1937.

Puga, Mario, "El escritor y su tiempo. Rafael F. Muñoz", *Revista de la Universidad de México*, México, 1945.

Rashkin, Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, FCE/UAM-X/Universidad Veracruzana, 2014.

Reyes Palma, Francisco, "La LEAR y su revista de frente cultural" en *Frente a frente. 1934-1938*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C, 1994.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina, FCE, 2004.

Rivero Mora, Jorge Alberto, "La Revolución mexicana entre los discursos académico y literario. Un atisbo historiográfico" en *Fuentes Humanísticas*, vol. 23, núm. 2, México, UAM-A, 2011.

Ross, Stanley R., *¿Ha muerto la Revolución mexicana?*, México, Premia Editora, 1978.

Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, España, Ariel, 1997.

Rulfo, Juan, *Textos sobre José Guadalupe de Anda, Rafael F. Muñoz y Mariano Azuela*, edición especial, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.

Sadoul, Georges, *Histoire du cinema*, Paris, J'ai Lu, 1962.

—, *Dictionnaire des films*, Paris, Microcosme/Éditions du seuil, 1965.

—, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972.

—, *Historia mundial del cine*, 19ª. Edición, México, Siglo XXI, 2004.

Salmerón Sanjinés, Pedro, *La División del Norte en la historiografía de la Revolución (1917-1994)*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, México, FFyL, UNAM, 1997.

—, “Pensar el villismo” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Vol. 20, México, UNAM, 2000, en www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc20/256.html

—, “Los orígenes de la disciplina priísta: Aarón Sáenz en 1929”, en www.itam.mx/estudios/60-89/72/PedroSalmeronLosorigenesdeladiciplina.pdf

Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004.

Sánchez, Francisco, *La luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano, 1896-2002*, México, CONACULTA, 2002.

—, *La luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano. 1896-2001*, México, Ediciones Casa Juan Pablos, 2002.

Sánchez, Fernando Fabio, García Muñoz, Gerardo, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, CONACULTA, 2010.

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría de la adaptación literaria*, Barcelona, Paidós, 2000.

Sandoval, Adriana, *De la literatura al cine. Versiones fílmicas de novelas mexicanas*, México, IIF-UNAM, 2005.

Sepúlveda, Ximena, *Entrevista a Salvador Elizondo*, Archivo de la Palabra, DEH/INAH, 18 de junio de 1975.

Sheridan, Guillermo, *Nacionalismo y literatura en México: la polémica de 1932*, Tesis para obtener el grado de Doctorado en Letras, México, FFyL, UNAM, 1998.

Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM, 2014.

Stross, Brian, “La cantina mexicana como un ligar para la interacción” en Menéndez, Eduardo, *Antropología del alcoholismo mexicano*, México, CIESAS, 1991.

Tuñón, Julia, “La Revolución Mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia”, en Fernando Fabio Sánchez, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, CONACULTA, 2010.

—, “El cine como fuente para la historia. El caso de las mujeres en el melodrama mexicano de los años cuarenta” en Carlos Barroso y Carlos Antonio Aguirre (Ed.) *Historia a debate. América Latina*, Santiago de Compostela, Historia a debate, 1996.

—, “Sensibilidad y cine mexicano en la época de oro” en *Cien años de cine mexicano 1896-1996*, 1999.

—, “La trilogía de Fernando de Fuentes” en *Revista cultural de El Acordeón*, núm. 17, México, UPN, mayo-ago., 1996.

—, “Cuando la historia va al cine: una mirada a la edad de oro del cine mexicano” en *Diógenes*, núm. 167, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1999.

—, “La literatura de la Revolución mexicana en el cine: “Los de abajo” de Mariano Azuela (1916-1938), de Chano Urueta (1939) y de Servando González (1976). Cuando Ouroboros se muerde la cola”, en *Historias*, núm. 80, México, DEH-INAH, 2011.

—, “Cultura y cine en México. 1931-1955”, en *Diario de campo. Boletín interno de los investigadores del área de antropología*, núm. 28, México, INAH, nov. 2000.

Van Dijk, Teun, *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, UAM-A, 2005.

—, “La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico” en *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, IMCINE/Cineteca Nacional, 2010.

—, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y Grafía*, año 20, no. 20, México, Universidad Iberoamericana, julio-diciembre de 2012.

—, “La Revolución filmada. La presencia de la Revolución en el cine mexicano (1933-1958)” en Jaime Bailón, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez, *El siglo de la Revolución mexicana*, tomo II, México, INEHRM, 2000.

—, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, en *Historia y Grafía*, núm. 39, México, UIA, 2012.

—, “La mujer del puerto, la vanguardia como punto de partida del cine en México” en *Un cine revolucionado, Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)*, México, INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2017.

Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México [1895-1940]*, México, H. Cámara de Diputados, LXI Legislatura, Porrúa, 2010.

Villa, Guadalupe y Rosa Helia Villa (eds.), *Pancho Villa. Retrato autobiográfico, 1894-1914*, México, Taurus, 2003.

Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano*, México, UNAM, 1992.

IV Informe de Gobierno, p. 239, en <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE/ISS-09-06-04.pdf>

FILMOGRAFÍA

¡*Qué viva México!*, Seguei Einsenstein, 1931.

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

¡Viva Villa!, Jack Conway, 1934.

Allá en el Rancho Grande, Fernando de Fuentes, 1936.

Así era Pancho Villa, Ismael Rodríguez, 1957.

Cielito Lindo, Roberto O'Quigley, 1936.

Con los Dorados de Villa, Raúl de Anda, 1939.

Chicogrande, Felipe Cazals, 2010.

El automóvil gris, Enrique Rosas, 1919.

El cementerio de las águilas, Luis Lezama, 1938.

El compadre Mendoza, Fernando de Fuentes, 1933.

El hombre de hierro (La sangre de un valiente), Mario Hernández, 1992.

El fantasma del convento, Fernando de Fuentes, 1934.

El tesoro de Pancho Villa, Arcady Boytler, 1935.

Enamorada, Emilio Fernández, 1946.

En tiempos de Don Porfirio, Juan Bustillo Oro, 1939.

Flor Silvestre, Emilio Fernández, 1943.

Janitzio, Carlos Navarro, 1934.

Judas, Manuel R. Ojeda, 1936.

La Cucaracha, Ismael Rodríguez, 1958.

La Negra Angustias, Matilde Landeta, 1946.

La mujer del puerto, Arcady Boytler, 1933.

La mujer que yo perdí, Roberto Rodríguez, 1949.

Las mujeres de mi general, Ismael Rodríguez, 1950.

La sombra del Caudillo, Julio Bracho, 1960.

Las abandonadas, Emilio Fernández, 1944.

Los de Abajo, Chano Urueta, 1939.

Los Gavilanes, Vicente Oróná, 1955.

Los que hicieron nuestro cine. La trilogía de la Revolución, Alejandro Pelayo, 1983.

María Candalaria, Emilio Fernández, 1943.

Memorias de un mexicano, Carmen Toscano, 1950.

Miércoles de ceniza, Roberto Gavaldón, 1958.

Prisionero 13, Fernando de Fuentes, 1933.

Redes, Paul Strand, 1936.

(Revolución) La sombra de Pancho Villa, Miguel Contreras Torres, 1932.

Santa, Antonio Moreno, 1931.