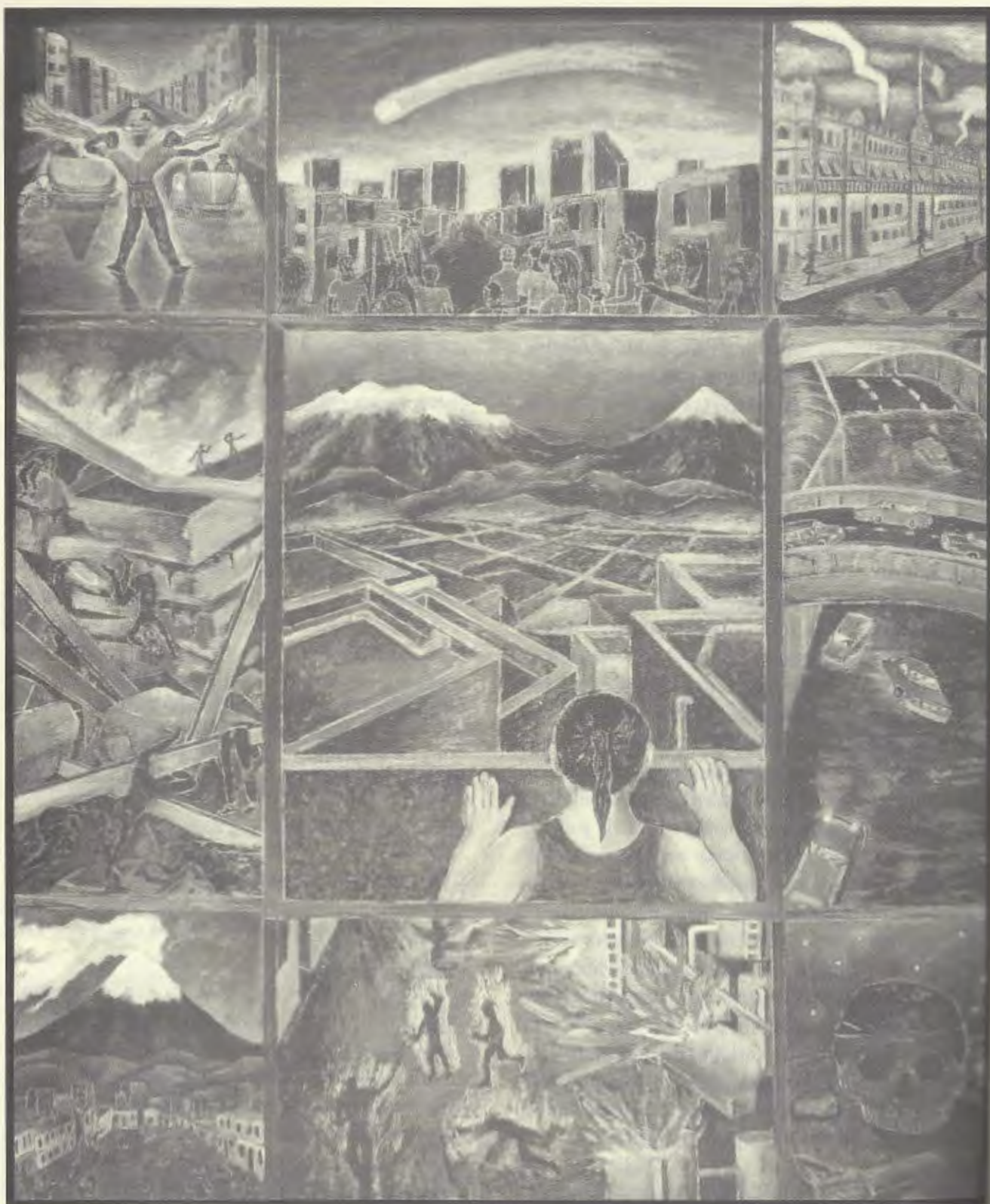




Presagios funestos. Encusto, chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1997.

FERNANDO DE FUENTES Y LA BÚSQUEDA DE UN CINE DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

Primeras vistas

Varias son las películas que Fernando de Fuentes¹ realizó y que forman parte ya no sólo de la historia del cine mexicano, sino que conforman también ese amplio espectro del imaginario cultural del México del siglo xx. Dos películas podrían bastar para confirmar lo anterior: *Allá en el Rancho Grande*

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Fuentes, Fernando de. N. en Veracruz, Ver. y m. D.F. (1895-1958).

Durante la Revolución mexicana militó en el constitucionalismo y llegó a ser secretario particular de Luis Cabrera. Fue gerente del cine Olimpia y durante el rodaje de *Santa* (1931) participó como ayudante de productor y asistente del director Antonio Moreno.

Se inicia en la dirección cinematográfica como codirector de John H. Auer en *Una vida por otra* (1932). Su filmografía es muy amplia: *El anónimo* (1932), *El prisionero trece* (1933), *La calandria* (1933), *El tigre de Yautepec* (1933), *El compadre Mendoza* (1933), *El fantasma del convento* (1934), *Cruz diabla* (1934), *La familia Dressel* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *Las mujeres mandan* (1936), *Allá en el Rancho Grande* (1936), *Bajo el cielo de México* (1937), *Zandunga* (1937), *Papacito Lindo* (1939), *Allá en el trópico* (1940), *El jefe Máximo* (1940), *Así se quiere en Jalisco* (1942), *Doña Bárbara* (1943), *La mujer sin alma* (1943), *El rey se divierte* (1944), *Hasta que perdió Jalisco* (1945), *La devoradora* (1946), *Jalisco canta en Sevilla* (1948), *Allá en el Rancho Grande* (segunda versión, 1948), *Hipólito el de Santa* (1949), *Crimen y castigo* (1950), *Por la puerta falsa* (1950), *Los hijos de María Morales* (1952), *Canción de cuna* (1952) y *Tres citas con el destino*.

(1936) y *Doña Bárbara* (1943), esta última estelarizada por María Félix y que marcaría su consagración como la *femme fatale* del cine mexicano. De tal suerte que a partir de su caracterización del personaje de Doña Bárbara de la novela de Rómulo Gallegos, María Félix es nombrada desde entonces como "La Doña".

Allá en el Rancho Grande, la película icono por naturaleza de la cultura nacional para exportación, es la cinta clave para entender el fenómeno ampliamente conocido y reconocido en el mundo entero de las películas de machos y charros cantores o donde los personajes —como dicen los versos del *Corrido de Juan Charrasqueado*—, "son valientes y arriesgados en el amor"; en esta cinta se conjugan todos los elementos básicos de los llamados melodramas y comedias rancheras, con la fórmula básica de contar con un charro cantor apuesto, viril y con una voz espectacular, condición *sine qua non* para sostener en esa recia personalidad una película de canciones más canciones, pleitos romances, botellas de tequila y muchos, pero muchos balazos.

Allá en el Rancho Grande es la primera comedia ranchera de éxito y resonancia internacional² que

² *Allá en el Rancho Grande* fue al parecer la primera cinta mexicana industrial que se exhibió con subtítulos en inglés y se distribuyó de forma masiva en los mercados cinematográficos latinoamericanos. Asimismo con ella obtuvo México su primer

contó además con el primer charro cantor del cine mexicano: Tito Guízar; antecesor de todos los demás, como Jorge Negrete,³ Pedro Infante, Javier Solís y hasta de nuestros contemporáneos Vicente y Alejandro Fernández (padre e hijo, respectivamente).

Pero Fernando de Fuentes no sólo fue el director de películas de ambiente ranchero o folklóricas como *Zandunga* o *Allá en el trópico*, también fue el realizador de tres películas que reflejan con mucho los aspectos esenciales del arte mexicano posrevolucionario: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Las tres refieren, con extraordinaria nitidez, la manera con que un país pudo volver la mirada hacia su pasado reciente y dejar un testimonio de lo que vio o de lo que vivió y sufrió en carne propia.

No habían pasado ni diez años del nacimiento de la industria del cine sonoro en el mundo para que surgieran en México tres películas que con intuición y conocimiento de las reglas básicas de la narración cinematográfica por parte de su realizador Fernando de Fuentes, marcaran el rumbo y las posibilidades del cine mexicano, y adquirieron con la distancia de las décadas y a pesar de los años que padecieron del olvido y desconocimiento, el carácter de momentos épicos en la historia de la cinematografía, pero también en los indisolubles vínculos entre la historiografía y la expresión artística, tal y como lo plantea el historiador Marc Ferro de la siguiente manera:

el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia; ¿el postulado? Que lo que no ha acaecido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, es tanto la Historia como la Historia (Ferro, 1974, p. 246).

Aquí además, en las tres películas, la historia es como ocurre con los trenes que aparecen en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, casi un personaje más en las respecti-

vas tramas cinematográficas. Muchas de las secuencias de cualesquiera de las tres películas adquieren por momentos ya no sólo un gran valor estético como arte cinematográfico, sino que las propias imágenes filmicas se han convertido en imágenes testimoniales, como si la ficción cinematográfica que se nos expone a los espectadores fuese en realidad una sucesión de vistas documentales de los hechos o momentos históricos que se presentan. Tal es el caso de las imágenes filmicas de los zapatistas entrando violentamente a la boda del hacendado Mendoza, en *El compadre Mendoza*; los civiles en espera de la muerte cuando van a ser fusilados en *El prisionero trece* o la mítica imagen de Pancho Villa repartiendo granos de maíz a un pueblo hambriento desde un vagón del ferrocarril en *¡Vámonos con Pancho Villa!*; en ellas y en otras más, la ficción cinematográfica alcanza tal fuerza de verosimilitud que las imágenes presentadas podrían ser tomadas como si los hechos presentados hubiesen ocurrido en realidad.⁴

En todo caso, en estas tres películas, se manifiesta una visión crítica de los episodios revolucionarios con la misma fuerza con que la narrativa de la Revolución o la obra muralística de José Clemente Orozco lo hicieron también. Había una estética compartida,

Nace una industria

Es bien sabido que México fue uno de los países en donde la naciente industria cinematográfica de principios del siglo xx, se desarrolló con más prisa; en parte por causas políticas, económicas e históricas —en México estalla en 1910 la primera Revolución del siglo xx—, pero también azarosas, si tomamos en consideración la aparición en pantalla del primer actor captado por los representantes en México de los hermanos Lumière: el general Porfirio Díaz.

premio en el Festival de Venecia al obtener Gabriel Figueroa la distinción al mejor fotógrafo, (Musacchio, 1999 pp. 1038-1039).

³ En 1948, Fernando de Fuentes probaría fortuna de nuevo con un *remake* de *Allá en el Rancho Grande*, ahora sí, contando en el reparto con el charro de charros: Jorge Negrete.

⁴ De Fernando de Fuentes y su filmografía esto es lo que anota Georges Sadoul en su *Historia del cine mundial*: "Fernando de Fuentes toma el espíritu de la revolución tanto en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), como en su excelente *El compadre Mendoza*. Había colaborado con el fluctuante Juan Bustillo Oro, que fue influido por el expresionismo alemán en su curioso *Los dos monjes* (1934)" (Sadoul, 1996, p. 378).

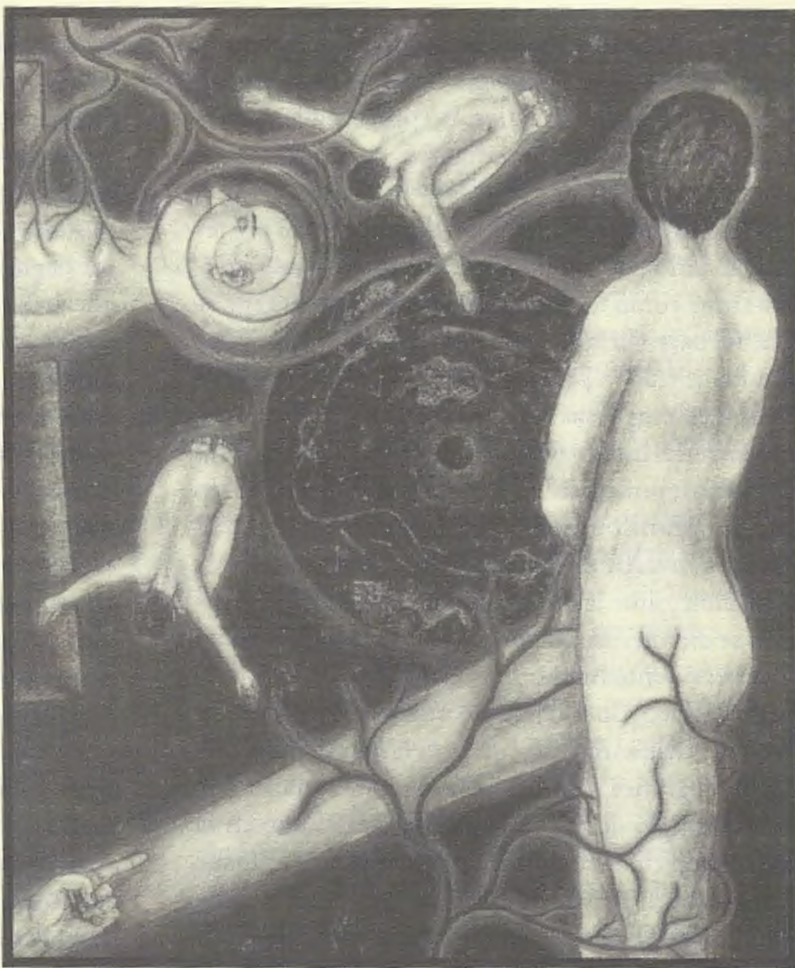
Muchos cineastas, incluido el soviético Serguei Einsenstein, vinieron a México durante la revolución y décadas después para captar las singularidades de un país y de una cultura que no deja de generar una poderosa atracción a intelectuales, artistas, turistas y diletantes. Así por ello, con el surgimiento de un sistema sonoro inventado por mexicanos (los hermanos Rodríguez) capaz de mejorar los experimentales procesos del llamado vitáfono, surge en 1931 no sólo la primera película sonora mexicana con fines comerciales, es decir la célebre cinta *Santa*,⁵ sino también una industria compleja que retoma mucho de los sistemas de producción hollywoodenses.

Desde el punto de vista formal e ideológico la película se aparta de lo que pudiera haber sido un discurso vinculado a los avances revolucionarios o con una cierta tendencia nacionalista en el cine mexicano de entonces.

Pero hay que mencionar que aparece con la filmación de *Santa* no sólo el cine sonoro en México, sino también de manera profesional la figura del productor cinematográfico junto con las respectivas empresas, profesiones y oficios adyacentes. El cine se convertía en

⁵ *Santa* (1931), Prod.: Cía. Nal. de Películas. Dir.: Antonio Moreno. Arg. sobre la novela de Federico Gamboa. Adap.: Carlos Noriega Hope. Foto: Alex Phillips. Mús.: Agustín Lara. Dir. Mus.: Miguel Lerdo de Tejada. Sonido: Hermanos Rodríguez (Joselito y Roberto). Esc.: Fernando A. Rivero. Edic.: Aniceto Ortega. Intérpretes: Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (El Jaramaño), Daniel Reed (Marcelino), Antonio R. Fraustro (Fabián), Mimí Derba (Doña Elvira), et. al., filmada en los estudios de la Nacional Productora a partir del 3 de noviembre de 1931 y estrenada el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio. Esta versión cinematográfica de *Santa* de Federico Gamboa realizada por el actor-director Antonio Moreno, venido de Hollywood, resultó ser uno de los primeros grandes éxitos de taquilla del cine mexicano, como ya lo había sido la primera versión para el cine silente años antes.

Laura Quintanilla.



Configuración del destino. Encausto y chapopote s/tela, 120 x 100 cm. 2001.

algo más que entretenimiento o en un medio para captar imágenes en forma de documento, sino ante todo en un negocio para el cual era importante crear mercados.

Y también ocurrió otro fenómeno que es bueno señalar aquí: el Estado mexicano posrevolucionario se interesó en hacer uso del cinematógrafo como un medio de educación masiva y como un medio propagandístico.⁶ Durante la gestión de José Vasconcelos como

⁶ Como muestra de ello y de las relaciones entre el Estado y el cine como medio de propaganda en el año de 1916, durante el gobierno de Carranza, apareció en *Revista de Revistas* la siguiente convocatoria: "Compañía Cinematográfica Queretana, S.A. convoca a los escritores del país para que presenten argumentos sobre algún episodio de la rev. iniciada por Fco. Madero y llevada a feliz término por el C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Sr. Venustiano Carranza...." (*Revista de Revistas*, 7 de mayo de 1916) (De Luna, 1984, pp. 176-178).

secretario de Educación Pública durante el gobierno del general Obregón, el cine era una de las prioridades. Se producían documentales y se proyectaban filmes educativos a obreros, estudiantes y campesinos en escuelas y auditorios.

Con ello tenemos que, durante el periodo posrevolucionario (1920-1940), la industria cinematográfica surge como un reflejo de lo que sería la economía del país a lo largo del siglo: con participaciones de una iniciativa privada interesada en invertir su capital en empresas que obtuvieran grandes dividendos, en el menor tiempo posible y con las mayores ganancias; junto con un Estado benefactor que sin una prioritaria búsqueda de ganancias económicas buscaba invertir en imagen y legitimación ante la población y ante la mirada extranjera. Aunque también se dieron casos de prominentes políticos como el ex presidente Abelardo Rodríguez o el del influyente político Alberto J. Pani, quienes invirtieron su capital y utilizaron sus influencias en la industria cinematográfica del México posrevolucionario.

Un ejemplo de la participación del Estado en la producción cinematográfica en los años treinta lo fue la cinta *Redes* (1934), que patrocina la Secretaría de Educación Pública, y dirigida por el austríaco Fred Zinneman y que expone con una gran belleza plástica la lucha de los pescadores mexicanos por mejores condiciones de vida y por sus derechos de libre asociación.

De manera que el cine ya sea por sus posibilidades de inversión, o por la poderosa influencia que alcanzó entre la población como medio de divulgación de la ideología dominante o como eficaz recurso para la educación pública, se volvió de una manera o de otra en una razón de Estado.

Así, especialmente durante la década de los años treinta se consolida una industria cinematográfica que produciría filmes que son considerados clásicos y que años después a causa de la segunda guerra mundial y del amplísimo mercado hispanoamericano se constituiría como una de las industrias fílmicas más rentables y con mayor presencia en el mundo entero.

Nacionalismo en el arte y en el cine

Para hablar del cine de Fernando de Fuentes se requiere ubicarlo dentro de su contexto natural, el movimiento nacionalista en el arte mexicano posrevolucionario. Si bien es cierto que el muralismo mexicano y la llamada escuela mexicana de pintura, encabezada por Siqueiros, Rivera y Orozco representan en sí misma la imagen del arte mexicano producto de la Revolución mexicana, también puede decirse que hubo una estética común en los diferentes campos de creación artística. Así, por ejemplo, podemos seguir con claridad el desarrollo de una música sinfónica, de una danza, de un teatro y, desde luego, de una narrativa emanada de la Revolución mexicana, sin que omitamos de ninguna manera al arte cinematográfico. Resulta, por ello, pertinente hablar de un arte mexicano posrevolucionario de muy amplio espectro que, a pesar de las penurias y dificultades económicas por las que atravesaba el país y que llega a constituirse como una expresión de identidad nacional como nunca se había tenido. El arte fue uno de los medios más eficaces para promover una nueva conciencia nacional, vinculada con raíces y elementos de la cultura popular e indígena que le daban una fisonomía propia y que al mismo tiempo materializaban en forma de obra de arte el imaginario cultural por el que muchos intelectuales y artistas habían luchado desde las postrimerías del Porfiriato, como fue el caso del ateneísmo y todo el movimiento vasconcelista, o de pintores y narradores como Diego Rivera, Mariano Azuela y muchísimos otros más. Por eso también durante todos esos años del México posrevolucionario (1920-1940), las discusiones y polémicas en torno a los derroteros de un arte nacional proliferaron y se entrelazaron con arengas y tomas de posturas políticas o partidistas.⁷

La creación de un arte público que surgiría como un ideal del movimiento muralista desde 1921 habría de

⁷ En ese sentido el ensayo de Vasconcelos "El monismo estético", así como el texto de López Velarde "Novedad de la Patria", expresan la síntesis de esa búsqueda de un arte nacional surgido a partir de la búsqueda de un rostro común al país.

permear otras expresiones y campos artísticos y muchas de las imágenes icónicas que se manejaron en los murales de San Ildefonso, de la Secretaría de Educación Pública o del Hospicio Cabañas fueron manejadas también en otras artes; del mural pasaban a la danza, de la novela al cine, del teatro a la novela o de la música a la danza. Tal fue el caso de héroes y caudillos populares de la revolución como Madero, Zapata o Villa.

Pero desde nuestro punto de vista el fenómeno más interesante del arte mexicano posrevolucionario no sólo fue el hecho anterior, sino cuando en una determinada experiencia artística confluyeron otras artes, y cómo a través de esto se desencadenaron otras expresiones. Tal fue el caso del llamado Teatro de Ahora, fundado en 1932 por los entonces jóvenes literatos Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, con el que se intentó desarrollar no sólo un momento de renovación en la escena mexicana de entonces, como otros grupos y dramaturgos lo habían intentado, sino más bien, con el Teatro de Ahora se procuró sentar las bases para un teatro que intentara “medir la temperatura de su tiempo”, mostrar al espectador una temática relacionada con su problemática social al mismo tiempo que valorar los alcances de la Revolución mexicana a más de veinte años de iniciada.

O como lo refirió Juan Bustillo Oro en la prensa nacional en 1932:

¿Cómo hablar de un teatro con aliento, fiel a su naturaleza social, si voluntariamente el teatro se apartaba del momento histórico, intensamente colectivo —repetiré— intensamente político? (...)

De ahí que sintiéramos la necesidad de un teatro mexicano político. Político en cuanto tradujese la temperatura de nuestros días (...). El nuestro —que ya desde entonces, por su anhelo de situarse en el momento presente, llamase “de ahora”— iba a ser un teatro hijo de la Revolución que nos había permitido descubrir la senda: para nosotros lo mexicano iba a constituir en interpretar el destino colectivo de México expresado en los estremecimientos producidos por la creación de su nacionalidad.(...) Con esta impresión, al tratar de interpretar lo que la Revolución Mexicana exponía de bulto y con suficiente luz perfiladora, la tarea dramática ex-

tendía sus ambiciones hasta más allá de una generación nacionalista(...). (Bustillo Oro, 25 de noviembre de 1932).

Las obras del Teatro de Ahora son, con mucho, un reflejo teatral de lo que en otras artes como la literatura estaba ocurriendo, como lo atestiguan algunos de los mismos títulos: *Pánuco 137* o *Zapata*, ambas de Mauricio Magdaleno, o *Justicia S.A.* y *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro o la misma versión teatral de la novela clave de la narrativa de la Revolución mexicana *Los de Abajo* (1938) de Mariano Azuela, adaptada por él mismo.⁸

Se trató de llevar al lenguaje escénico y a un público popular, en ocasiones ajeno a la lectura de obras literarias, los grandes temas y reflexiones en torno de la Revolución mexicana; sus causas, sus héroes y caudillos, sus circunstancias y, sobre todo, valorar sus alcances.

De hecho el autor Mauricio Magdaleno suele ser más conocido por su obra vinculada a la narrativa de la Revolución mexicana y a la novela indigenista que a su labor dramática o cinematográfica, aunque las tres forman parte de un mismo propósito: el arte como medio de reflexión de la realidad social y de la historia reciente.

Por otra parte, en el Teatro de Ahora y sus propuestas de hacer un teatro que al mismo tiempo fuese político y crítico, sin perder su propuesta de hacer ante todo arte, se encuentra el germen de lo que años después se alcanzaría con el rodaje de las tres cintas referidas de Fernando de Fuentes. *El prisionero trece*, *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *El compadre Mendoza* son películas en las que al igual que en los montajes del Teatro de Ahora se procura realizar una observación crítica de la Revolución mexicana.⁹

⁸ La primera versión teatral fue realizada por María Antonieta Rivas Mercado en 1929 y la elaboró sin intervención ni autorización del autor. Se desconoce actualmente el paradero de esta adaptación aunque se sabe que se estrenó en 1929. Posteriormente el propio Mariano Azuela hizo su propia versión que publicó junto con otras obras dramáticas suyas en 1938. Cabe mencionar también que en 1939 Chano Urueta dirigió la primera versión cinematográfica de la novela, bajo el doble título *Los de abajo* o *Con la División del Norte*.

⁹ Para mayores referencias sobre cine mexicano con temática de la Revolución mexicana puede consultarse el libro de Andrés de Luna *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)* (De Luna, 1984).

En la temporada teatral del Teatro de Ahora de 1932 colaboraron personalidades que después formarían parte del rodaje de alguna de las películas o de las tres mismas. Tal fue el caso de muchos de los actores que conformaban en ese entonces la compañía del primer actor Ricardo Mutio y que poseían innegables dotes histriónicas muy bien aprovechadas después por Fuentes, como lo fueron Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto o Emma Roldán. Pero también fue fundamental la presencia de los jóvenes dramaturgos Juan Bustillo Oro¹⁰ y Mauricio Magdaleno,¹¹ quienes aportaron el uno y el otro ya fuese su talento literario o cinematográfico al lado de Fuentes para la filmación de las tres películas.

¹⁰ Juan Bustillo Oro (1909-1989). Nace en la ciudad de México. Se graduó de abogado en la Universidad Nacional, carrera que no ejerció por dedicarse primero al teatro y posteriormente al cine. Funda con Mauricio Magdaleno el "Teatro de Ahora", con Magdaleno marcha a España al año siguiente en donde difunde sus ideas sobre el teatro y continúa escribiendo. A su regreso a México, su interés por el cine aumenta, y se convierte así, primero en guionista y colaborador de Fernando de Fuentes y después en director cinematográfico, alcanzando un éxito formidable. Fue director de cintas tan importantes como *La tía de las muchachas*, *Aquí está el detalle* (esta última estelarizada por Cantinflas), que marcaron la pauta al cine cómico mexicano, o *Al son de la marimba*, que abrieron camino al género de la comedia ranchera en el cine, y también de cintas de recreación de época como *Las tandas del Principal* o *En tiempos de don Porfirio*. Su filme *Dos Monjes* es considerado un clásico del cine experimental mexicano.

Obra dramática. - *Kaleidoscopio* (1921) inédita (obra de teatro de revista); escribió entre 1921 y 1929 las obras tituladas *Humo*, *Poderoso caballero es Don Dinero*, un sainete *Noche de bodas*, un drama titulado *La hez*, y *El triángulo sin vértice* (1930), de las que no se tiene noticia. *El periquillo sarniento* (1932) inédita (obra de teatro de revista, en colaboración con Mauricio Magdaleno); *El corrido de la Revolución* (1932) (obra de teatro de revista, en colaboración con Mauricio Magdaleno); *El pájaro carpintero* (1932) (obra de teatro de revista, en colaboración con Mauricio Magdaleno); *La honradez es un estorbo* (1930); *Tiburón* (1931) inédita (transposición mexicana de *Volpone*, de Ben Jonson); *Un perito en viudas* (1933), inédita; *Una lección para maridos* (1934), inédita; *Los que vuelven* (1932); *Masas* (1931); *Justicia S.A.* (1931); *San Miguel de las Espinas* (1933); *Mi hijo el mexicano* (1953).

¹¹ Mauricio Magdaleno (1896-1986). Nace en Zacatecas. Se destacó no sólo como dramaturgo, también como novelista, formando parte de la corriente literaria conocida como "Novela de la Revolución Mexicana" con novelas como *El resplandor* (1937), de corte indigenista; *Tierra grande* (1949), o cuentos y narraciones como *El compadre Mendoza* (1934) y *El ardiente*

El compadre Mendoza (1933), es la película en la que mejor se muestra la colaboración habida entre Bustillo Oro, De Fuentes y Magdaleno, ya que se trató de una adaptación cinematográfica al relato homónimo de Mauricio Magdaleno, con un guión realizado por Bustillo Oro, quien asimismo colaboraría en la dirección que finalmente quedó a cargo de Fernando de Fuentes.

Cabe agregar aquí también que tanto Bustillo Oro como Mauricio Magdaleno, a partir de 1933 abandonarían prácticamente el teatro para dedicarse durante decenios al arte cinematográfico: Bustillo Oro como director y Magdaleno como el argumentista de los principales filmes de Emilio "Indio" Fernández.

El cine mexicano, a pesar de los embates comerciales y facilones a los que lo sujetó la propia industria, alcanzó desde sus orígenes, como puede observarse en estos ejemplos, una expresión artística propia enmarcada dentro de la corriente nacionalista del arte mexicano posrevolucionario, como lo muestra la incorporación de estas tres películas en este campo.

Tres películas por el mismo billete

*El prisionero trece*¹² es, con todo y la simplicidad de recursos (la evidente falta de presupuesto es grande) y

verano (1954). Participó también en forma muy destacada en el desarrollo de la cinematografía nacional, al colaborar estrechamente con el director Emilio "Indio" Fernández como argumentista en filmes clásicos como *Flor silvestre*, *María Can delaria*, *Bugambilia*, *Río Escondido*, *Maclovio* y *Pueblerina*, entre otras. Su narración *El compadre Mendoza* fue llevada a la pantalla por el director Fernando de Fuentes en 1934. Participó de joven en el movimiento vasconcelista y trabajó como profesor de historia y literatura. En años posteriores se incorpora a la política nacional como senador por su estado natal y como funcionario público. En 1932 funda con Juan Bustillo Oro el "Teatro de Ahora", de gran influencia en la dramaturgia nacionalista y con tema de la Revolución mexicana.

Obra dramática. *El periquillo sarniento* (1932) (obra de revista escrita en colaboración con Juan Bustillo Oro); *El corrido de la Revolución Mexicana* (1932) (obra de revista escrita en colaboración con Juan Bustillo Oro); *Pánuco 137* (1933); *Trópico* (1933); *Zapata* (1933).

¹² *El prisionero trece* (1933), Prod. Compañía Nacional Productora de Películas, S.A., Dir. Fernando de Fuentes. Argumento: Miguel Ruiz, Adap. Fernando de Fuentes, fotografía:



Paisaje con fuga. Encausto y chapopote s/tela, 150 x 180 cm. 1999.

de la fuerte carga melodramática y sobre todo a pesar de un desastroso final impuesto por una como siempre estulta censura, una película portentosa en la manera en que nos presenta una historia aparentemente banal en un principio acerca de un militar prepotente y cómo la trama se va transformando en su contra, como una

Ross Fischer. Música: Guillermo A. Posadas. Sonido: José B. Carles. Esc.: Fernando A. Rivero. Edic.: Aniceto Ortega. Intérpretes: Alfredo del Diestro (coronel Julián Carrasco), Luis G. Barreiro (Zertuche), Adela Siqueiro (Marta), Arturo Campoamor (Juan Espinosa), Adela Jaloma (Gloria), Emma Roldán (Margarita Ramos vda. de Martínez), Alicia Bolaños (Lola), Antonio R. Fraustro (preso Enrique Madariaga), Luis Sánchez Tello (capitán Salgado), Joaquín Coss (Ordóñez, usurero), Ricardo Carti (José), Octavio Martínez (preso), Fernando A. Rivero (preso suicida), Ana Guerrero, Roberto Gavaldón (preso), Eduardo Landeta, Raúl de Anda. Filmada a partir del 3 de marzo de 1933 en los estudios de la Nacional Productora de Películas y en locaciones del D.F. Estr. el 31 de mayo de 1933.

suerte de fatalidad o de peripecia trágica. La trama nos presenta a una mujer que, cansada del maltrato que recibe de su marido, el coronel Carrasco, lo abandona. El hijo crece alejado de aquél. Pero en un acto de corrupción el coronel encargado de fusilar a unos revolucionarios, decide a cambio de una cantidad de dinero fusilar a otro sujeto tomado prisionero al azar para dejar en libertad al reo que supuestamente habría de ser pasado por armas. Pero el coronel, sin saberlo en un principio termina fusilando a su propio hijo. Hasta ahí la trama y la narración cinematográfica se sostienen por momentos con gran aliento; sin embargo De Fuentes tuvo que agregar una última secuencia en donde todo lo que ocurría no era más que un mal sueño del coronel Carrasco, quien a partir de entonces decide abandonar el alcohol. Según parece dicha aportación fue forzada por alguna autoridad superior de las fuerzas armadas pues la película como terminaba podía

considerársele “denigrante para el ejército” (García Riera, 1992, p. 80).

La película, a pesar de la pifia final, de la que no se puede culpar ni al director, ni al equipo de producción, mantiene de principio a fin un tono de realismo psicológico y un ambiente de suspenso formidable. Pero destacan también las sobrias actuaciones que no tocan al sentimentalismo tan proclive a todo el cine mexicano, sino que por el contrario acentúan el dramatismo de las situaciones que deben afrontar los personajes.

En la revista *Filmográfico* de junio de 1933, el crítico Denegri hace las siguientes reflexiones sobre la película, en las que por cierto el añadido moralista que contiene la versión que conocemos no aparece mencionado en absoluto:

(...)

El argumentista, señor Miguel Ruiz, con visión clara y conocimiento pleno del medio ambiente, se inspiró en un suceso en los albores de la Revolución, cuando el gobierno del General Huerta tocaba a su fin; interviniendo en el desarrollo del film, circunstancias y momentos de una gran intensidad dramática, fielmente interpretada por un grupo de artistas, entre los que destacan dos o tres por su sinceridad y emotividad interpretativa. (...)

“El Prisionero 13” brinda magníficas oportunidades a Del Diestro, que verdaderamente hace una creación de su tipo y sí en las escenas finales, mejor dicho, en la que en los términos cinematográficos se le llama “clímax” de la cinta, lo encontramos lento; en cambio, en el resto de la obra, convence. (...) (Denegri, 1933, s. p.)

Desde nuestra perspectiva podemos añadir que las soluciones en la narración cinematográfica, a pesar de un evidente esquematismo, suelen ser bastante convincentes y eficaces en el resultado final, como se manifiesta la secuencia en que el hijo del coronel Carrasco va creciendo mientras la cámara lo resuelve con superposiciones y disolvencias de la imagen de la madre, que en diferentes épocas de la vida, va anudándole la corbata, al hijo.

La acción de acuerdo con los uniformes de los militares y un calendario que colgado en una pared transcurre en el año de 1914, de manera que el coronel

Carrasco y el ambiente militar que se describe se relacionan con las milicias del gobierno del usurpador Huerta. Aunque para un espectador común de nuestro tiempo, la acción transcurre en un ambiente militar cualquiera. Así, más allá del melodrama familiar que significa la lucha de una madre por salvar a su hijo de ser fusilado, la película nos describe, con sencilla crudeza el ambiente de corrupción y de autoritarismo en el ejército en tiempos anteriores a la época en que la película se filma (1933); pero si la censura militar intervino para salvar el honor de las fuerzas armadas, hace pensar que ese ambiente existió y existía en tiempos del gobierno del general Abelardo Rodríguez, quien por cierto después invertiría algo de su fortuna en la producción cinematográfica.

Quizá lo más interesante de *El prisionero trece* no sea en particular esa presentación de un coronel alcohólico, prepotente, corrupto y falto de escrúpulos, sino toda la gran secuencia en donde los civiles prisioneros son pasados por las armas. Con un ritmo lento De Fuentes deja que la cámara en un amplio *traveling* confronte el mundo impersonal del cuartel con el sufrimiento de los civiles revolucionarios que se encuentran a un paso de su propia muerte, logrando así una escena de impactante realismo.

La película alcanzó un notable éxito de público, y de la cual Juan Bustillo Oro dijo entonces que se trató de “la primera película mexicana [y que] todos los esfuerzos por hacer nuestro cine se dividirían en dos etapas: una hasta *El prisionero trece*: otra desde ésta” (Fernando de Fuentes... 1998, p. 8). No obstante muchas voces se alzaron contra la crudeza del filme, que como suelen decir como pretexto quienes se niegan a aceptar sus propias culpas y miserias, ofendía la moral y el buen nombre de México y sus instituciones. Lo cual, desde nuestra perspectiva, avala de mejor manera la calidad cinematográfica de la película y el rigor crítico de su realizador, Fernando de Fuentes.

El compadre Mendoza (1933)¹³ es una exploración del mundo de los hacendados en tiempos de la lu-

¹³ *El compadre Mendoza* (1933), Prod. Interamericana Films, Rafael Ángel Frías y José Castellot, Jr. y Producciones Águila o Águila Films, Antonio Prida Santacilia; gerente de producción: Paul Castelain. Dir. Fernando de Fuentes. Arg. Mauricio

cha armada. Muestra las negociaciones a las que se ve obligado hacer el hacendado don Rosalío Mendoza para salvar su pellejo y el de su familia y sus bienes. Si a su hacienda llegan los huertistas, Mendoza cuelga en la pared un retrato del usurpador Victoriano Huerta; si la hacienda es asaltada por los zapatistas, Mendoza cuelga entonces en el mismo sitio un cuadro del general Emiliano Zapata. Pero para desgracia suya en el día de su boda, mientras celebra con baile en compañía de un destacamento huertista. En medio del jolgorio, aparecen los zapatistas y deciden pasarlo por las armas junto con los oficiales huertistas. Sin embargo, su amigo el general zapatista Felipe Nieto le salva la vida, razón por la cual Mendoza decide hacerlo su compadre. Pero la historia se complica, pues el general zapatista, no sólo entabla un estrecho compadrazgo con el hacendado, sino también se enamora de su mujer, Dolores, por lo cual realiza cuanta visita puede a la hacienda de su compadre Mendoza.

Sin embargo, el terrateniente ante las dificultades económicas se ve en la necesidad de delatar a su propio compadre zapatista y permite que los federales huertistas le tiendan una celada en su propia hacienda y lo matan.

La película nos muestra un ámbito por demás complejo en la vida de las haciendas en tiempos de la Revolución. Los personajes a final de cuentas representan cada uno, incluyendo a los criados y lacayos del hacendado, una suerte de modelización de la situación del país y así la hacienda se convierte ya no sólo en un pedazo de tierra propiedad de Rosalío

Mendoza, sino en el macrocosmos agrario del país. Por ello al final no hay vencedores ni vencidos, lo que queda no es sino el olor a pólvora y a muerte, la sensación de traición y desencanto. Los hechos rebasaron con mucho al pragmatismo del hacendado, que termina siendo una víctima más de las circunstancias, a pesar de haber salvado su pellejo y sus propios bienes.

Algo similar ocurre en la obra de teatro de Juan Bustillo Oro, *San Miguel de las Espinas* (1933) en donde la hacienda del mismo nombre es el lugar en donde convergen las luchas, los intereses y las pasiones de la gente que la habita, pero en donde la redención por la que lucharon y murieron los campesinos no llega nunca.

La narración cinematográfica de Fernando de Fuentes es bastante eficaz a pesar de los intentos de explorar o de experimentar con tomas y emplazamientos de la cámara que en la actualidad parecen a los ojos de cualquier espectador ingenuos o innecesarios, pero debemos reconocer que la película se filma en 1933 y el lenguaje cinematográfico estaba prácticamente todavía inventándose.

En su estreno *El compadre Mendoza* no padeció los efectos directos de la censura como en la película anterior, pero sí mereció objeciones e imprecaciones, de varios críticos y periodistas y censores, como fue el caso del comentario de Alfonso de Icaza quien, según la cita de García Riera, la encontró denigrante pues "las lacras no deben mostrarse", y que la censura debería "vigilar a los que dentro de México mismo buscan nuestros defectos para exhibirlos ante los ojos del mundo entero" (García Riera, 1998, p. 114). Las críticas se entienden como parte de una estrategia oficialista del Estado mexicano de negar a toda costa cualquier acto que pusiera en tela de juicio la realidad social del país o que valorara críticamente las consecuencias de la Revolución mexicana; tal como ocurrió en el año de 1947, cuando en tiempos del presidente Miguel Alemán se estrena *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, la obra clave del teatro mexicano del siglo xx y que en su tiempo fue acusada incluso de ser una pieza reaccionaria y contrarrevolucionaria. La censura en el caso de *El compadre Mendoza* suponemos que no pudo actuar con mayor firmeza, no por falta de deseos, sino ante el hecho de

Magdaleno con diálogos de Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes. Fotografía: Alex Phillips; fotos fijas: Agustín Jiménez. Mús.: Manuel Castro Padilla. Sonido: B.J. Kroger. Esc. Beleho. Edic. Fernando de Fuentes. Intérpretes: Alfredo del Diestro (Rosalío Mendoza), Carmen Guerrero (Dolores), Antonio R. Frausto (Felipe Nieto), Luis G. Barreiro (Tenógenes), Emma Roldán (María, la muda), José del Río (Felipe, niño), Abraham Galán (coronel Martínez), José Ignacio Rocha (Jerónimo, criado), Ricardo Carti (Ventura, hermano de Rosalío), Alfonso Sánchez Tello (El Gordo), César Rendón, José Eduardo Pérez (hermano menor de los Mendoza), Miguel M. Delgado, Carlos López *Chaflán*, et. al. Filmada a partir del 17 de diciembre de 1933 en los estudios de la Nacional Productora y la hacienda El Rosario (Azcapotzalco, D.F.). Estr. 5 de abril de 1934 en el cine Palacio.

que si intervenía podría entenderse el acto como una defensa del usurpador Huerta y un atentado contra los gobiernos de la Revolución.

No obstante, en la publicación *Filmográfico* de abril de 1934, en una columna titulada "Cinefonías" aparecen estas reflexiones sorprendentes:

"El Compadre Mendoza" es, indudablemente, la mejor película mexicana que se ha hecho hasta hora. El asunto es un tanto cruel, pero los directores de la película han sabido presentárnoslo en una forma tan bellamente cinematográfica, que nos olvidamos de lo innecesario que resulta seguir haciendo argumentos crueles, que dejan un sabor amargo y que estrujan el corazón. La intensidad del drama va siempre en aumento en esta película. No solamente no decae un solo instante, sino que ni siquiera se estacionen el interés y la intensidad trágica. Va siempre en ascenso hasta culminar con la escena cruel e innecesariamente dura.

La adaptación cinematográfica es la mejor que se ha hecho hasta ahora en películas mexicanas (...)

La interpretación de Alfredo del Diestro en esta película está más llena de matices que las que hizo en "El prisionero 13". Y es mejor también. Él, junto, con Antonio R. Frausto, son los actores que trabajan con mayor soltura y naturalidad. Y a cargo de estos dos excelentes actores están los papeles principales de la película. La misma Carmen Guerrero trató de superarse, y lo logró.

Todo esto hace que "El Compadre Mendoza" sea la mejor película que se haya filmado en México hasta ahora. Y lo único lamentable es el tema que, permítasenos decirlo una vez más, resulta demasiado cruel.

No creo yo que sea necesario continuar haciendo películas dramáticas. Hace falta ya una comedia, o serie de comedias. Hace falta que demos que México no es un pueblo donde solamente se respira tragedia. Es mentira que sea nuestro temperamento. Es mentira que nos gusten las tragedias. También sabemos sonreír. También tenemos la cara alegre. Y también debemos demostrar que sabemos hacer y gustar de las comedias. (Anónimo, abril de 1934).

Justo es decir que su queja pronto se vio recompensada, pues pocos años después, Bustillo Oro filmaría un par de películas de humor, clásicas en el cine mexicano: *La tía de las muchachas* y *Ahí está el detalle*.

¡Vámonos con Pancho Villa! (1935)¹⁴ parece ser en un principio una respuesta fílmica a la realización norteamericana de Howard Hawks *Viva Villa* filmada en México y California entre 1933 y 1934, la cual causó numerosas protestas e incidentes por la temática y el tratamiento del tema.¹⁵ Pero más allá de las polémicas en torno de la intervención norteamericana en temas históricos mexicanos, la película surge como una necesidad de valorar fílmicamente la figura del general Francisco Villa y de hacer un homenaje a los hombres y mujeres del pueblo que se "fueron a la bola", campesinos, jornaleros y desheredados que encontraron

14 *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), Prod. CLASA Films, Alberto J. Pani; supervisión: Celestino Gorostiza y C. Argüelles. Dir. Fernando de Fuentes. Asist. Miguel M. Delgado. Supervisión técnica militar: coronel J.B. Vega. Arg.: sobre la novela homónima de Rafel F. Muñoz; adap.: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia. Fotografía: Jack Draper; operador de cámara: Gabriel Figueroa; ayudante: Enrique Solís. Mús.: Silvestre Revueltas. Sonido: Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza. Esc.: Mariano Rodríguez Granada y Antonio Ruiz. Edic.: José Noriega. Intérpretes: Antonio R. Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Pancho Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro), Carlos López *Chaflán* (Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael F. Muñoz (Martín Espinosa), Alfonso Sánchez Tello (general Fierro), Paco Martínez (general huertista), Dolores Camarillo (Lupe, esposa de Tiburcio), Silvestre Revueltas (pianista), et. al. Filmada a partir de noviembre de 1935 en los estudios CLASA con un costo de un millón de pesos y estrenada en el cine Palacio el 21 de diciembre de 1936.

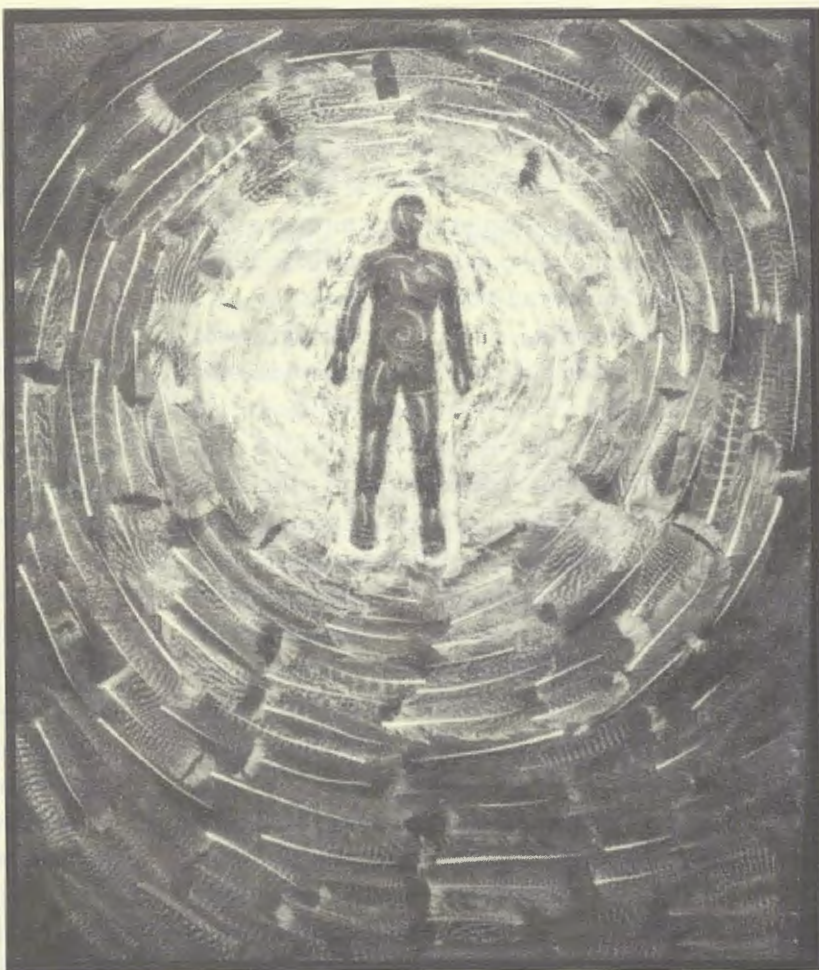
15 Como suele ocurrir en numerosos filmes norteamericanos, la figura de Villa era presentada de una manera ajena a la imagen del mito popular, más como un gavillero que como un héroe revolucionario justiciero; las numerosas protestas en contra de esta película fueron al parecer capitalizadas por una empresa para desprestigiar a la empresa norteamericana productora del filme, como parece mostrarse en esta nota periodística: "Somos los primeros en publicar fotografías tomadas en el terreno de los hechos y que justifican muy a las claras que los productores de la MGM que vinieron a México para filmar 'Viva Villa' no faltaron en lo absoluto a lo pedido por nuestras secretarías, muy por el contrario, trataron de presentar a los elementos participantes, dentro de la mejor propiedad, pero fue una empresa periodística la que demandaba \$50,000. Y como estos le fueron negados...lo demás lo sabe el público... 'Viva Villa' no denigra a México. (...)" (Anónimo, diciembre de 1933, s.p.)

en la gesta armada y en la lucha al lado del general Villa.

La película fue producida por los estudios de la recientemente creada Cinematografía Latinoamericana (Clasa), que tendría posteriormente una fuerte intervención estatal. Pero en cualquier forma *¡Vámonos con Pancho Villa!* contó con un decidido apoyo del gobierno del general Lázaro Cárdenas, quien puso a disposición de la filmación los Ferrocarriles Nacionales de México y cuanto apoyo del ejército mexicano se necesitara. Se trató, entonces, de una gran producción de muy elevado costo para entonces y de muy altas pretensiones artísticas; que a pesar de lo que comúnmente pudiera pensarse, rebasó sus propias metas y alcanzó resultados de excepcional calidad artística, tanto en lo que se refiere al argumento, el guión, la dirección, la música y la actuación misma. El resultado artístico fue, en resumen, la consolidación cinematográfica de lo que en la pintura y en la narrativa de la Revolución mexicana se había logrado: hacer un retrato sin sentimentalismos de la gesta armada, procurando mostrar el dramatismo de los hechos armados, así como el lado humano de los hombres que lucharon y murieron por una causa que, para 1935, bajo el régimen de Lázaro Cárdenas, parecía volver a cobrar sentido.

¡Vámonos con Pancho Villa! está basada en la novela homónima del narrador Rafael F. Muñoz, pero la obra del novelista es tomada como punto de partida, y no como un vehículo de ilustración en imágenes fílmicas, de lo que se narra en la novela. La película toma por ello un aspecto en particular; la incorporación a las huestes villistas de un grupo de campesinos apodados los Leones de San Pablo, deseosos de vengar las injusticias cometidas contra ellos por el ejército del supremo gobierno, más que por luchar por determinados ideales revolucionarios. Así la película narra

Laura Quintanilla.



Vórtice. Encausto, chapopote y plumas s/madera, 120 x 100 cm. 1996.

con eficacia la manera como cada uno de los Leones de San Pablo, por su valentía y su lealtad al general Villa, va sucumbiendo; quedando finalmente el más viejo de ellos Tiburcio Maya, quien en un final desesperanzador, después de haber incinerado el cadáver del último de sus compañeros, muerto por una epidemia de viruela, se aleja del campamento villista tomando camino por la vía del tren que lo llevará de nuevo a su mundo de campesino.

En la novela —y en otra versión del propio Fernando de Fuentes para el final de la película— Francisco Villa regresa tiempo después por Tiburcio Maya pues necesita de sus servicios, con lo cual decide asesinar a su familia para que el humilde campesino no tenga pretexto alguno para volver a la lucha armada. Por suerte —quizás por efectos de la censura o por sentido común del propio Fuentes— la versión más

conocida de la película es la del final desesperanzador del campesino que vuelve solo a su tierra, caminando en medio de la noche por una vía férrea, lo cual le da sobriedad al discurso de toda la película, resaltando más el lado humano y contradictorio de la vida de los que lucharon en la Revolución, que en mostrar a toda costa los aspectos terribles del carácter del caudillo y héroe popular Francisco Villa.¹⁶

La adaptación de la novela al cine se debió al propio director Fernando de Fuentes con la participación del poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia. Curiosamente Rafael F. Muñoz, el autor de la novela, participó en el proyecto pero no en los aspectos técnicos y literarios sino como actor encarnando a Martín Espinosa, uno de los Leones de San Pablo; labor que, por cierto, desempeñó de manera sobresaliente, alejado en su interpretación de actitudes melodramáticas, como también lo hicieron los distintos miembros del reparto; sobresaliendo de manera legendaria Domingo Soler en el papel de Villa, y Antonio R. Fraustro como el último de los Leones de San Pablo.

Otra personalidad del ambiente artístico del México posrevolucionario que apareció en la película como actor fue el músico Silvestre Revueltas, autor de la banda sonora original —cuya partitura, por cierto, resultó un clásico de la música sinfónica mexicana—, y a quien De Fuentes le asigna también un pequeño rol interpretando al pianista de una cantina, en la famosa secuencia del festejo por la toma de Zacatecas, y en donde en un momento dado coloca un letrero sobre su instrumento que dice: “Se suplica no dispararle al pianista”.

¡Vámonos con Pancho Villa! es, pues, como ya dijimos el mejor ejemplo de la conjunción de las artes en el México posrevolucionario y que desde nuestra perspectiva es la imagen icónica más precisa de la Revolución mexicana.

¹⁶ En la novela, Rafael F. Muñoz procura narrar diversos pasajes y anécdotas alrededor de la figura de Villa, con el interés de enaltecerlo y mostrar también el espíritu contradictorio que guiaba al Centauro del Norte, manifestándose el interés del novelista por dar mayor realce a la personalidad carismática de Villa que a la de los simples soldados, o a los hombres del pueblo que se fueron a la “Bola”, como los Leones de San Pablo, como sí ocurre en la versión cinematográfica de Fernando de Fuentes.

Las imágenes captadas por los encargados de la fotografía —Jack Drapper y Gabriel Figueroa— nos muestran no sólo lo que pudiera esperarse de folklórico o de exótico en una película sobre la Revolución mexicana: sombrerudos, pistolas, tequila y demás. También se consigue plasmar en el celuloide imágenes que por sí mismas definen el significado profundo de una lucha armada, como la secuencia en la que uno de los Leones de San Pablo consigue con su reata lazar la ametralladora del ejército huertista; imagen que, en síntesis, nos muestra y explica la razón por la cual un ejército bien pertrechado, con oficiales educados en Saint Cir, en París, fue finalmente derrotado por alzados en armas, en su mayoría analfabetas e inexpertos en el manejo de las armas, pero que encontraron en la revolución no sólo un espacio para reivindicar sus derechos, sino ante todo un espacio para afirmarse a sí mismos como individuos y como colectividad, como se muestra con énfasis en las secuencias de la ruleta rusa en la cantina, así como en toda la secuencia del intento frustrado de ajusticiamiento de uno de los Leones al capturarlo por parte de las fuerzas huertistas.

Con esto podemos reflexionar que en películas como *¡Vámonos con Pancho Villa!* no sólo las dimensiones entre el personaje histórico y el personaje de ficción parecen difuminarse, sino también las imágenes fílmicas pueden llegar tener tal fuerza que su significado adquiere ya no sólo un sentido signico, sino también testimonial; no hay que olvidar que el cine es también una poderosa fuente para la historia y en ocasiones también un ejercicio de historiografía.

Por ello, para finalizar esta semblanza, diremos que si uno de los grandes logros de la Revolución mexicana fue la de permitir la reflexión sobre la identidad de la población de un país, permitiéndole la posibilidad de poderse ver por primera vez en su historia tal cual era; las películas de Fernando de Fuentes aquí reseñadas son el mejor testimonio de ello. Y no es para menos, si pensamos que en esta cinta coincide lo mejor del pensamiento del México posrevolucionario con lo más representativo de sus creadores artísticos, haciendo del lenguaje cinematográfico un crisol estético del arte mexicano de la primera mitad del siglo xx.