

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

**Julia Tuñón**  
*DEH-INAH*

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

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

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

<sup>1</sup> *Si Adelita se fuera con otro*. Producción: 1948. Dirección: Chano Urueta. Fotografía: Víctor Herrera. Música: Manuel Esperón. Artistas: Jorge Negrete, Gloria Marín, Crox Al varado, Arturo Soto Ráangel.

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

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

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

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

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

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

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

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

Por otra parte, estoy de acuerdo con Jorge Ayala Blanco<sup>5</sup> en la consideración de que, en celuloide, el tema se trata cada vez más con una mirada folklorizante y en que un escenario fotogénico (si es a colores, mejor), devora paulatinamente el sentido crítico. La influencia de Hollywood es grande y las cintas cada vez se parecen más a los *western*, con todo y el recurso de los duelos y los pleitos de cantina.

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

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

La historiografía mexicana y extranjera ha destacado su interés por la Revolución Mexicana. La ha atendido con diversos lentes y en diferentes momentos. Por eso se puede detectar un proceso. Enrique Florescano ha distinguido el *corpus* de las ideas en tres generaciones consecutivas.<sup>6</sup> La primera de ellas, contemporánea a los sucesos que estudia, se encuentra -dice- todavía pegada al movimiento: «sus obras se ubican entre las interpretaciones directamente comprometida con ella».<sup>7</sup> Es entre los historiadores extranjeros, especialmente Frank Tannembaum (al decir de Alan Knight<sup>8</sup> secundado por el propio Florescano) que se construye una concepción de ella como popular, campesina, agrarista y nacionalista. La segunda generación, que da a luz sus obras entre los años cincuenta y sesenta, intenta (según Wommack<sup>9</sup>) lograr la «objetividad» y agregaa las características apuntadas un tono anti-imperialista. Se la considera, además, un parteagüas, el inicio de otro tiempo histórico, lo que supone la idea de su triunfo. A partir de los sesenta una tercera generación la atiende con un mayor espíritu crítico y hace énfasis en las continuidades económicas, sociales y aún políticas. A partir de los setenta se accede a nuevas fuentes con nuevas preguntas, abriendo los temas y las interpretaciones.

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

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

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

<sup>7</sup> Florescano, «La revolución» 24.

<sup>8</sup> Alan Knight. «Interprating thc Mexican Revolution»: 2-3. Citado por Florescano.

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

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

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

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

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

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

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

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

El primer largometraje sonoro sobre de tema revolucionario es de 1932. Se trata de *La sombra de Pancho Villa* o *Revolución* de Miguel Contreras Torres<sup>12</sup> en que ya aparecen los ingredientes clásicos de las canciones y las noches frías en que los hombres se protegen con sarapes alrededor de una hoguera y se alegran con música de guitarras.

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

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

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

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

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

<sup>13</sup> Las primeras cintas sonoras mexicanas datan de 1929.

y hermana de uno de los apresados soborna a Carrasco: De Fuentes muestra sin pudor las negociaciones: «Por supuesto, señor, que no nos daremos por bien servidas. Yo estoy dispuesta a hacer cualquier sacrificio, por grande que sea, con tal de salvarlo» «no es un pago, es una demostración de gratitud», le dicen. La madre se ofusca: «No se vaya a ofender pero, si se ofende no me importa [...] ¿cuánto quiere por poner en libertad a mi hijo?» y la hija matiza con discreción: «mamá quiere decir que cuanto habrá que pagar al gobierno para que Felipe salga libre» y el coronel, *en uniforme*, contesta: «hablen ustedes con confianza que yo no veo en ello ninguna ofensa, sino un medio muy justificable de salvar a un hijo». Parece dispuesto «a ayudarla a usted, señora, a riesgo de mi reputación, tal vez a riesgo de mi vida». Se trata, no cabe duda, de un código sabido, un ritual de escasas palabras y conocidos gestos que, evidentemente, es familiar para el público, un ritual tradicional en el país, con sus formulismos y lugares comunes. El tradicional mecanismo funciona: Felipe Martínez sale libre, pero Carrasco debe encontrar a alguien que sea fusilado en su lugar, para lo cual manda aprehender a cualquier tipo de rasgos físicos similares. Cuando han empezado a sonar las detonaciones Carrasco se encuentra con su esposa que espera audiencia y quien le informa de la aprehensión arbitraria de Juan. El coronel corre a tratar de salvar a su hijo. Al decir de Emma Roldan existió una versión original en la que no llega a tiempo y el muchacho es fusilado. En la que conocemos la imagen nos muestra que todo era un mal sueño de borracho que lo hace recapacitar y dejar la bebida. Al respecto Emma Roldan opina que «le quitaron la parte más bonita. En realidad yo no se por qué, si en la Revolución ocurrieron muchas de esas cosas. Y peores, pero hubo que cambiarle».<sup>14</sup>

El tono trágico, intimista, nos muestra una predominancia de espacios interiores en un ambiente urbano, en que las mujeres visten y peinan a la usanza de los treintas. Las batallas no aparecen por ningún lado. El drama se inicia en el porfirismo, mostrando una serie de problemas que hacen crisis en la Revolución. La película hace énfasis en las continuidades. La Revolución se vive como la ocasión de la arbitrariedad ante la que sólo cabe la impotencia: en la noche de la aprehensión el único reporte de lo que sucede es el rumor popular: los vecinos se percatan: «es en casa de los Hernández» y oyen al afectado «¡ésto es un atropello!» Es de noche en la ciudad. Al día siguiente oímos los comentarios en el mercado: «nomás le cuento que como a las doce llegaron muchos señores y se llevaron al señor —pero, ¿por qué?— pos no sé, pero ya

<sup>14</sup> «Entrevista con Emma Roldan. Testimonios para la historia del cine mexicano». *Cuadernos de la Cineteca Nacional* 6: 19 (México: Cineteca Nacional, 1976).

llevaban en la jaula como otros veinte, quesque pa'l cuartel». Luego oímos cómo crece el rumor: «Apresaron a cincuenta», «más de cien en el cuartel». La población civil no tiene más medio de información que éste, añejo y tradicional, en el que florecen las suposiciones. A las mujeres que acuden al cuartel a preguntar nadie les puede responder. Solo el alto mando parece entender las causas de los sucesos, pero no las comparte ni siquiera con el espectador. El sentimiento dominante es la impotencia y el único recurso la corrupción... para el que tiene dinero o bienes. Se trata de una corrupción que comparten militares y civiles: la señora Martínez debe malvender un rancho que valdría 5 0000 pesos en 13000, pues el comprador la ve apurada. La corrupción aparece como un viejo estilo: «¿qué tendría de particular?» pregunta a Carrasco la muchacha. Ella dice: «diga cuanto, con franqueza, al fin todo queda entre nosotras. Somos muy serias y formales para estas cosas».

El retrato de Victoriano Huerta se ostenta en la pared de la oficina del coronel Carrasco. Corre el año de 1914. Este año es a menudo elegido para las películas del tema. Parece ser un tiempo fotogénico, con grandes conflictos en que, para los usos de la historia oficial y los estereotipos del cine, todavía es claro quienes son «buenos» y quienes «malos». Se trata también de un momento de manifiesta confusión, en que los desórdenes, el caos generalizado hacen depender la vida de un azar incalculable: se trata de un movimiento que avasalla, aún en la seguridad de la ciudad, cuando se va a ver a la novia antes de las diez. La historia fílmica destaca la corrupción y la confusión: nunca sabemos por qué están los presos en la cárcel, por qué los fusilan: podemos imaginarlo, porque se mencionan unos impresos, pero a De Fuentes no le interesa explicarlo. Sabemos, eso sí, algo aparentemente banal y anecdótico: que en la cárcel hace frío y no hay cobijas, que está por nacer el chamaco de uno de los detenidos... El tipo de escritos que causan su detención, las ideas por las que estos hombre luchaban se convierten aquí en algo secundario: lo primordial es lo que muestra lo aleatorio de la vida en tiempos de guerra civil, lo que muestra los nulos principios del grupo en el poder, el gesto de desesperación del preso que decide suicidarse. Ni siquiera hay condena: sólo se cuenta puntualmente una situación en la distancia, todavía adolorida, del año 1933.

*El compadre Mendoza* (1933) es, al decir de Eduardo de la Vega «otra tragedia de estilo clásico, desbordando todas las posibilidades y llevándola hasta sus últimas consecuencias, es decir, sin la menor concesión y sin el menor freno».<sup>15</sup> El tema de esta película es la traición de la amistad. Rosalío Mendoza

<sup>15</sup> «Fernando de Fuentes: la mirada crítica sobre la Revolución Mexicana», *Filmoteca* 1 (1979): 67. Número especial sobre *El cine y la revolución mexicana*.



es el rico hacendado dueño de Santa Rosa, que hace negocios en el campo y en la ciudad, que es amigo de los zapatistas y de los huertistas, primero, y de los carrancistas, después. En su casa se coloca el retrato del líder cuyos soldados ocupan ese día la hacienda. Rosalío ofrece coñac de cuatro letras a los generales de cualquier bando y aguardiente, barbacoa y tortillas a cualquier tropa, que en la noche canta alrededor de las hogueras, en el mismo estilo, más allá de su bando o ideología. Rosalío vende las armas que desechan los huertistas a los zapatistas y se maneja bien entre las dos aguas.

Rosalío, hombre entrado en años, se casa con Dolores García, joven que pertenece a una familia arruinada por el conflicto. En la noche de su boda se bailan vales tradicionales (de los que en el cine se asocian al porfirismo) cuando interrumpe un ataque zapatista. El dirigente quiere ahorcar a Rosalío, pero este alega su amistad con Eufemio y Emiliano Zapata, manido recurso que funciona, pues aparece el general Felipe Nieto y lo salva. Entre Felipe y Rosalío florece una amistad que los hace compadres: Felipe ama secretamente a Dolores. Mientras tanto la Revolución continúa e incrementa su beligerancia, amenazando cada vez más a ese ámbito privado que Rosalío ha logrado mantener en orden y en paz. El miedo se hace avasallante y Rosalío quiere irse a México, pero necesita dinero. Decide entonces aceptar la propuesta del coronel Bernaldez (carrancista) y traicionar a Felipe. La única testigo es la criada sordomuda que podía leer el movimiento de los labios: ella es el símbolo deslumbrante de la impotencia. Rosalío el de la cobardía, pero también es quien defiende a su familia y preserva los placeres de siempre y de todos: la paz, el coñac y los puros.

Esta cinta muestra otra vez la Revolución en el interior, en lo cotidiano. El conflicto no se siente en ese ambiente al que llegan a añorar la paz los hombres de diferentes bandos, la paz que el hacendado ha logrado preservar. Cuando Rosalío tiene un notición que darle a Felipe, y se muestra extremadamente contento, no se trata de algo militar o político, sino de algo tan íntimo que no se nombra abiertamente y sólo se insinúa mostrando los zapatitos que teje Dolores: es por la paternidad y por la familia que lo envidian los hombres públicos. Felipe, su compadre, los va a visitar porque «entre ustedes ¡palabra y me olvido de todo! Me parece que estamos en paz y me dan ganas de descansar». Le hace de caballito a su ahijado porque «jugando con él me olvido de generales, de carrancistas, de revolucionarios y de todo» y ante eso Rosalío contesta llevándole el coñac que tanto le gusta. Por su parte el carrancista Bernaldez le comenta «Ya estoy hasta aquí (señalando la frente) de tiros y zapatistas». Todos aparecen cansados y quieren la paz. Y la paz es la familia. Su existencia lo define todo. Quizá es por eso que la palabra «compadre» se

repite tanto: hace más trágico el hecho de la traición y alude a los lazos que unen a estos hombres más allá de las ideas., generando esa improbable amistad entre un zapatista y un hacendado. Felipe sueña con el triunfo el Plan de Ayala, cuando —dice— «todos estemos en paz y los campesinos seamos dueños de nuestras tierras»; los compadres se miran, cambian de tema y beben coñac: el día en que ésto sucediera acabaría la amistad: la película la acabó antes.

La concepción de de Fuentes coloca a la familia como el aspecto central de la vida, al otro extremo de la Revolución, que es su amenaza. Es, otra vez, «la bola», una hecatombe que cierra las opciones humanas, como la amistad, que no responde a ninguna razón valedera. Esta concepción la encontramos nuevamente en *Vamonos con Pancho Villa*, superproducción del año 1935 exhibida en 1936.

Este filme muestra las aventuras de seis amigos que deciden unirse a las tropas del Centauro del Norte y son llamados por él *los leones de San Pablo*. Es notoria su falta de ideas políticas o sociales: el incentivo a su acción es la aventura y lo que los motiva es la alusión a su hombría, a su valor: «no rajarse y ser muy machos». Accedemos a la muerte de cada uno de ellos, hasta que sólo vive el más crítico y lúcido, Tiburcio Maya. Los vemos morir en un destino que rebasa cualquier decisión al respecto y del que los hombres nunca saben bien a bien el por qué ni el para qué. Cada vez las muertes son más absurdas: Melitón se suicida para que no digan que fue cobarde luego de quedar herido en un juego de ruleta rusa y «becerrillo» es ultimado por el propio Tiburcio por ordenes superiores, cuando enferma de viruela, para no contagiar a la tropa. El climax del film es la pira fúnebre en la que el único sobreviviente de los leones incinera a su amigo. Tiburcio se da cuenta de que Pancho Villa, que no temía a las balas se asusta ante la enfermedad y retrocede con miedo ante su presencia. Tiburcio obedece la orden del miedo de Villa, la orden de retirarse y volver a su casa: le duele porque la tropa va a Zacatecas y sabe que habrá ahí una victoria importante. Vuelve desencantado a su hogar cuando aparece el FIN.

Aparentemente una versión original contenía una última secuencia que se suprimió, probablemente evadiendo su dureza. En ella Pancho Villa va a buscar a Tiburcio a su casa para que se reincorpore a la lucha armada y el último león argumenta en el sentido de que lo detienen la mujer y sus hijos; entonces, Pancho Villa los mata: ya nada impide al dorado seguir a su jefe en la aventura militar.

Villa es aquí la figura que cohesiona el absurdo. La referencia a él es constante, aunque su figura aparece poco en pantalla. Es el único que parece saber lo que quiere, pero lo caracteriza la arbitrariedad, de la que hace gala, por ejemplo, cuando manda fusilar a una banda musical porque ya no hay batallones a que incorporarlos. No obstante, el mayor azoro no parece

provocarlo la crueldad de la guerra, sino la impotencia ante ella, no tanto la muerte cuanto su sinsentido. En las noches de campaña, junto a la hoguera, cada uno de los hombres explicaba como quería morir, sin embargo, el final de cada uno de ellos ahoga cualquier fantasía, porque ninguno alcanza con ella la gloria. Tiburcio Maya mira en la noche las estrellas y reflexiona «por más que aquí abajo hacemos y deshacemos, allá arriba todo sigue igual». Los únicos valores que se mantienen, dirá la trama, la única lealtad firme es la de la familia. La Revolución no es un triunfo sino un dolor.

La trilogía de Fernando de Fuentes muestra la imagen de la Revolución como algo avasallante («la bola»), terreno de la crueldad. Observa la guerra desde los años treinta, desde una perspectiva suficientemente distante como para poderla criticar, pero suficientemente cercana como para dolerse todavía. La observa la familia, como seguramente la vivió la clase media y la pequeña burguesía a la que pertenecía el director: con impotencia, marginada de las decisiones, tratando de salvar las vidas personales y las posesiones. La versión de De Fuentes marca las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas la exaltación del triunfo sino la desilusión y el desgarramiento. De Fuentes parece estarle preguntando a su público espectador: ¿y a usted cómo le fue?

La imagen dista de la que transmitía la historiografía de esos años, según Florescano: una Revolución pegada a los ideales, nacionalista, popular, agrarista. Paulatinamente la academia matiza sus concepciones, aprendiendo a ver las continuidades y preguntándose otras cosas, mientras el cine nacional repite cada vez más una serie de esquemas y convenciones dictadas por las necesidades comerciales.

En 1936 De Fuentes realiza *Allá en el Rancho Grande*,<sup>16</sup> que obtiene un éxito enorme en México y en Latinoamérica. La cinta narra con alegría, entre chistes y canciones, las relaciones amistosas entre un hacendado y un peón, los amores y peripecias en una especie de utopía ranchera. Prevalece entonces una concepción de la industria en la que domina la parte comercial. Pareciera que se quiere pensar menos y divertirse más: no en balde Nieto y Bernaldez se mostraban tan cansados de la guerra, la Revolución ofrece aún un escenario privilegiado, lleno de recursos para la acción y las canciones, las lágrimas y los chistes, para demostrar el valor, si se es hombre o la abnegación, si se es mujer. Con estos elementos es claro que será un tema recurrente en las cintas mexicanas.

<sup>16</sup> *Allá en el Rancho Grande*. Producción: 1936. Dirección: Fernando de Fuentes. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Lorenza Barcelata. Edición: Fernando de Fuentes. Artistas: Tito Guizar, Rene Cardona, Esther Fernández, Emma Roldan, Lorenzo Barcelata.

Alrededor de la Revolución Mexicana se han tejido muchas versiones que conforman los conceptos de la gente. Estas versiones no surgen únicamente de la academia, no las construimos sólo los historiadores, sino que marchan por rutas diversas, algunas subterráneas. En el caso de la ruta fílmica sonora se observa un proceso inverso al de la historiografía sobre el tema: se inicia con espíritu crítico para seguir cada vez más un camino condescendiente y trivial. Me parece importante analizar los contenidos de estas versiones paralelas del pasado, hacerlo desde la historia, desde el lenguaje escrito y la reflexión, para entender mejor los nudos de nuestro pensamiento, esos en que convergen, por lo menos, la mítica oficial, el saber académico y la emoción fílmica. Es una manera de acercarnos un poco más a la complejidad de nuestros propios prejuicios.