



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA  
CALIFORNIA SUR**

**ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS SOCIALES Y  
HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE HUMANIDADES**

## **TESIS**

**Sociedad y cultura a través de las películas *El  
compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con  
Pancho Villa!* (1935)**

QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO  
DE:

**MAESTRO EN INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-  
LITERARIA**

PRESENTA:

**PEDRO ISMAEL ÁLVAREZ GARCÍA**

DIRECTORA:

**DRA. EDITH GONZÁLEZ CRUZ**

LA PAZ, B.C.S., NOVIEMBRE DE 2020





**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA  
CALIFORNIA SUR**

**ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS SOCIALES Y  
HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE HUMANIDADES**

## **TESIS**

**Sociedad y cultura a través de las películas *El  
compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con  
Pancho Villa!* (1935)**

QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO  
DE:

**MAESTRO EN INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-  
LITERARIA**

PRESENTA:

**PEDRO ISMAEL ÁLVAREZ GARCÍA**

DIRECTORA:

**DRA. EDITH GONZÁLEZ CRUZ**

LA PAZ, B.C.S., NOVIEMBRE DE 2020





**FORMATO DP-EGD-001** DICTAMEN DE TESIS

PROYECTO TERMINAL Fecha: 05 / 11 / 2020

**Dr. Gabriel Rovira Vázquez**  
**JEFE/A DEL DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE**  
**HUMANIDADES**

Correo electrónico (grovira@uabcs.mx )

Por este conducto, quienes integramos el Comité Académico Asesor del/la alumno/a:

**Pedro Ismael Álvarez García**

quien presentó una tesis/proyecto terminal titulado:

**Sociedad y cultura a través de las películas El compadre Mendoza (1933) y ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935)**

otorgamos nuestro voto aprobatorio y consideramos que dicho trabajo está listo para ser presentado y defendido en examen de grado (**modalidad a distancia**) del Programa de Maestría: **Maestría en Investigación Histórico-Literaria**

**COMITÉ ACADÉMICO ASESOR**

Nombre	Firma	
<u>Dra. Edith Joaquina González Cruz</u>		Director de Tesis
<u>Dr. José Ignacio Gregorio Rivas Hernández</u>		Asesor(a)
<u>Dr. Rubén Olachea Pérez</u>		Asesor(a)

C.c.p. Programa de Posgrado.  
C.c.p. Comité Académico Asesor.  
C.c.p. Alumna/o.  
C.c.p. Expediente.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, por su apoyo y guía en todas las etapas de mi vida, por su esfuerzo en hacer de mi una persona feliz y de bien.

A Zaira, mi colega y compañera de vida, mi principal lectora y a quien no tengo más que agradecimientos por el cuidado y cariño brindado.

A la doctora Edith González Cruz, quién me orientó desde los primeros bocetos hasta la conclusión de la tesis, por su paciencia y constante revisión que mejoró la calidad y valor académico de este trabajo. De igual forma agradecer al Dr. Ignacio Rivas Hernández y al Dr. Rubén Olachea Pérez, por sus apuntes y consejos que llevaron a buen camino esta investigación.

Igualmente reconocer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por el apoyo otorgado para la realización de mis estudios de maestría mediante el estímulo económico durante los dos años del posgrado.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

### **CAPÍTULO I: EL DESARROLLO DEL CINE EN EL MUNDO: DESDE SUS ORÍGENES HASTA LA DÉCADA DE 1920 EN MÉXICO**

1. Inicios del cine a nivel internacional.....	4
2. Antecedentes e introducción del cine en México.....	6
3. El cine documental durante el porfiriato.....	8
4. El cine de ficción a finales del porfiriato.....	12
5. El cine documental de la Revolución Mexicana.....	14
6. La influencia extranjera en el cine nacional.....	17
7. El cine de temática nacionalista mexicano y la introducción del cine sonoro.....	18

### **CAPÍTULO II: *EL COMPADRE MENDOZA Y ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!*: LAS OBRAS LITERARIAS Y SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS**

1. Contexto sociocultural del México posrevolucionario (1930-1936).....	22
1.1. La <i>narrativa de la Revolución</i> y su carácter nacionalista.....	25
1.2. Características de la industria cinematográfica mexicana (1930-1936).....	27
2. Mauricio Magdaleno: testigo y narrador de la Revolución y posrevolución.....	31
2.1. Análisis del cuento <i>El compadre Mendoza</i> .....	33
3. Rafael F. Muñoz y su visión sobre la Revolución Mexicana.....	37
3.1. Análisis de la novela <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> .....	40

### **CAPITULO III: REFLEJOS DE LA VIDA COTIDIANA Y CULTURAL EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO EN LAS PELÍCULAS *EL COMPADRE MENDOZA* Y *¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!***

1. Cultura material y ocio de los hacendados y campesinos durante la Revolución Mexicana.....	47
1.1. La vestimenta.....	47
1.2. El hogar y la familia.....	51
1.3. El tiempo de ocio.....	54
2. El rol de las mujeres en la Revolución Mexicana.....	56
2.1. Lo femenino y su vinculación con la familia.....	57
2.2. La mujer en el ámbito público: de soldaderas y prostitutas.....	60
3. Actitudes del varón mexicano.....	65
3.1. De campesinos y soldados: el varón en el aluvión de la Revolución Mexicana.....	66
3.2. El feo y el galán: amistad y traición en <i>El compadre Mendoza</i> .....	68
3.3. Alcoholismo y criminalidad.....	71
3.4. La representación de la muerte.....	73
3.5. El final alternativo.....	78
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>83</b>

## INTRODUCCIÓN

Quizá una de las sagas más estudiadas por investigadores referentes al cine mexicano es la llamada *trilogía Revolucionaria* de Fernando de Fuentes, especialmente las últimas dos producciones, *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Gran parte del interés por las cintas se debe a su valoración por ser parte de las 100 mejores películas del cine mexicano. En 1994 la revista *Somos*, con el apoyo de especialistas en cine (críticos, cineastas, fotógrafos, historiadores, etc.), les otorgó esta distinción, colocándolas en los puestos uno y tres respectivamente.

Sin embargo, dichos análisis se han realizado desde la crítica cinematográfica o la investigación histórica, por lo que el presente trabajo, que lleva por título *Sociedad y cultura a través de las películas El compadre Mendoza (1933) y ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935)*, aborda las cintas desde la perspectiva histórico-literaria, sustentada en la interdisciplinariedad y hermandad que existe entre ambos saberes. De ahí que para el desarrollo de esta investigación recurrí a dos obras literarias, de las cuales surgieron las mencionadas cintas: *El compadre Mendoza*, cuento corto de Mauricio Magdaleno, y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, novela de Rafael F. Muñoz.

Para contrastar lo mostrado en los largometrajes tomé de referencia los textos de especialistas en el cine como Aurelio de los Reyes y Emilio García Riera; asimismo, recurrí a literatura referente a la Revolución Mexicana, destacando *Mi pueblo durante la Revolución*, colección de breves testimonios, coordinado por Alicia Olivera Sedano. De igual forma, consulté obras de la llamada *Narrativa de la Revolución*, apoyándome en *Cartucho*, de Nellie Campobello, además de los textos de Mauricio Magdaleno y Rafael F. Muñoz, autores de las versiones literarias de las películas

Algunas cuestiones a las que traté de dar respuesta a lo largo de la investigación son las siguientes: 1) ¿Cómo se muestran en las cintas objeto de estudio del presente trabajo las características sociales y culturales del país durante la Revolución Mexicana? 2) ¿Cómo se representa en ellas la vida cotidiana del medio rural del país? 3) ¿Qué rol desempeñó la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado, durante el movimiento revolucionario? 4) ¿Cuáles fueron las características sociales y culturales que moldearon la visión sobre la figura del varón? Con estos hilos

conductores inicié el análisis de los largometrajes y obras literarias que los sustentaron, lo que me permitió mirar algunos aspectos de lo cotidiano, tales como la vida de los hacendados y el común de la sociedad rural, los roles de género tanto de hombres y mujeres, la presencia del alcoholismo y violencia que se agravó en los varones, así como las nuevas obligaciones sociales y morales de las mujeres.

La virtud de las películas que he elegido para realizar el presente estudio reside en que no sólo dan cuenta de la Revolución Mexicana desde el ámbito político, sino que rescatan la sensibilidad del acontecimiento para enfocarse en lo social y cultural, mostrando cómo trastocó a los diversos actores sociales, específicamente aquellos que habitaban en las zonas rurales. Otro aspecto destacable de las cintas es cómo se representa al México rural, cuya visión crítica y cercana a la realidad vivida contrastaba enormemente con el cine de la década de 1930, donde los charros, las chinas poblanas, cantos y bailes estaban distanciados de toda la problemática social que significó dicho evento para el país. En ambas películas existen temáticas que son constantes en el terreno de lo social y cultural, mostrando así las necesidades materiales de los individuos, los espacios que habitaban y las actividades que ejecutaban en su vida diaria.

La estructura del presente trabajo se conforma por tres capítulos. En el primero se aborda el contexto histórico de la evolución del cine, desde lo internacional hasta su llegada a México, la recepción de los diversos aparatos que transmitían imágenes, así como los inicios de las realizaciones cinematográficas nacionales. En este apartado, además, se retoman algunos de los primeros géneros adoptados por los creadores mexicanos durante el porfiriato, tales como el cine documental o el de ficción; mientras que en la revolución el cine documental cobró aún más relevancia, monopolizando la producción cinematográfica. Tras el cese de los enfrentamientos, el cine se inclinó hacia las creaciones de carácter nacionalista, con la finalidad de mejorar la imagen de México hacia el exterior.

El segundo capítulo se adentra en las características sociales, culturales y políticas que dieron pie a la realización de las películas, específicamente lo ocurrido en la primera mitad de la década de 1930. Destacamos que, durante este decenio, la *Narrativa de la Revolución* tomó un papel relevante en el ámbito cultural al responder

a las intenciones políticas de forjar un sentimiento nacionalista que unificara los intereses del país. Pasamos enseguida a referir sobre la industria cinematográfica del país, la cual se encontraba en auge, con grandes producciones como las del creador Fernando de Fuentes, quién se vio apoyado del crecimiento de dicha industria. Cerramos el capítulo con un retrato biográfico de Mauricio Magdaleno y Rafael F. Muñoz, así como un análisis de sus obras literarias, que fueron el sustento de las cintas que son objeto de la presente investigación.

El tercer capítulo comprende las problemáticas acerca de la interpretación cinematográfica de la Revolución Mexicana, cuya mirada se enfoca en la representación de las clases rurales: campesinado y hacendado, retratando ambas películas diversos aspectos de la cultura material y cómo vivían sus momentos de ocio. Igualmente, expongo algunas de las problemáticas sociales y culturales de mujeres y hombres; en el caso de las mujeres, su desvinculación del hogar para comenzar a insertarse en el ámbito público; por lo que toca a los varones, la guerra propició la agudización del alcoholismo y la criminalidad, lo que se reflejó en las muertes de carácter violento en ambos filmes.

# CAPÍTULO I: EL DESARROLLO DEL CINE EN EL MUNDO: DESDE SUS ORÍGENES HASTA LA DÉCADA DE 1920 EN MÉXICO

## 1. Inicios del cine a nivel internacional

Para hablar de los antecedentes del cine es pertinente referirnos primero sobre los avances de la fotografía. Para inicios del siglo XIX era ineficiente el uso de cámaras y demás artefactos para poder grabar una cinta, pues en 1839 se necesitaba mantener la lente de la cámara estática por más de media hora para encuadrar una sola foto. Sería hasta el año de 1851 que los avances tecnológicos permitieron reducir el tiempo de exposición a unos cuantos segundos, siendo el primer vínculo entre la fotografía y la cinematografía en los talleres de fotógrafos como Dumont, Cook o Ducos du Hauron, quienes, con el uso de la técnica de *exposición sucesiva*, permitieron la concepción de la cámara y toma de vistas propias del cine; si bien tardaría años en perfeccionarse, fue el inicio para mentes curiosas que buscaron no sólo congelar el tiempo con una foto, sino la forma de capturar la vida en movimiento.<sup>1</sup>

Paulatinamente, el interés por conseguir imágenes en movimiento estuvo presente en el imaginario de algunos inventores. Uno de los primeros dispositivos precedentes del cine sería el zootropo (1834), el cual llevaba una banda de imágenes dibujada sobre un cartoncillo. No sería hasta el año de 1877 que el inventor francés Émile Reynaud perfeccionaría el zootropo y patentándolo con el nombre de praxinoscopio, integrado por un tambor que contenía una cintilla con dibujos que permitía al espectador ver movimiento. En 1888, y utilizando como base su praxinoscopio, construyó su teatro óptico, con el que a través del uso de cintas perforadas pudo exponer de diez a quince minutos dibujos animados a color sobre una pantalla.<sup>2</sup> Lo anterior hace cierta reminiscencia a los carretes de cine, aunque para llegar a esta técnica harían falta varias aportaciones de inventores para poder hablar del nacimiento del cine.

---

<sup>1</sup> Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2004, pp. 6-7.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, pp. 6-8.

En la misma época del teatro óptico, el inventor Thomas Alva Edison realizó un gran aporte para el futuro del cine: desarrolló la película moderna de 35mm con cuatro perforaciones por fotografía. Dicho avance pasó inadvertido en su momento, ya que Edison se negó a proyectar sus filmes en la pantalla, debido a que consideraba que el público no se interesaría por el cine mudo. Su infructuoso intento por dotar de sonido a sus cintas hizo que lanzara a la venta el quinetoscopio en 1894, el cual era una gran caja que contenía una cinta en su interior que permitía a un único espectador visualizarla a través de unos anteojos.<sup>3</sup> El artefacto de Edison desató una búsqueda de inventores alrededor del mundo para conseguir proyectar las cintas en una pantalla.

Sería en el año de 1895 en que se comenzaron a realizar las primeras presentaciones de cine. Diversos inventores y entusiastas de la novedad tecnológica hicieron algunas demostraciones públicas y privadas en países como Estados Unidos y Alemania, las cuales obtuvieron resultados generalmente negativos, ya que las cintas eran proyectadas por poco tiempo pues perdían público rápidamente debido a las limitaciones técnicas y la brevedad de las cintas. Ninguna de las anteriores presentaciones tuvo la acogida que, en diciembre del mencionado año, obtuvo en la ciudad de París el aparato de los hermanos Lumiere: el cinematógrafo.<sup>4</sup>

El dispositivo Lumiere era técnicamente superior a los desarrollados por sus colegas inventores: era capaz de filmar y proyectar, lo que permitió presentar a un mayor número de espectadores sus producciones de mejor calidad y novedad en cuanto a los asuntos grabados en ellos. El cinematógrafo tuvo competidores como el vitascopio desarrollado a inicios de 1896 por Alva Edison y Thomas Armat, el cual consistió en una proyección de imágenes sin intermitencias que permitió ser vista por un público más numeroso. Aún con lo ya mencionado, éste último no pudo hacerle frente al éxito global del aparato Lumiere. El cinematógrafo se diseminó alrededor de todo el mundo a un ritmo acelerado gracias a operadores del invento bajo la tutela de los Lumiere, que atrajo cada vez más público y consolidó las bases de lo que hoy comprendemos por industria cinematográfica.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*, pp. 8-9.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, pp. 9-10.

Si bien el cinematógrafo es considerado por diversos investigadores como el invento decisivo para la creación del cine, es necesario entender que las aportaciones tecnológicas y técnicas de invenciones como el zootropo, quinetoscopio y muchos otros dispositivos, contribuyeron a perfeccionar el trabajo de los hermanos Lumiere. Referente a los albores del cine, Virgilio Tosi menciona: “El verdadero nacimiento del cine estuvo determinado en el siglo XIX por las exigencias de la investigación científica; por la necesidad y la paulatina posibilidad técnica alcanzada de registrar la realidad física en su dinámica con fines de análisis, de estudio, de descubrimiento y por lo tanto de conocimiento”.<sup>6</sup>

## **2. Antecedentes e introducción del cine en México**

En México ya existían algunas diversiones visuales que hicieron posible la rápida recepción de la sociedad mexicana hacia los diversos inventos extranjeros. Tal es el caso del cosmorama, que era descendiente de un entretenimiento conocido en el país como *sombras chinas*, el cual consistía en una representación a forma de teatro con sombras que se proyectaban sobre una pantalla. Otro dispositivo fue el quinetoscopio, que llegó al territorio mexicano en 1894, con gran aceptación del público de clase media debido a la novedad del invento, así como a su relativo bajo costo. Dicho aparato consistió en una tira de imágenes que eran movidas a gran velocidad, que daba la ilusión de movimiento. Las primeras cintas que se mostraron en el mencionado dispositivo fueron personas bailando, combates de box o en proezas circenses.<sup>7</sup>

Uno de los grandes inventos fabricados a finales del siglo XIX que llegó a México fue el vitascopio, siendo Guadalajara el único destino del mecanismo en donde tuvo una buena acogida comercial. El éxito relativo del dispositivo de Edison en dicha población se debió a que fue el primer aparato en llegar, imponiéndose al menos en ese destino al cinematógrafo Lumiere. El vitascopio no pudo competir en el resto del

---

<sup>6</sup> Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumiere*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 11.

<sup>7</sup> Evelia Reyes Díaz, *Ciudad, lugares, gente, cine, apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, 1897-1933*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012, pp. 60-61.

país contra el cinematógrafo debido a la mejor comercialización que realizaron los enviados de Lumiere con este último invento, cuyo primer destino de presentación fue la capital del país y, por ende, la sede de las principales elites de México en aquella época.<sup>8</sup>

El éxito de los franceses Lumiere y la poca propagación que tuvieron los dispositivos de Alva Edison en México, también pudo deberse a cuestiones racistas hacia los norteamericanos y todo lo que proviniera de aquel país. El repudio a lo estadounidense se manifestó desde el gobierno de Porfirio Díaz, principalmente por la prensa católica y liberal, debido al riesgo que podría representar la influencia de los Estados Unidos en el país en sectores como la religión o la economía.<sup>9</sup>

A diferencia de los problemas que tuvo el vitascopio para su comercialización en México, el cinematógrafo llegó apenas ocho meses después de su creación en Paris, a principios de agosto de 1896. Cabe aclarar que la introducción del dispositivo Lumiere al país no significó la desaparición o desuso de los anteriormente mencionados inventos, ya que varios de éstos coexistieron durante los años siguientes como alternativa al cinematógrafo. La primera presentación del aparato se llevaría a cabo en una exhibición privada, que tuvo lugar en Chapultepec, a la que asistió el presidente Díaz, la familia Romero Rubio y un grupo de amigos, quienes quedaron asombrados por la exhibición.<sup>10</sup> La exposición para el público general se realizó el 14 de agosto y, a partir de ésta, se programó para ser una vez a la semana, pero en razón de la buena recepción se realizaron de manera diaria. Vista la aceptación del público general, el empresario Ignacio Aguirre compró uno de los aparatos Lumiere y continuó las proyecciones por su cuenta. Algunos meses después, comenzó un recorrido por la provincia, iniciando por Puebla.<sup>11</sup> Este tipo de acciones, aunado a la gran propaganda de los aparatos de los hermanos Lumiere y Alva Edison, propiciaron que el público general se interesara por la novedosa diversión; mientras que los grupos intelectuales del país vieron con desdén a las

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*, pp. 62-63.

<sup>9</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 164.

<sup>10</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1869-1930, Vivir de sueños*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 22.

<sup>11</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México, Op. cit.*, pp. 81-82.

proyecciones, clasificándolas como algo propio del “pueblo bajo”.<sup>12</sup>

La recepción del cinematógrafo, al igual que otros desarrollos tecnológicos como el alumbrado público, el fonógrafo o la bicicleta fueron tomados por la población mexicana, deseosa de entretenimiento, como una forma más de esparcimiento. Las razones del éxito del dispositivo se podrían resumir por su capacidad de conglomerar y ser visto por un número mayor de personas y su accesibilidad económica, ya que al pasar de los años el precio se redujo de un peso hasta los cinco y tres centavos. Estas facilidades permitieron que los espacios para el cinematógrafo Lumiere se reprodujeran con gran velocidad en las grandes ciudades, como fue visible en Ciudad de México, donde se contaban 22 salones.<sup>13</sup>

### **3. El cine documental durante el porfiriato**

Desde la propaganda feroz de los innovadores cinematógrafos Lumiere en París, el cine apenas tardó meses en llegar a México. El público mexicano tuvo la oportunidad de visualizar todas las cintas que el invento trajo consigo. Como novedad, el cine comenzó a perder relevancia debido al limitado catálogo que había en existencia, hasta llegado el punto de que ya se había visto todo lo realizado por los hermanos Lumiere y se tuvo que mostrar algo previamente presentado. Algunos empresarios intentaron solventar el problema al presentar varias películas en una misma función por el mismo precio y al proyectar su catálogo de cintas en provincia donde el material fuese inédito.

El limitado número de películas que podía presentarse también respondió a cuestiones externas al país. Las demostraciones en el extranjero que realizaban tanto los hermanos Lumiere como operadores bajo su tutela concluyeron a finales de 1897, quienes se encargaron a partir de ese entonces sólo a la venta de aparatos y copias de las cintas que se habían hecho en los países visitados. Aunado a esto, Edison, uno de los principales competidores y productores de películas, también detuvo la creación de cintas a principios de 1898.<sup>14</sup> La rápida caducidad de las películas en

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*, p. 88.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, pp. 54-56.

<sup>14</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, Op. cit.*, p.27.

existencia impulsó a algunos empresarios y prestadores de servicio de salas a la creación de los primeros documentales en el país.

El cine documental fue predominante durante buena parte del México porfiriano. En esta primera etapa del cine nacional la producción de cintas se ocupó de captar sucesos reales, una especie de cine-verdad, limitado a lo que las autoridades del porfiriato querían mostrar, ya que cualquier indicio de disgusto social mostrado en las cintas podría acarrear problemas para quien lo grabase. Existieron dos tipos de cine documental durante aquellos años: el que se dedicaba a encuadrar la vida diaria de las grandes ciudades, principalmente a la élite política y económica de la época; y el que se encargaba de registrar sucesos especiales a manera de reportaje, como los discursos y eventos oficiales, o los acontecimientos de carácter inmediato, como los causados por catástrofes naturales.<sup>15</sup>

Una de las primeras cintas de carácter documental realizadas en el país sería *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec*. Quizá por el gusto a las innovaciones e ideas francesas que caracterizaban al presidente Díaz fue que se permitió filmar en una escena de su vida diaria. A este primer vistazo de la vida en México a través del cine, el presidente daría luz verde en 1896 para la realización de otras 26 películas, en las que sería filmado en diversas circunstancias que van desde él en carruaje, en conversaciones con sus ministros, así como sus recorridos por el Zócalo de la Ciudad de México. Otras películas captaron ejercicios militares, el enlazamiento de un caballo, indígenas comiendo, danzas folklóricas, colegiales gimnastas y cadetes del Colegio Militar que realizaban sus prácticas.<sup>16</sup>

Algunos empresarios mexicanos que habían adquirido los mencionados aparatos y, por ende, las cintas producidas para proyectarse en el dispositivo, dejarían de limitarse a exhibir y comenzarían a incursionar en la producción de películas. El primer mexicano realizador de cine fue el empresario Ignacio Aguirre, con *Riña de hombres en el Zócalo y Rurales mexicanos al galope*, en el año de 1897. En el siguiente año le siguió Salvador Toscano, con algunas películas como *Norte en*

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.59.

<sup>16</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo, 1897-1997*, México, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998.p. 20.

*Veracruz, El Zócalo, La Alameda y Corridos de toros en plazas mexicanas*. A los señores Ignacio y Salvador les secundarían otros productores con cintas de temática similar, que retratan la vida diaria de las ciudades y pueblos, así como películas sobre sucesos extraordinarios. En estas primeras incursiones de mexicanos en el cine se preserva la idea de los productores extranjeros sobre la objetividad en los hechos, con la finalidad de que sus películas fueran una reproducción fidedigna de lo que había sucedido.<sup>17</sup>

Los filmes en México no eran más que una imitación de lo que Lumiere y sus pupilos habían realizado en las culturas de otros países: una suerte de documental social de las familias y grupos acaudalados, la proyección sobre acontecimientos o ceremonias a manera de reportaje.<sup>18</sup> Paulatinamente el cine penetró en la sociedad mexicana y su vida diaria. Comenzó a ser utilizado para capturar eventos inusuales, así como nuevas funciones para éste, en principio, modo de entretenimiento: fue útil para grabar juicios y ejecuciones, así como funcionar como prueba en un juicio; para recaudar fondos para distintas causas sociales, como damnificados y apoyar a la mujer viuda de un militar; homenajear y mostrar respeto a ciertos individuos ofreciendo funciones a su figura, -como al inspector de policía José Reyes-, así como ser un medio para publicitar distintos productos de casas comerciales o marcas como la de cigarrillos Patente.<sup>19</sup> Desde su introducción a México en 1896, y en apenas cuatro años, el cine se había arraigado en las actividades cotidianas de la población, tanto en la capital como en el resto del país.

Por otro lado, el cine documental adquirió un carácter informativo al mostrar hechos trascendentes, tanto nacionales como internacionales. Aurelio de los Reyes señala que, si bien los cineastas mexicanos se conducían de forma imparcial y procuraban que sus obras sirvieran para dar cuenta del acontecer en el país, sucesos como la huelga de Cananea en junio de 1906 o el conflicto textil de Río Blanco de diciembre de 1906 y principios de 1907 fueron omitidos por los cineastas debido a las represalias que el gobierno mexicano podía tomar, es decir, la censura de las

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

<sup>18</sup> Georges Sadoul, *Op. cit.*, pp. 16-21.

<sup>19</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México...*, pp. 91-93.

producciones.<sup>20</sup> Cabe destacar que los creadores de filmes en México solían tomar como base de sus producciones a la prensa y, por tanto, representar con sus cámaras los sucesos trascendentales. Es por esta razón que se considera que el cine de finales del siglo XIX y principios del XX fungió como una suerte de reportaje.<sup>21</sup>

Cabe mencionar que los casos referidos anteriormente permiten comprender la función y limitaciones del trabajo del cine documental durante el porfiriato. Por ejemplo, en el caso de Río Blanco se tuvo conocimiento de lo acontecido desde una etapa temprana, era posible acceder a la zona gracias a que estaba bien comunicada con el resto del país y hubo camarógrafos que pudieron cubrir el evento. Sin embargo, haber realizado una filmación antes o después de la represión que sufrió la huelga por parte de las tropas de Díaz hubiera puesto a los responsables en dificultades con el gobierno porfiriano. Aurelio de los Reyes sugiere que los camarógrafos se autocensuraron ya que prefirieron alejarse de los acontecimientos políticos por temor a inquietar a la sociedad y, con ello, al Estado mexicano.<sup>22</sup>

Como se podrá advertir, las primeras películas estaban limitadas a la mera reproducción de hechos específicos de la vida diaria, debido principalmente al carácter de “verdad” que poseían los filmes. Estaban realizadas en blanco y negro y eran carentes de todo sonido, aunque en ocasiones los exhibidores las amenizaban con instrumentos musicales como piano o incluso una presentación orquestal.<sup>23</sup> La duración de las películas era de escasos minutos, por lo que se requería de varias proyecciones para cubrir una función completa, por lo que pronto la gente se cansó de ver las mismas películas. Como medidas a estas problemáticas, algunos empresarios optaron por incluir interludios musicales, otros más con filmar el paisaje de la zona donde eran presentadas para una exhibición en otras localidades y unos cuantos por capturar momentos importantes de la familia a cargo, como bodas, bautizos o entierros.<sup>24</sup>

El cine como entretenimiento en México se estancó a finales del siglo XIX. La

---

<sup>20</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México...*, p. 58.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 59.

<sup>22</sup> *Idem*

<sup>23</sup> Evelia Reyes Díaz, *Op. cit.*, p. 259.

<sup>24</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1846-1947)*, México, Editorial Trillas, 2011, p. 17.

calidad que tenían las películas como “espejo” de una sociedad y el realismo que ello representó, fueron lo que definiría el éxito de las cintas de Lumiere en un comienzo. Sin embargo, dicha virtud representó también una monotonía narrativa que terminó por alejar a los espectadores de las salas de cine. La naciente producción nacional requería aprender a contar una historia, que encontró en el teatro la fuerza que requería para seguir su desarrollo.

#### **4. El cine de ficción a finales del porfiriato**

Cabe aclarar que hablar de cine ficcional no implica que se abandonaron las producciones de carácter documental que habían dominado la producción mexicana. Se puede definir por cine de ficción el que comenzó a emplear actores para narrar una historia, como si de teatro se tratase. Ejemplos del cine de ficción se encuentran desde la reconstrucción de un duelo con pistolas entre dos diputados en el bosque de Chapultepec. Sin tener intención, ésta se convirtió en la primera película de ficción en el país.<sup>25</sup> Otra película perteneciente a este cine se llevó a cabo por Salvador Toscano, el cual realizó su versión de *Don Juan Tenorio* en 1899. En ella se rompió con el modelo documentalista que había predominado desde las cintas de Lumiere, cuyo cine era más cercano al carácter teatral, dónde la propuesta de la película se esforzó en contar una historia más o menos larga con sus cortes de escena.<sup>26</sup>

Hacer pasar por un suceso real a la cinta fue criticado, ya que los diversos dispositivos- el cinematógrafo, quinetoscopio o el vitascopio- eran sinónimo de verdad. Lo cierto es que al igual que la pintura o la fotografía, este medio no era más que una ilusión de verdad. Para los grupos intelectuales del porfiriato, las reconstrucciones o simulacros grabados en una cinta no eran más que un engaño.<sup>27</sup>

Directores como Carlos Mongrand optaría por recrear episodios de la historia nacional, por esto presentó en 1904 *Cuauhtémoc y Benito Juárez*, así como *Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos*, en los cuales se pretendió narrar y honrar la historia del

---

<sup>25</sup> Aurelio de los Reyes, “El siglo XX, *Historia de la vida cotidiana*, COLMEX, Boletín editorial 112, Noviembre-Diciembre, 2004, pp. 03-24, disponible en línea: [https://libros.colmex.mx/wpcontent/plugins/documentos/boletines/pdf/boled\\_112.pdf](https://libros.colmex.mx/wpcontent/plugins/documentos/boletines/pdf/boled_112.pdf), consultado el 19 de septiembre de 2020.

<sup>26</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>27</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México...*, p.104.

país a través de una reconstrucción apegada a los hechos. Otro pasaje histórico representado fue *El grito de Dolores*, bajo la dirección de Felipe de Jesús Haro. Dicha cinta tiene el mérito de ser la primera película mexicana original, ya que contaba con un guion; sin embargo, fue criticada por su calidad, sus inexactitudes, su falta de carácter narrativo y su cuestionable verosimilitud.<sup>28</sup> *El grito de Dolores*, al igual que otras películas de 1907 como *Costumbres nacionales*, *Fiesta escolar en el Bosque de Chapultepec* y *Fiestas del 4 de julio* fueron producidas bajo el sello de *The American Amusement Company*- asociada con Lillo, García y Compañía, quienes por problemas económicos, cesaron su producción a principios del 1908.<sup>29</sup>

A inicios de 1910 se grabaron las películas *El suplicio de Cuauhtémoc* y *Colón*, las cuales pretendieron ser representaciones históricas. Ambas producciones pasaron más bien inadvertidas debido a que el cine cómico comenzó a ganar popularidad a finales del porfiriato con cintas como *Tip-Top en Chapultepec* (1907), *El san lunes del valedor* (1907) y *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (1910).<sup>30</sup>

Como se ha visto, los productores captaban o “intentaban” transmitir un sentido de realidad de la vida diaria del mexicano, ya sea para dar cierta verosimilitud a las historias o para hacer que el público se identificara con ellas. Sin embargo, el cine documental convivió con el cine de ficción, pues el primero mantuvo su producción y se quedó en el gusto del público mexicano, por lo que las cintas de carácter ficcional tuvieron poco impulso durante la última década del porfiriato. Aún con lo anteriormente dicho, el cine de ficción en México comenzó a tomar relevancia hasta inicios de 1920 debido a la influencia del cine extranjero y años más tarde por la introducción del cine sonoro, para definir así el rumbo para la producción cinematográfica en años posteriores.

---

<sup>28</sup> María del Sol Morales Zea, “La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958”, tesis doctoral, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, p.17, disponible en línea: [http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/101\\_MoralesMS\\_Historia\\_patria\\_cine\\_mexicano.pdf](http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/101_MoralesMS_Historia_patria_cine_mexicano.pdf), consultado el 19 de septiembre de 2020.

<sup>29</sup> Juan Felipe Leal, *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*, México, Editorial Voyer, 2014, p.52.

<sup>30</sup> Emilio García, *Op. cit.*, p. 27.

## 5. El cine documental de la Revolución Mexicana

La paz y el orden que significó el gobierno de Porfirio Díaz empezó a derrumbarse, pues se reportaron movilizaciones de rebeldes en Puebla, Guerrero, Coahuila y otros puntos del país. Las noticias que circularon fueron pocas, ya que se buscó dar la impresión de que el gobierno de Díaz controlaba la situación. Para evitar más brotes de insurrección, se suspendieron diversos espacios de diversión y ocio públicos, como las corridas de toros, cantinas y pulquerías, donde temas de carácter político como el antirreeleccionismo se hacían presentes tras la ingesta de alcohol.<sup>31</sup>

Asimismo, las salas de cine fueron objeto de estos primeros embates de la revolución, al ser consideradas un centro de reunión importante. La reacción del gobierno de Díaz ante los levantamientos en su contra se hizo presente con la suspensión de espacios de esparcimiento, entre los que destacaron algunas funciones de cine. No obstante, dichas medidas no fueron impedimento para que el público, deseoso de evadir los conflictos que se cernían en el país, disfrutara de cintas que mantenían el carácter documental que predominó durante el porfiriato, tales como *Presentación de Rodolfo Gaona en la plaza El Torco* o *La carrera de automóviles*.<sup>32</sup>

Previo al levantamiento contra el gobierno de Díaz se mantuvieron las filmaciones de películas sobre la vida diaria, pero, al iniciar los conflictos armados, la atención de las producciones de cine se centró en filmar las contiendas bélicas. De igual manera, los centros de población que aún no se veían afectados por el levantamiento armado estuvieron interesados en ver a través de las salas de cine lo que sucedía en el resto del país, tanto por entretenimiento como por conocer las novedades del movimiento. Los años de 1910 a 1913 fueron relevantes para la producción cinematográfica nacional que se multiplicó, y que alcanzó su punto más álgido en cuanto a su madurez técnica y estética. El tema protagónico durante estos años fue la revolución y los combates en campo abierto, donde la producción de cine de ficción prácticamente desapareció durante este periodo ante el carácter documental de las cintas de los conflictos armados.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México...*, pp. 101-103.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>33</sup> Aurelio de los Reyes, "Hacia un cine mexicano", en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 3, México, noviembre, 1973, p.27, disponible en línea:

Iniciados los enfrentamientos del movimiento maderista, los acontecimientos dieron material para el lente de los productores mexicanos. También significó una prueba para ellos, pues se mantenía la idea de que el cine debía “retratar la realidad”, aunque dicha visión era parcial, ya que la mayoría se limitó a filmar los combates sin exhibir al triunfador.<sup>34</sup> Victorioso el movimiento maderista ante el gobierno de Porfirio Díaz, se organizaron grupos en pro de la paz social, que se encargaron de distribuir boletos de cine a los más pobres con el fin de saciar su necesidad de distracción y así evitar actos violentos y una incertidumbre mayor ante el panorama político.

Con la efímera victoria de Madero, se retomó el número de espacios que funcionaron como salas de cine. Durante el gobierno maderista se utilizaron dichos lugares como punto de reunión para los grupos obreros que buscaban mejorar sus condiciones laborales a través de pláticas con el nuevo gobierno y, por las noches, sirvieron a la población en general como distracción a través de funciones de cine.<sup>35</sup> Madero también buscó, a través del cine, alejar a la población de los vicios y conductas inmorales; durante su breve gobierno se realizaron encarcelamientos y clausuras a aquellos quienes incumplieran las normas de conducta. El gobierno maderista intentó utilizar al cine como una herramienta para modelar una conciencia nacional, pero dicha estrategia se vería interrumpida por el breve mandato de Madero.

A la muerte de Madero, la situación de los espacios que fungieron como salas de cine, así como la producción cinematográfica cambiaron drásticamente. Tras la Decena Trágica y la toma del poder de Victoriano Huerta, el cine quedó bajo un control estricto de las autoridades. Mientras que Madero buscó acercarse a las masas, Huerta quería imponer su autoridad, debido a que la proyección de películas se centró a un carácter propagandístico del gobierno, lo que limitó la exposición de cintas privadas –como aquellas donde se muestran bodas o bautizos-, y vetó cualquier filmación de un acto bélico, con el riesgo de perder la vida a quien lo grabase. De igual manera se prohibió mencionar temas religiosos en las cintas,

---

[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/9933/11171](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9933/11171), consultado el 19 de septiembre de 2020.

<sup>34</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México...*, pp. 112-113.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp.110-111.

mucho menos denostar el trabajo de policías y del ejército huertista.<sup>36</sup>

El cine también fue utilizado por otros líderes revolucionarios como herramienta para sus propios fines. Francisco Villa, por ejemplo, realizó un contrato con una compañía norteamericana para capturar sus hazañas, lo que además de funcionar como propaganda a su causa, sirvió para financiar a la División del Norte. Además, la *Mutual Film Corporation*, compañía norteamericana productora de cine, estableció un contrato con Villa en 1914 que le permitió no sólo filmar en las filas del revolucionario, sino intervenir en la vestimenta y representación de las batallas a través de grabaciones orquestadas con los soldados y el propio Villa.<sup>37</sup> Carranza y Álvaro Obregón hicieron lo propio, pues mantenían con ellos a un camarógrafo que los filmara en su día a día con la finalidad de empatizar con la población mexicana.<sup>38</sup>

Como se ha mencionado, el cine documental predominó durante esta época ya que era el medio más fiable de poder informarse acerca de lo acontecido en el país, así como el más atractivo, pues permitió transportar al público hasta el campo de batalla, donde las limitaciones técnicas y narrativas de las producciones era lo menos relevante y la acción de los combates era lo llamativo de las cintas. Sin embargo, aún con la predominancia del cine documental, durante el periodo de combates se realizaron algunos filmes de ficción con títulos como *Historia de la Revolución, desde la toma de Ciudad Juárez hasta la salida del licenciado León de la Barra* (1911), *Historia completa de la Revolución mexicana de 1910 a 1913* (1914), la cual tendría sus actualizaciones de 1910-1915 y del 1910 al 1916. Las mencionadas cintas buscaron representar algunos de los pasajes de la historia nacional.<sup>39</sup> La Revolución Mexicana dio al cine nacional nuevos personajes a escena y un acontecimiento histórico cuyas interpretaciones y críticas más mordaces tuvieron que esperar un ambiente político proclive al cuestionamiento del evento bélico y un público capaz y dispuesto a reflexionar acerca de su historia inmediata.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp.131-132.

<sup>37</sup> María del Sol Morales Zea, *Op. cit.*, p.18.

<sup>38</sup> Evelia Reyes, *Ciudad, lugares, gente, cine, apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes...*, p. 261.

<sup>39</sup> Francisco Peredo Castro, "Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)", en Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco (coords), *Historia sociocultural del cine mexicano Aportes al entretejido de su trama (1896-1866)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 282.

## 6. La influencia extranjera en el cine nacional

Exhausta ya la sociedad mexicana del movimiento revolucionario, así como de las producciones cinematográficas referentes al mismo, promovieron a los creadores mexicanos a ver las propuestas del cine internacional, especialmente acerca del cine de ficción. Algunos países como Italia o Estados Unidos tenían ya un acercamiento más claro sobre el cine ficcional con cuatro y dos años de antigüedad respectivamente. El cine mudo europeo, principalmente el italiano, fue el más imitado desde 1916 hasta 1923 debido a sus películas cargadas de melodrama y reconstrucciones históricas, siendo considerado un cine refinado; por su parte, el cine norteamericano era considerado vulgar, el cual produjo muchas cintas cómicas, así como películas estilo *western*. Paulatinamente, el cine sonoro norteamericano y las estrellas hollywoodenses se harían ampliamente del gusto de los mexicanos.<sup>40</sup>

Los inicios de la década de 1920 serían para el cine mexicano bastante problemáticos, ya que las salas nacionales estaban ya ocupadas por la producción hollywoodense; aunado a esto, la propia prensa mexicana no prestaba atención a las creaciones nacionales, pues consideró como algo inútil dedicarle espacio a una industria aún en pañales. Uno de los principales atractivos del cine estadounidense fue la creación de las “estrellas” del séptimo arte, sin embargo, era tal la incapacidad del cine nacional que no había podido consolidar a algún actor mexicano como celebridad o de renombre fuera del país.<sup>41</sup>

Los efectos de las industrias cinematográficas extranjeras en el país no se hicieron esperar, pues la producción mexicana de películas se vería mermada drásticamente a partir de 1925, entre otras razones, por la apabullante cantidad de películas producidas en Estados Unidos. La cinematografía nacional pasó silenciosa ante el mercado extranjero, dominado por la hegemonía hollywoodense. En el periodo que abarca de 1919 a 1929, en el país apenas se produjeron 90 películas, es decir, un aproximado de 6 películas anuales, mientras que la industria norteamericana en esos mismos 10 años produjo 660 películas. Los problemas del cine mexicano eran

---

<sup>40</sup> Evelia Reyes Díaz, *Ciudad, lugares, gente, cine, apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes...*, p. 262.

<sup>41</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, pp. 52-53.

variados: un desinterés de los connacionales por la producción cinematográfica del país, que la consideraban como un “fenómeno gringo”; así como la incapacidad de las producciones nacionales de competir con las cintas de Hollywood que, si bien ya se contaba con la tecnología para reproducir cintas sonoras, se optaba por adaptar las películas para su presentación como mudas, evitando así las barreras del lenguaje y promoviendo el cine mudo, encargado de narrar a través de acciones.<sup>42</sup>

Paulatinamente, la exposición al cine italiano y norteamericano comenzó a influenciar y promover cambios en la sociedad mexicana; del primero, la gente buscó imitar la moda, específicamente el vestido y sus estándares de belleza; del segundo, las formas de relacionarse como el besar, que era ajeno al público mexicano y que se puso al nivel de un apretón de manos. El cine norteamericano es quizá el que más impactó en la vida privada, ya que promovió el empleo de utensilios de uso cotidiano, como la pasta dental, hojas de rasurar, closet y el inodoro, que transformaron paulatinamente a una sociedad mexicana con costumbres y un estilo de vida más bien conservador.<sup>43</sup>

## **7. El cine de temática nacionalista mexicana y la introducción del cine sonoro**

Los comienzos del cine nacionalista en México tienen su origen durante la Revolución Mexicana, debido a que la producción de películas nacionales se centró en filmar los combates, lo que disminuyó la producción de cintas ajenas al conflicto armado. La excesiva creación de películas sobre dicha etapa dio cabida a la introducción de cintas extranjeras a finales del movimiento, principalmente las estadounidenses, donde se representaba de forma negativa al país y sus habitantes. La imagen que el norteamericano proyectó en el mundo sobre México, como un villano, no cambió demasiado, ya que la influencia del cine mexicano era poca en el exterior a principios de 1920.<sup>44</sup>

La cantidad y libertad de las cintas documentales tuvo un punto de quiebre con la firma de la Constitución de 1917 y la llegada a la presidencia de Venustiano

---

<sup>42</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo primero, México, Mapa S.A. de C.V., 1992, pp. 11-13.

<sup>43</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México...*, pp. 72-75.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 233-234.

Carranza, quien buscó realizar trabajos cinematográficos que apoyaran al nuevo régimen revolucionario. Se puede presuponer que la intención de promover las cintas nacionalistas fue la de exaltar al nuevo grupo gobernante, con lo que además también se pretendía provocar el sentimiento de orgullo y unidad nacional. El interés de Carranza por el impulso del cine como parte de un discurso nacional era evidente. Mientras apoyaba la producción nacional en pro de una buena imagen del país, Carranza promulgó el “Reglamento de Censura Cinematográfica” en 1919, en el que se prohibió la importación de cintas en las que se denigrara al país. En este reglamento la censura era aplicable a aquellas cintas que contravinieran la moral pública y aquellas que hicieran apología de los criminales. Con esta normativa el gobierno se hizo responsable de apoyar la producción cinematográfica mexicana, así como de intervenir en poseer más control sobre los filmes extranjeros que podían y no ser presentados en las salas del país.<sup>45</sup>

El gobierno producto de la Revolución Mexicana buscó de manera formal y profunda hacerse propaganda dentro de la producción nacional de películas. Este cine promovió afianzar una imagen de un México moderno, por lo que fue necesario demostrarlo tanto para la población mexicana y la mirada extranjera. Películas como *Reconstrucción nacional* (1917), que, si bien utiliza el carácter documental para mostrar los aspectos políticos sociales y militares del periodo revolucionario, buscó mostrar la vida de la nueva nación mexicana, la cual requiere además de la aprobación social.<sup>46</sup>

El veto que existió sobre las películas que mostraran un espacio rural disminuyó, siendo ahora considerado el escenario adecuado para las producciones nacionalistas, especialmente útiles para empatizar con el público de estas zonas. Sin embargo, para 1925 y fines de esta década, otras temáticas pasarían a ser prohibidas para su exhibición en una película: la revolución delahuertista y las revueltas cristeras, así como actos inmorales como la prostitución y el alcoholismo.<sup>47</sup>

El inicio de la década de 1920 representó un punto de inflexión en la creación

---

<sup>45</sup> María del Sol Morales Zea, “La historia patria en el cine mexicano” ..., pp. 37-41.

<sup>46</sup> Francisco Peredo Castro, *Op. cit.*, p. 283.

<sup>47</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano...*, pp. 54-66.

cinematográfica mexicana. Influenciada por las producciones europeas y norteamericanas, el cine de ficción fue utilizado para la realización de largometrajes de temática nacionalista. Realizadas por el gobierno, se rodaron películas en estos años con el fin de contraponerse a las cintas norteamericanas.<sup>48</sup> Los creadores nacionales cumplieron entonces la función de atraer el turismo extranjero a través de cintas como *Las grandes fiestas del centenario* (1921), la cual buscó promover a través de los filmes las riquezas naturales y la calidez de la población mexicana, así como *México bello* (1922). Dichas películas fueron distribuidas por el gobierno mexicano en el extranjero a través de embajadas, universidades y centros culturales con el fin de mostrar al México moderno producto de la revolución.<sup>49</sup>

Uno de los pioneros de este fructífero cine sería el director de cine Miguel Contreras Torres, con cintas como *El caporal* y *De raza azteca*, ambas de 1922. También cintas como *La lucha por el petróleo* (1925), del documentalista Ezequiel Carrasco.<sup>50</sup> El cine nacionalista respondió también a cuestiones políticas, ya que el gobierno buscaba evitar que se degradara la imagen del país a través de las producciones nacionales y extranjeras, al punto de que censuraba cualquier película que cayese en estos actos. Esta actitud del gobierno limitó la distribución de 15 películas desde el año 1923 hasta 1930.<sup>51</sup>

A la par del desarrollo del cine nacionalista en México, en el extranjero se daba un gran cambio para la industria fílmica del mundo entero en 1926: la sincronización de sonido e imagen proyectada, es decir, el cine sonoro. La música, el ruido y las voces invaden las salas de cine, pero ya no provenientes de una orquesta o grupo musical que acompañase a la cinta, sino todo de la misma película.

Las cintas realizadas en español y producidas en Estados Unidos no terminaron de convencer a la población hispanohablante, incluso a la mexicana. Sin embargo, el único país capaz de producir cine en español en un principio fue Estados Unidos. México se uniría hasta el año de 1929, siendo en un principio indiferente para

---

<sup>48</sup> Evelia Reyes Díaz, "Ciudad, lugares, gente, cine, apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes" ..., p.262.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>50</sup> Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes...*, p. 377.

<sup>51</sup> Evelia Reyes Díaz, "Ciudad, lugares, gente, cine, apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes" ..., p. 264.

el público mexicano. En ese mismo año fueron rodadas las primeras películas sonoras en el país: *El águila y el nopal* y *Dios y ley*, las cuales pasaron inadvertidas por el público general. Además de las ya mencionadas, del resto de cortos, documentales y demás producciones cinematográficas mexicanas apenas quedan rastros, debido en gran medida por la cantidad de filmes norteamericanos que inundaban el mercado nacional. El cine sonoro representó en un principio un clavo más al ataúd de la ya paralizada industria fílmica nacional: la inferioridad técnica y el costo de la producción limitaría su uso. No sería sino hasta principios de la década de los 30 cuando la película *Santa*, del director Antonio Moreno, sería un éxito dentro del cine sonoro en México.<sup>52</sup>

A partir de 1930, el cine sonoro era un estándar a nivel global. El mercado cinematográfico nacional adquirió un nuevo sentido: vender el ideario mexicano, las culturas y tradiciones de la época al extranjero con películas cargadas con el folklore nacional, quizá en respuesta a la visión hollywoodense hostil y poco grata de México exhibida en algunas películas. Esta actitud, a la par de obras como *Sobre las olas* de 1932 y *Allá en el Rancho Grande* (1936), del director Fernando de Fuentes, serían el nicho en el mercado extranjero (principalmente aquel de habla hispana) para la filmografía mexicana.<sup>53</sup>

Como se ha observado, la producción nacional cinematográfica concurre entre los designios nacionales de la censura, la incompreensión de sus necesidades como arte, entretenimiento y negocio y su apropiación a los intereses del gobierno en turno; además de competir con industrias fílmicas más desarrolladas y adaptarse tardíamente a las nuevas técnicas y tecnologías del cine. Fue hasta la década de 1930, con la llegada del gobierno de Lázaro Cárdenas, que el cine obtiene un papel fundamental para la economía nacional y las pretensiones políticas del país, siendo a través del carácter nacionalista y folklórico -aunado a la antesala internacional de la Segunda Guerra Mundial- que las películas mexicanas encontrarían, a través de la comedia ranchera, un lugar especial en la preferencia del público.

---

<sup>52</sup> Federico Dávalos Orozco, "La fiebre del cine sonoro: 1926-1931", en Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco (coords), *Historia sociocultural del cine mexicano Aportes al entretejido de su trama (1896- 1866)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 98-101.

<sup>53</sup> Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes...*, p. 377.

## **CAPÍTULO II:**

### ***EL COMPADRE MENDOZA Y ¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!: LAS OBRAS LITERARIAS Y SUS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS***

#### **1. Contexto sociocultural del México posrevolucionario (1930-1936)**

Desde el inicio de la Revolución Mexicana en 1910 hasta finales de 1920, el país requería un orden común al cual seguir. Si bien existía la nación, México se dividía en regiones, grupos étnicos, clases sociales o gremios políticos o sociales, lo que suponía una identificación como sonorenses, veracruzanos, mayas, yaquis, burgueses o proletarios, artesanos, comerciantes, sindicalistas y campesinos, etc. El Estado buscó solventar esta problemática con el impulso de políticas sociales y culturales, con la intención de incorporar a todos los grupos existentes en una sola dirección. Aunque el nacionalismo surgió como un mecanismo de defensa en contra de la creciente expansión norteamericana en lo referente a lo cultural, político y económico, también privó al país de conocer las características culturales de otras naciones.

Uno de los grandes problemas sociales y económicos del país era la precaria condición laboral en el campo. La obtención de más tierras, así como mejoras en la situación laboral, fueron demandas que el gobierno mexicano tenía décadas sin atender. No existía el salario mínimo como en las urbes industrializadas y muchos no tenían otra opción que recibir 25 centavos por jornada. Lo anterior provocó que durante finales de 1920 y principios de 1930 aumentara el número de organizaciones sindicales que buscaran ser atendidas por representantes gubernamentales. No sería hasta los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez (1932-1934) que se manifestaron a favor de “la agricultura grande” con la intención de mejorar las condiciones para la producción agrícola al ser considerada como la actividad que motivaría el desarrollo económico del país. Para que el Estado pudiera tomar la dirección de diversas áreas de la vida pública, se emitió en 1933 un Plan Sexenal que favorecería la coordinación de los rubros más importantes del país, tales como reparto agrario, trabajo, salud y educación. Dicho plan fue seguido por el presidente Lázaro Cárdenas y aplicado en las reformas de su gobierno, que, entre otras cosas, favoreció la repartición de tierras a campesinos alrededor del país. Dicha entrega de

propiedades estuvo acompañada de un plan de trabajo expedido en 1935, cuyo fin era mejorar las condiciones económicas, sociales y culturales de las poblaciones ejidales a partir de préstamos agrícolas que estimularan el desarrollo de las zonas rurales.<sup>54</sup>

También había otros problemas de índole social y cultural que México arrastraba desde la revolución como lo fue el alcoholismo. La Gran Campaña Nacional que comenzó en 1929 y la cual se repitió en diversos años, tuvo como propósito aminorar este problema y evitar la ingesta de alcohol en menores. Este proyecto tenía como fin la prohibición de las bebidas embriagantes cercanas a establecimientos educativos o laborales, educar a los jóvenes desde el hogar y las escuelas, así como la censura de canciones que aludían al tema, tales como *la borrachita*. Sin embargo, aún con la maquinaria estatal que buscó solucionar el problema, algunas cifras indican que en 1934 se consumieron 60 millones de litros de pulque y 1 200 000 litros de tequila, debido a que algunas haciendas y patronos pagaban en especie a sus subordinados, siendo una de las más comunes el alcohol.<sup>55</sup>

Por otra parte, con el establecimiento de políticas laborales, las mujeres encontraron un momento para manifestar sus necesidades e inconformidades. Los movimientos en pro de la mujer vieron en la presidencia de Cárdenas el espacio idóneo, ya que el propio presidente buscaba que este sector pudiera realizar nuevas funciones y participar en la vida social y económica del país a la par del varón. Si bien muchas mujeres pudieron reducir su carga de trabajo dentro de su propio hogar e incursionar en el mercado laboral, demandas como el voto femenino se quedarían en promesas.<sup>56</sup>

En lo referente al ámbito educativo, las escuelas de inicios de 1930 respondieron ante las circunstancias sociales, culturales y políticas de su época. La educación socialista en México tuvo como finalidad crear a una sociedad alejada de los credos religiosos y, a su vez, ser capaz de tener un mayor alcance social, principalmente para las zonas rurales en México que seguían siendo buena parte de la población. La implantación de esta educación se dio meses antes de la toma de

---

<sup>54</sup> Engracia Loyo Bravo, "El México Revolucionario (1910-1940)" en Pablo Escalante Gonzalbo, *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México. pp. 225-230.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 234-235.

poder de Cárdenas en 1934, sin embargo, éste último se apoyó en las ideas de justicia social por las que se abogó durante la revolución. Como se podrá advertir, el control de la educación por parte del gobierno también respondió a la necesidad de mantener los asuntos sociales bajo control con la finalidad de crear una identidad nacional y poder concretar el desarrollo del país. A través de la educación socialista se pretendía modernizar a México y consolidar los rubros relacionados con lo político, económico y social.<sup>57</sup> En palabras del propio Cárdenas, la educación socialista tuvo por finalidad:

[...] identificar a los alumnos con las aspiraciones del proletariado, fortalecer los vínculos de solidaridad y crear para México, de esta manera, la posibilidad de integrarse revolucionariamente dentro de una firme unidad económica y cultural. De este modo, la escuela ampliará sus actividades, constituyéndose como la mejor colaboradora del sindicato, de la cooperativa, de la comunidad agraria, y combatiendo, hasta destruirlos, todos los obstáculos que se oponen a la marcha liberadora de los trabajadores.<sup>58</sup>

Las políticas que el Estado promovió para mejorar las condiciones de salud, la repartición de tierras, los derechos laborales, así como a la posición de la educación nacionalista y socialista traerían consigo cambios en la cultura mexicana. La fotografía, la literatura, la danza, la música y el cine encontraron en la década de 1930 un espacio de convergencia entre las clases medias, campesinas y proletarias a través de las expresiones artísticas, donde los ideales de igualdad y libertad y la revaloración del pasado mexicano tomarían como fuente de inspiración a las sociedades prehispánicas y el paisaje nacional. Por su parte, la literatura presentó un panorama distinto a la Revolución Mexicana durante aquellos años, pues mostró una visión pesimista de los acontecimientos al resaltar la violencia, la crueldad y desencanto de aquella época; sin embargo, encontró también en la magnitud del evento un motor de producción literaria que perduró por décadas y sirvió para los intereses del propio Estado.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup>Daniar Chávez Jiménez, *La escuela socialista de la década de 1930 y los procesos de interculturalidad del siglo XXI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 170-174.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>59</sup> Humberto Domínguez Chávez, *Cultura y vida Cotidiana en México (1920-1940)*, p.14-15., disponible en la web: [https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMIICultura\\_Vida/Cultura1920.pdf](https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMIICultura_Vida/Cultura1920.pdf), consultado el 28 de septiembre de 2020.

### 1.1. La *narrativa de la Revolución* y su carácter nacionalista

La cultura tuvo un lugar relevante durante la década de los 30 en México: construir un ideario colectivo al cual los mexicanos deberían aspirar. La búsqueda de lo que significaba ser mexicano se encuentra en la literatura desde el *Ateneo* y los Contemporáneos, mismas que sirvieron como un medio de carácter didáctico para las jóvenes generaciones de mexicanos. Sin embargo, algunos literatos retomaron la historia reciente del país para sus producciones.

En fechas cercanas a los dos movimientos literarios mencionados, surge en 1924 la *narrativa de la Revolución* o *literatura de la Revolución*, con una obra que pasó desapercibida en su momento: *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela. Dicha narrativa comenzó con el debate en el periódico *El Universal* entre entusiastas de la literatura acerca de la importancia de la novela de Azuela, en la que Francisco Monterde alegaba a favor de la revalorización de la obra, mientras que Julio Jiménez Rueda la tachó como afeminada y de un carácter intelectual artificial. Las contestaciones entre uno y otro llamó la atención de diversos escritores, quienes, además de mostrarse interesados en la obra de Mariano Azuela, vieron también la disposición del público por obras literarias más realistas y de actualidad.<sup>60</sup> Escritores reconocidos como Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Agustín Yáñez y Nellie Campobello fueron los responsables de impulsar la temática de la Revolución Mexicana en la literatura, cuya década más destacable fue 1930 y que continuó hasta entrados los años de 1940.<sup>61</sup>

La *narrativa de la Revolución* se caracterizó por ser en su mayoría de corte autobiográfico, pues buena parte de los relatos de la época son una mezcla de memorias y ficción. Muchas de estas producciones literarias están construidas por relatos episódicos, debido comúnmente a que se publicaron primero en periódico antes de ser compiladas en libro, tal fue el caso de *¡Vámonos con Pancho Villa!* Asimismo, las novelas sobre lo acontecido durante esos años frecuentemente se inspiraban en la figura de algún caudillo revolucionario como Pancho Villa y, en menor

---

<sup>60</sup>Jaén Danaé Torres de la Rosa, "Avatares editoriales de un "género": tres décadas de la Revolución Mexicana", tesis doctoral, D.F., El Colegio de México, 2013, pp. 163-168., disponible en la web: [https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX\\_INST/1265028430002716](https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1265028430002716), consultado el 25 de septiembre de 2020.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 24.

medida, Emiliano Zapata o Felipe Ángeles. Este género suele ser criticado por su falta de estilo en pos de narrar una historia, aunque su forma desordenada de narración muestra la agitada vida que permeaba durante el movimiento armado.<sup>62</sup>

La *narrativa de la Revolución* no sólo destacó como un movimiento literario, sino como un arma política. Desde que se retomó el interés por *Los de abajo* de Azuela, también volvieron los ideales de la Revolución Mexicana, los cuales aún estaban presentes en la población mexicana y acrecentó los sentimientos nacionalistas. El retorno hacia los ideales revolucionarios culminó con la creación del PNR (Partido Nacional Revolucionario, actualmente PRI) para el año de 1929. Se invitó a través del partido a todas las organizaciones liberales de México, con la finalidad de integrar las diferentes ideologías que buscaban destacarse. Al estar unificadas diversas posturas sociales y políticas, se buscó crear e institucionalizar nuevas organizaciones, pensamientos, estéticas y movimientos artísticos, dictadas desde el partido. Lo anterior también daba solución para dos problemas en el país: homogenizaba el pensamiento de cada región del territorio; así como controlaba los enfrentamientos referentes a la sucesión presidencial.<sup>63</sup>

En el proceso de homogenización del país, la *narrativa de la Revolución* tuvo gran impacto, pues a través de ella buena parte de la población se sintió identificada al estar sus historias ubicadas en provincia, así como por extender los ideales de la por los que pugnaba el PNR. Así pues, la *narrativa de la Revolución* cumplió con la necesidad de los lectores de poseer una literatura que se inspirara en el sentir y la actualidad del país, así como ser uno de los medios principales para establecer los pensamientos nacionalistas en la población en beneficio de un grupo político.<sup>64</sup> Sin embargo, la literatura no fue el único medio que encontraron las políticas nacionalistas para permear en México, siendo la industria cinematográfica nacional de apoyo en años posteriores.

---

<sup>62</sup> Stephanie Rober LeFur, "Revolución y sacrificio en ¡Vámonos con Pancho Villa! de Rafael F. Muñoz", tesis de maestría, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2001, p.13-17, disponible en la web: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/38355/robertlefur.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultado el 28 de septiembre de 2020.

<sup>63</sup> Jaén Danaé Torres de la Rosa, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>64</sup> *Idem.*

## 1.2. Características de la industria cinematográfica mexicana (1930-1936)

El cine mexicano sufrió grandes cambios entre 1930 y 1936, pues pasó de tener una producción débil y dominada por el cine hollywoodense a convertirse en una industria en ascenso. *Dios y ley*, estrenada en 1930, fue una de las primeras películas sonoras habladas en español y actuada por mexicanos. Con todo lo anterior, la cinta tuvo una recepción débil. Igual suerte correrían películas como *Más fuerte que el deber* (1930) o *Contrabando* (1931), las cuales no terminaron de convencer al público nacional de que el cine sonoro era la siguiente fase de la cinematografía, pues era una audiencia acostumbrada a producciones mudas.<sup>65</sup>

Para hablar de los inicios de la industria cinematográfica en México es necesario abordar la versión de *Santa* de 1931. Realizada por la Compañía Nacional Productora de Películas, el largometraje cuenta con la bondad de ser la primera en poseer sonido directo, es decir, una banda sonora a la par de las imágenes e incluida en la cinta. Fue con *Santa* que, con un éxito moderado en su presentación en el cine Palacio en 1932 durante tres semanas, se daría paso al cine sonoro mexicano.<sup>66</sup>

Tras el buen recibimiento de *Santa*, inició el impulso de la producción cinematográfica del país: seis para 1932, 21 para 1933, 24 para 1934, 23 en 1935 y 24 en 1936. Esta cantidad se debe a productores amateurs que buscaban obtener ganancias con sus películas para invertir los dividendos en negocios más estables. Las producciones realizadas entre 1933 y 1936 se llevaron a cabo a través de cuatro estudios: Nacional Productora, que estaba financiada por el gobierno; México Films de Jorge Stahl; Industrial Cinematográfica de 1933; así como CLASA (Cinematografía Latino Americanas, S.A.), casa productora subvencionada por el Estado que rodaría la película *¡Vámonos con Pancho Villa!*. La producción aumentó tras la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia debido a que promovió la cinematografía nacional con la intención de representar a México con una imagen civilizada y occidental, ideales arraigados desde la época muda del cine.<sup>67</sup>

La producción anual realizada por amateurs presentó un carácter diverso, pues no existió una estandarización en cuanto a las temáticas que se representaba en las

---

<sup>65</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, *Op. cit.*, p. 79.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 76-78.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 80.

películas, siendo 17 filmes de carácter histórico; cinco bohemias; terror, con películas como *El fantasma del convento* (1934); estilo *western*, alrededor de 12; y unas ocho películas cómicas; ya que el cine de comedia era mal visto, considerado como vulgar y poco solemne. También destacan las cintas rancheras, que cuentan con ocho producciones en esa época; sin embargo, sería hasta el estreno de *Allá en el Rancho Grande* (1936), del director Fernando de Fuentes, que se popularizaría este género como estandarte en la producción nacional, donde la explotación del folklor mexicano, de sus colores vivos y sobre todo su música y bailes, serían los elementos que permitieron a México integrarse en el mercado cinematográfico internacional.<sup>68</sup>

Uno de los directores más prominentes de la década de 1930 fue, sin duda, Fernando de Fuentes, al figurar como el realizador de algunas de las cintas más relevantes de los inicios del cine sonoro. De Fuentes comenzó como ayudante de Ramón Peón, el cual fue asistente de producción del director Antonio Moreno en su famosa *Santa*. Fue también uno de los primeros directores que se benefició de la casa productora Compañía Nacional Productora, que realizó entre 1932 y 1936 11 películas en las que exploró diversos géneros y temáticas. El director debutó con *El anónimo* (1932), melodrama del cual no quedan copias actualmente; En *La Calandria* (1933), trabajó también el melodrama; *El Tigre de Yautepec* (1933), historia sobre bandoleros de mediados del siglo XIX que, además, estaba enderezada por un romance incestuoso entre hermanos; *El fantasma del convento* (1934), película de terror sobre un espíritu que impedía el adulterio de una pareja; *Cruz Diablo* (1934), narra la historia de un vengador encapuchado a similitud del personaje de *El Zorro*; *La familia Dressel* (1935), melodrama de una familia extranjera que decide emigrar a México; y *Las mujeres mandan* (1936), narra las peripecias de un cajero de banco que se enamora de una ambiciosa mujer.<sup>69</sup> Es también durante los años de 1933 a 1936 que Fernando de Fuentes filmó algunas de sus más célebres cintas: *El Prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935).

*El Prisionero 13* se sitúa en el contexto de la Revolución Mexicana y trata sobre un militar alcohólico que, debido a que su esposa huye de su hogar junto al hijo de

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 79-81.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

ambos, termina por ordenar el fusilamiento de su propio hijo por error. Si bien es parte de la llamada *trilogía revolucionaria*, es la más mesurada en cuanto al tratamiento de la época revolucionaria, sin menospreciar las intenciones del director de mostrar el problema que representó el alcoholismo durante la Revolución Mexicana, la separación de familias y la corrupción dentro de las fuerzas militares.

De manera contraria, tanto *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* han sido analizadas en mayor medida por su capacidad crítica en cuanto a la revolución y sus implicaciones, además de su gran calidad técnica y narrativa. Cabe señalar que las dos últimas películas de la *trilogía revolucionaria* están basadas en obras literarias; *El compadre Mendoza*, cuento de Mauricio Magdaleno, y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, novela de Rafael F. Muñoz. Algo que caracteriza y comparten estas obras literarias, es que sus autores fueron testigos directos al verse inmiscuidos en la problemática del movimiento armado. Entre mezcla de experiencias personales y ficción, los textos son reflejos críticos de las incongruencias y turbulencias de aquella época, con un enfoque objetivo de la realidad social y cultural de la población mexicana.

*El compadre Mendoza* sería la segunda obra de la llamada *trilogía revolucionaria*, la cual es una representación de las condiciones políticas, además de lanzar una crítica a la clase empresarial. La película muestra el nacimiento de la clase política de los años veinte, las traiciones y la clandestinidad de las acciones del gobierno en turno.<sup>70</sup> Para Zuzana Pick, la cinta es una crítica a las pretenciosas representaciones de unión nacional de su época:

*El compadre Mendoza*, por ejemplo, usa los temas y la iconografía de la hacienda para revelar las ambigüedades y fisuras de sus estructuras sociales y afectivas. Al centrar la trama en las crisis morales y traiciones del hacendado Mendoza, el film subvierte dos ideas dominantes del discurso y la representación de la Revolución. La primera, concibe la Revolución como una ruptura con el positivismo del Porfiriato; la segunda como un cataclismo social (...) Al regocijo comunal y el afecto entre rancheros y soldados que disfrutaban de

---

<sup>70</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, "Cine y política en los primeros años del gobierno cardenista", en Narváez Torregrosa (Ed.) *Historia y cine*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2006, p.28

las canciones, el baile y el trago, el film contrasta la reserva y el sopor de los huéspedes del hacendado que, como él mismo dice, parece “que estuvieran en un velorio”. Sólo las órdenes del oficial huertista y la promesa de protegerlos de los zapatistas despiertan a los músicos y los invitados de la apatía. Las visualizaciones de lo pintoresco, incluyendo esta escena musical, subrayan las diferencias y el conflicto de clase y cuestionan la visión idílica de México y el nuevo contrato social impulsado por la historiografía postrevolucionaria.<sup>71</sup>

Con la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia en 1934, el cine se convirtió en una empresa de gran valor, en la que se utilizó a la cinematografía mexicana para mostrar una imagen positiva del país al extranjero y, a su vez, desarrollar una industria con gran potencial económico. Como resultado de este impulso se filmó la película *¡Vámonos con Pancho Villa!*, obra que tuvo el apoyo del gobierno en turno al conceder algunos elementos para el rodaje, entre los cuales destacaron soldados, armas y vestuario. Tan involucrado estuvo el gobierno mexicano con la producción, que se tiene conocimiento que fue el mismo presidente de la República quien propuso eliminar el final de la cinta, censurando así el trágico fin del último “León de San Pablo”.<sup>72</sup>

La vida rural es fielmente reflejada en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, pues presenta una mayor carga simbólica social y cultural que, premeditadamente o no, Fernando de Fuentes configuró en esta película:

Junto a las imágenes de trenes recorriendo desiertos y valles, cargados de gente y municiones, de cadáveres putrefactos y edificios destruidos, se encuentran numerosas fotografías de campesinos y soldados, soldaderas y niños, de líderes militares y políticos. Ya sea que vistan cananas, sombreros y huaraches o uniformes de campaña, todos encaran directamente al observador, afirmando su identidad y su protagonismo histórico. Estos retratos ejemplifican hasta qué punto la producción de la cultura visual de la Revolución fue un proceso colectivo en el cual estuvieron igualmente implicados los productores, sujetos y consumidores de la imagen.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Zuzana Pick, “Cine y archivo: algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución”, en Olivia Díaz Pérez (Ed), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Madrid, Bonilla Artigas Editores, 2010, p. 222.

<sup>72</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>73</sup> Zuzana Pick, *Op. cit.*, pp. 217-218.

Con un mercado cinematográfico nacional que también se alimentaba de la Revolución, las películas del director de Fernando de Fuentes son particularmente ricas en cuestiones culturales y sociales ya que:

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?<sup>74</sup>

## **2. Mauricio Magdaleno: testigo y narrador de la Revolución y posrevolución**

En el apartado anterior se presentó el contexto de la primera mitad de la década de 1930 acerca de la sociedad y cultura mexicana, cuyo enfoque se centró en lo referente a la producción cinematográfica y cómo estas características socio-culturales permearon en la filmografía. Antes de abordar el análisis sobre la película *El compadre Mendoza* es necesario ahondar en el cuento homónimo de Mauricio Magdaleno que, si bien guarda similitudes con la trama de la película, es necesario analizar la versión literaria para comprender las características socioculturales implícitas en la obra.

La *narrativa de la Revolución* surgió como un movimiento artístico que permitió a diversos autores ofrecer su testimonio del reciente enfrentamiento bélico. Al igual que algunas otras de sus obras, el polifacético Mauricio Magdaleno hizo uso de una ficción con una carga de memorias personales para dar orden a sus narraciones. Esta intención del autor por acercarnos a la “verdad” se encuentra presente en *El compadre*

---

<sup>74</sup> Julia Tuñón, “La Revolución mexicana en el celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la Historia” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* No. 22, DEH-INAH, 1995, p.143, disponible en la web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/34020/34136>, consultado el 20 de septiembre de 2020.

*Mendoza.*

Nacido en 1906 en el actual estado de Tabasco, Mauricio Magdaleno fue cercano a los movimientos políticos del país desde su corta edad. Su padre, Vicente Magdaleno, se unió a la campaña de Francisco I. Madero después de que el gobierno de Díaz asesinó a su tío, Trinidad García. Tras la inestabilidad política que surgió en el país como resultado del asesinato de Madero, Mauricio y su familia se mudaron a Aguascalientes, lugar donde su padre participó contra el gobierno huertista luego de brindarle su apoyo a Carranza, para finalmente convertirse en fiel seguidor de éste. Debido a este cambio de bandos políticos, su padre estuvo preso en más de una ocasión.<sup>75</sup>

Aguascalientes es sumamente relevante para el imaginario de Mauricio Magdaleno. En dicha ciudad se celebró la Convención de Aguascalientes entre 1914 y 1915, misma en la que se declaró la ruptura entre el grupo de Villa, Zapata y Carranza. Este momento significó para un niño Mauricio de escasos ocho años uno de los recuerdos más impactantes de su infancia, razón por la cual esta época se encuentra presente en sus artículos, cuentos y ensayos de décadas posteriores.<sup>76</sup>

Para el año de 1920 la familia de Mauricio Magdaleno se asentó por fin en la Ciudad de México tras años de peregrinaje por la intensa actividad política de su padre y el estado de guerra que se vivió en el país. Aunque habitó en la capital del país, su visión acerca del país y la Revolución Mexicana fue influenciada de gran manera por su vida en provincia, en especial lo referido al campo y su gente.<sup>77</sup>

Sobre la tierra y la problemática de su posesión escribió arduamente a lo largo de su carrera. La primera de sus obras al respecto fue *Mapimí 37*, dónde si bien trata el tema de la explotación petrolera, realizó además sus primeras observaciones sobre la propiedad de la tierra, principalmente derivada de la Revolución Mexicana. Como el mismo autor diría al referirse sobre la tierra: “Desde la más remota antigüedad histórica condicionan la vida social y económica de México las modalidades de posesión o tenencia de la tierra [...]. Por donde se le mire, el país ha estado, está y

---

<sup>75</sup> José Conrado Arranz Mínguez, “El universo literario de Mauricio Magdaleno (1906-1986)”, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2014, pp. 22-23.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 25.

estará sujeto a las reclamaciones del hijo de la tierra, paria acasillado o ejidatario expoliado”.<sup>78</sup>

Una de las temáticas más presentes en la narrativa de Mauricio Magdaleno es la referente a las consecuencias, en diversos aspectos y niveles, de la Revolución Mexicana. Cabe señalar que Magdaleno fue durante algunos años fiel seguidor del discurso de José Vasconcelos y que, como en muchas de sus obras, no se centran en la figura de éste, pero sí en señalar los errores de las políticas del Maximato y de una visión pesimista de los resultados de la reciente guerra.<sup>79</sup>

Se considera que su obra más importante y la última como literato, fue *El resplandor* (1937). Posteriormente enfocaría sus esfuerzos como guionista de cine y en mayor medida a la política. Quizá por el éxito que tuvo el cine en el país y en el imaginario colectivo fue que se arriesgó a representar la narrativa de la revolución y posrevolución a través de imágenes. Es por ello que se le conoce como guionista de cintas como *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *La malquerida* (1949) y, en menor medida, de *El compadre Mendoza* (1934).<sup>80</sup> Sobre la última cinta, mencionaría años después en una entrevista: “Por cierto que Fernando de Fuentes convirtió mi relato en una película de justísimo prestigio en todo el mundo”.<sup>81</sup>

## 2.1. Análisis del cuento *El compadre Mendoza*

Aunque es quizá una de las obras menos conocidas de Mauricio Magdaleno y probablemente la más relacionada a su versión fílmica, el cuento de *El compadre Mendoza* es una muestra de las inquietudes que el autor plasmó - y de las cuales trabajó en años posteriores- respecto a las temáticas del campo, y los resultados de la Revolución Mexicana. El cuento aborda la vida de Rosalío Mendoza, hombre robusto y de carácter sagaz que, haciendo negocios en su hacienda entre los alzados

---

<sup>78</sup> Mauricio Magdaleno, *Retórica de la Revolución*, citado en Conrado José Arranz Mínguez, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>79</sup> Conrado José Arranza Mínguez, *El universo literario de Mauricio Magdaleno...*, p. 583.

<sup>80</sup> José María Espinosa, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2018, p.117.

<sup>81</sup> Revista Proceso, “Mauricio Magdaleno, el último de los novelistas de la Revolución”, 17 de enero de 1981.

zapatistas y el ejército federal, se juega así su suerte entre ambos bandos.

El autor hace uso de un narrador omnisciente, pues todo aquello que sucede, desde la descripción del paisaje, los sucesos próximos y el sentir momento a momento de los personajes está a cargo del narrador. No obstante, no se posiciona ni juzga el actuar de Rosalío Mendoza o Felipe Nieto, incluso en aquellas situaciones donde la moral de Rosalío es cuestionable. Magdaleno no establece situaciones absurdas en *El compadre Mendoza*, pero sí se puede catalogar al cuento dentro de la *narrativa de la Revolución*, ya que hace uso de un lenguaje coloquial y de mexicanismos como los refranes o las palabras altisonantes, así como la intención de ser una narración testimonial.<sup>82</sup>

El breve cuento muestra varios aspectos sociales que se suscitaron durante la revolución del país: 1) significó una oportunidad para ascender económica, política y socialmente a algunos individuos que supieron aprovechar las posibilidades que el movimiento revolucionario trajo consigo y que se señala con el propio Rosalío; 2) muestra una clase media y su forma de vivir, su anhelo de volver a la época porfiriana donde existió estabilidad política y un estilo de vida más relajado, el cual en el caso de muchas familias, se perdió tras la guerra; y 3) es una aproximación de la vida en el medio rural, como se puede manifestar tanto en los peones de Rosalío como en las huestes zapatistas que llegan a tomar un descanso en su hacienda.

La historia comienza con la muerte de Ventura Mendoza, padre de Rosalío, el cual fallece a causa del inicio del movimiento zapatista, ya que era mediero<sup>83</sup> de una tierra de un famoso científico porfiriano de Morelos. Al igual que su padre, el hermano mayor de Rosalío también se llama Ventura, nombre que llevaría igualmente el primogénito del protagonista.

Probablemente el autor buscó con la repetición de nombres que la suerte de la familia cambiase en algún momento pues el ciclo de venganza, aunque fuese por cuestiones egoístas, seguía su curso ya que su padre había sido asesinado por zapatistas y Rosalío, a su vez, terminó por traicionar a un zapatista.<sup>84</sup> Aunque pudiese

---

<sup>82</sup> Jaén Danaé Torres de la Rosa, "Avatares editoriales de un "género": tres décadas de la Revolución Mexicana" ..., p. 265.

<sup>83</sup> Persona que explota con otra un negocio, comúnmente de carácter agrícola o ganadera.

<sup>84</sup> Por ejemplo, en su obra cumbre, *El resplandor*, Mauricio Magdaleno va a perpetuar a los propietarios de la tierra a través de la sucesión de Gonzalos y Albertos Fuentes, de forma que la historia desde la

verse como una venganza, las motivaciones del personaje no son de carácter personal hacia el grupo zapatista, sino que están movidos por la intención de mantener la vida suya y de su hijo, así como de enriquecerse con la muerte de su compadre Felipe Nieto.

A diferencia del resto de sus hermanos, quienes se establecieron en Cuernavaca y que buscaban refugio de la inestabilidad de la Revolución Mexicana, Rosalío decidió quedarse en Cuautla, Morelos. Beneficiado del comercio de enseres para los insurrectos, Rosalío logró hacerse de dos ranchos: La Parota y Primavera. Como se tiene constancia por parte de la historiografía, la lucha armada afectó más rápido el campo y los pueblos que las grandes urbes, por lo que muchos propietarios de haciendas y rancherías vendieron con celeridad sus terrenos para desplazarse hacia el refugio que significaría la ciudad. Sin embargo, otros propietarios se arriesgaron en apoyar a alguno de los bandos en juego, con el fin de obtener beneficio económico o protección.<sup>85</sup> En el caso del cuento de Mauricio Magdaleno, Rosalío apoyó a los zapatistas y al ejército del gobierno: con los primeros para obtener beneficios económicos y con el segundo para negociar, así como para mantener su categoría social a través de sobornos y regalitos. Como el propio narrador se detiene a puntualizar:

Era Rosalío Mendoza, pues, un hombre “que sabía vivir”, como decían las lenguas que no le perdonaban sus manejos y su rápida ascensión. [...]le importaba muy poco, en el fondo, de que la revolución agrarista tuviese toda la razón del mundo y que pelease muy justos anhelos, o de la que la tuviese el Gobierno, y cumpliese deberes de humanidad al tratar de limpiar el Sur de tantos bandidos.<sup>86</sup>

De igual manera, la narración guarda cierta similitud con la biografía de Mauricio Magdaleno, quien describe él mismo a su familia como “una vieja familia de clase media acomodada; tenía ranchos, algunas propiedades, no de acuerdo a la ideología ni al sentimiento de la época porfiriana”.<sup>87</sup>

---

Conquista hasta la Revolución parece ser la misma, y prefigura la saga de los Buendía garciamarquianos, citado de José Conrado Arranz Mínguez..., p. 159.

<sup>85</sup> Engracia Loyo Bravo, *Op. cit.*, pp. 185-186.

<sup>86</sup> Mauricio Magdaleno, *El compadre Mendoza*, México, Promexa editores, 1979, p. 266.

<sup>87</sup> Mauricio Magdaleno, *Clásicos hispanoamericanos, El Resplendor*, España, Editorial Uned, 2015, p.

Referente al físico de Rosalío, la narración encuentra relación entre su poca belleza y su calidad moral. Lo describe como alguien ni muy alto ni bajo, obeso, de una nariz con verruga, ojos pequeños y labios abultados, a diferencia de su compadre Felipe Nieto, el cual era bien parecido, joven, de pómulos y boca exuberantes.<sup>88</sup> Estas características físicas pueden trasladarse a sus cualidades morales: el texto describe a un Rosalío cobarde, traicionero, avejentado, codicioso, y mujeriego; en contraparte, su compadre era todo lo opuesto: hombre valiente, honrado y un combatiente acérrimo en pro de la causa zapatista.

Las familias tuvieron que adaptarse a la hostilidad de la vida en guerra durante la revolución y continuar con su vida más o menos de igual forma. La clase media realizaba veladas y tertulias, peleas de gallos y bailes; consumían alcohol de importación, evitaban el uso de pulque o mezcal, pues eran consideradas bebidas propias de las clases bajas.<sup>89</sup> Aunque la novela no permite ahondar en la vida diaria de los peones y campesinos, algunos fragmentos como la celebración de la boda de Rosalío y Clotilde, así como el bautizo de la hija de Felipe Nieto, es una pequeña muestra de la vida del peón:

En el salón, el matrimonio brindaba con el coronel Martínez y los principales vecinos con champaña. En el patio, la peonada bebía “Moro” y refino. [...] La peonada bailaba ahora al son de una desafinada guitarra, de un arpa ramplona y de un contrabajo, entre alaridos de salvaje alegría.<sup>90</sup>

Parece haber una intención de Mauricio Magdaleno de representar a través de Felipe Nieto al propio Emiliano Zapata, ya que en él se guardan los ideales de un hombre de alta moral y con un sentido de justicia social muy presente. Una representación similar se encuentra en el texto de *Zapata y la Revolución Mexicana*, de John Womack Jr., quien señala estas mismas características en la figura de Zapata. Un diálogo que representa lo anterior es en el que Felipe Nieto explica a Rosalío sus razones de seguir en combate:

Algún día, cuando triunfe el Plan de Ayala y ya todo esté en paz, y los

---

29.

<sup>88</sup> Mauricio Magdaleno, *El Compadre*, *Op. cit.*, pp. 266-272.

<sup>89</sup> Engracia Loyo Bravo, “El México Revolucionario (1910-1940)”..., p. 188.

<sup>90</sup> Mauricio Magdaleno, *El Compadre*..., pp. 269-270.

campesinos seamos dueños de nuestra parcela, puede que hasta nos dé gusto acordarnos de todo esto [...] ¡Y qué le vamos a hacer! La bola se hace con los que tienen ganas y corazón. Ya algún día se nos hará justicia a los que pelamos por ideales.<sup>91</sup>

Se puede apreciar este afán por darle un carácter inocente al zapatista. Se desprende de su carga como revolucionario y se convierte en un niño más” Cuando jugaban, Nieto se olvidaba de la Revolución, del Plan de Ayala, de Emiliano Zapata y de todo”.<sup>92</sup>

### 3. Rafael F. Muñoz y su visión sobre la Revolución Mexicana

Considero necesario hablar sobre la novela homónima de Rafael F. Muñoz en la cual se basa la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* que, si bien guarda similitudes con la trama de la película, es por su cuenta relevante para comprender las características sociales de la Revolución Mexicana. La novela de Rafael Muñoz tiene como personaje principal al revolucionario Francisco Villa, además de recrear la vida de las huestes villistas, desde sus momentos de ocio hasta sus encarnizadas batallas. A través del ejército villista, principalmente representado por los *Leones de San Pablo*, es que el autor da a conocer la postura de su temporalidad en los aspectos sociales y culturales, así como los personales e ideológicos. La novela permite un acercamiento sobre el suceso de la Revolución Mexicana desde la perspectiva literaria, como un testigo de la guerra y participe desde la pluma.

Para comprender cómo sus vivencias personales conformaron su narrativa, es relevante ahondar sobre la biografía de Rafael F. Muñoz. Para ello es necesario abordar la obra de F. Muñoz a través del *espacio de experiencia y horizonte de expectativas* que plantea Koselleck.<sup>93</sup> Nacido en 1899 en Chihuahua, Rafael Muñoz conoció los albores de los enfrentamientos armados, cuando apenas contaba con 13

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>93</sup> 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.

años:

[...] vio abatirse sobre su natal Chihuahua las ráfagas de la Revolución. Fue testigo del asedio a la ciudad, de las escaramuzas, los fusilamientos, los despojos, los actos de cobardía, de heroísmo o de crueldad. Y fue guardando la memoria de aquellos sucedidos; lo mismo las grandes batallas que los incidentes de apariencia insignificante: la actitud de un general colérico, la conmovedora serenidad del condenado que elige el árbol del cual quiere ser colgado, el gesto último con que un cadáver parece contemplar el incontenible, incesante fluir de la vida que ya le es ajena.<sup>94</sup>

Sus primeros acercamientos a la escritura se dieron cuando vivió en Chihuahua, donde fungió como periodista en el diario *Vida Nueva*, en el cual colaboró como redactor y productor. Dicho periódico se fundó por constitucionalistas para luego convertirse en el órgano oficial de la División del Norte. El diario sirvió de propaganda a la figura de Doroteo Arango, mejor conocido como Pancho Villa, donde fue descrito como una persona que era guiada por la libertad, la ley y justicia. Además, daba a conocer los pormenores de la guerra, hizo descripciones sobre los combates y presentó entrevistas de los generales villistas triunfadores.<sup>95</sup>

Ya para 1920 comenzó a trabajar en la capital del país en el periódico *El Universal*, mientras que en 1921 fundó *El Universal Gráfico*, para luego ser jefe de redacción en *El Nacional* durante el gobierno de Emilio Portes Gil. Durante sus años como periodista, la figura de Villa es recurrente en sus escritos y aumentó aún más tras el asesinato del caudillo y la pacificación de los levantamientos armados. Fue tras esto último que observó cómo la Revolución Mexicana modificó el panorama artístico, cultural y político del país, Rafael Muñoz participó en ella a través de su pluma.<sup>96</sup>

Como se puede avizorar, los años que trabajó como reportero de periódicos

---

<sup>94</sup> Rafael F. Muñoz, *Relatos de la Revolución; antología*, México, SepSetentas, 1976, p. II.

<sup>95</sup> Elvira Laura Hernández Carballido, "La participación femenina en el periodismo nacional durante la Revolución mexicana (1910-1917)", tesis doctoral, México, FCPyS, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 30, disponible en la web: <http://132.248.9.195/ppt2002/0317413/Index.html>, consultado el 28 de septiembre de 2020.

<sup>96</sup> Norma Sánchez Acosta, "De la idea literaria a la imagen cinematográfica ,¡Vámonos con Pancho Villa! y la creación de imágenes-monumento", tesis de maestría, México, UAM-Azcapotzalco, 2018, p. 59, disponible en la web: [http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/115\\_SanchezN\\_Pancho\\_Villa.pdf](http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/115_SanchezN_Pancho_Villa.pdf), consultado el 28 de septiembre de 2020.

coinciden con las etapas de mayor actividad del caudillo revolucionario, que abarcó desde los diversos triunfos de la División del Norte, el ataque a Columbus, así como el final de su papel en la lucha armada y su asesinato, siendo de gran relevancia para la producción del entonces periodista Rafael Muñoz.<sup>97</sup>

Si bien Muñoz, al igual que otros de sus congéneres que se dedicaron a la escritura fueron testigos de los enfrentamientos y, a su vez, de los efectos de los mismos, el escritor declaró su intención por ubicarse como testigo de los sucesos y no como un mero creador de ficciones:

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 vistieron 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 saludé y don Porfirio nos contestó muy amablemente. Después ví 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.<sup>98</sup>

Durante la misma entrevista, el autor hace referencia a las formas de escribir de los

---

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> Alicia O. de Bonfil y Eugenia Meyer, *Entrevista a Rafael F. Muñoz*, México, Archivo de la Palabra, INAH-DEH, 1970, citado en Norma Sánchez Acosta, *Op. cit.*, p. 64.

historiadores, donde contrasta el trabajo entre novelista e historiador, siendo la verdad transmitida a través del escritor la experiencia y la memoria, en la cual se apoya su narrativa para hacer referencia a los eventos de la Revolución Mexicana. Rafael Muñoz se refiere al respecto: “hay dos tipos 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.”<sup>99</sup>, en la cual el escritor contrasta la labor entre un novelista y los historiadores, donde él como un testigo directo de los sucesos es una fuente única, pues conjuga la veracidad de lo que vivió con su creatividad para conformar una novela que no sólo informe, sino que pueda despertar un genuino interés.

### **3.1. Análisis de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!***

Para tener un acercamiento adecuado de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* es necesario ubicarla primeramente en el contexto de los años de 1913 a 1916, así como en la fecha de publicación de la misma (1931), para comprender la relación entre el pasado que se narra y desde el presente en que se publicó. La novela trata sobre las peripecias de los *Leones de San Pablo*, seis hombres que se unieron a las tropas villistas, en un principio para buscar combatir las injusticias que sufrían por parte del ejército federal, y ya en las tropas de Villa, quedan fascinados por el carisma del caudillo, a tal grado que lo siguen hasta las últimas consecuencias. Las representaciones de machismo mexicano, así como la forma de afrontar la muerte y el heroísmo están presentes en varios de los capítulos del texto.

El autor establece su novela en orden cronológico y hace uso de un narrador omnisciente, pues no interviene como personaje, pero desde un comienzo toma partido a favor de los *leones* sin intervenir en el devenir de los acontecimientos. De igual forma, la novela se puede clasificar como novela de la *narrativa de la Revolución*, pues el absurdo de la novela resalta en las muertes de los *leones*. La novela posee dos narraciones definidas; la primera, que trata las peripecias en las luchas armadas de los *leones* y cómo mueren la mayoría de los personajes principales, siendo este el apartado más ágil de lectura y enfocado en la acción; y la segunda, que posee un ritmo

---

<sup>99</sup> *Idem.*

más lento, el cual, tras la muerte de Melitón Botello, hace reflexionar al personaje de Tiburcio Maya sobre su papel y el de sus compañeros en las batallas armadas, así como la percepción acerca de Pancho Villa, el cual pasa de ser un líder carismático a un villano.

La novela cuenta con veinte capítulos, en una mezcla entre historia y ficción literaria ya que, si bien se sitúa en un contexto histórico como lo es la Revolución Mexicana y personajes como Francisco Villa, gran parte de la narración se apoya en la perspectiva de Tiburcio Maya. La novela se desarrolla en torno a la figura de Pancho Villa y se retrata la influencia del personaje en las decisiones de los *leones* de San Pablo, a pesar de que sus apariciones son mínimas. Sobre el juego entre ficción y veracidad histórica, Rafael F. Muñoz dice al principio de la novela: “Los sucesos referidos aquí 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”.<sup>100</sup>

El relato inicia con las actividades de los *Leones de San Pablo* y, después de la muerte de casi todos los miembros del grupo, es Tiburcio Maya quien conecta los dos ritmos narrativos hasta el final. *Los Leones* son seis; Miguel Ángel del Toro, Máximo Perea, Rodrigo Perea (hermano de Máximo), Melitón Botello, Martín Espinoza y Tiburcio Maya. Se trata de personajes que, a diferencia del resto de la población mexicana de la época, sabían leer y escribir.

A través de la novela se describen las encarnizadas batallas que se suscitaron entre los ejércitos federales y los grupos villistas, así como las consecuencias sociales de la guerra. Es en los *leones* en quienes puede apreciarse esto último, pues la vida social previa a los enfrentamientos armados es trastocada y trae consigo cambios sociales y culturales, entre los que se encuentran el significado de la muerte, los valores familiares, un machismo recalcitrante en los varones y, en general, una visión sobre la vida social del campesino mexicano de principios del siglo XX.

Uno de los motivos más conocidos por los que se desató la Revolución Mexicana es quizá la lucha por la tierra. No obstante, las motivaciones que llevaron a los *leones* a participar en el ejército villista parecen distanciarse de esa meta. Miguel

---

<sup>100</sup> Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Ediciones Era, 2018, epígrafe.

Ángel del Toro busca unirse a sus demás camaradas debido a los crímenes que tras de sí lleva debido al asesinato de varios centinelas militares; Tiburcio Maya, junto con Melitón Botello, Martín Espinosa y el propio Miguel Ángel son campesinos; no obstante, la lucha por la tierra no es su reclamo principal, pues parece ser la guerra el escenario idóneo para la aventura y probar su valía; finalmente, los hermanos Máximo y Rodrigo Perea son ferrocarrileros, por lo que no tienen relación alguna por los reclamos de Villa sobre las tierras. La razón por las que se encuadran a las tropas villistas tampoco les es del todo clara a los protagonistas; sin embargo, se puede avizorar entre sus reclamos previos a unirse a Villa la cuestión de las tierras:

-Becerrillo, acabaremos con los jefes políticos...

-Lucharemos hasta tener nuestras tierras.

-No trabajaremos más para los amos.

-Vengaremos a don Abraham.

-Y tiraremos al pelón Victoriano, que me mandó cortar el brazo...<sup>101</sup>

Al igual que en otras novelas de la Revolución Mexicana, el tren es uno de los personajes más recurrentes de la novela de Rafael Muñoz; durante el porfiriato fue sinónimo de orden y el progreso, mientras que durante los enfrentamientos armados representó uno de los botines más valiosos, no sólo como un medio de transporte o de comunicación, sino como un verdadero espacio social. No obstante, es un elemento tan útil como fugaz, puesto que su posesión podía cambiar de un momento a otro, pasando a ser de los federales o de los revolucionarios.<sup>102</sup>

La figura de Pancho Villa y la adoración casi divina de sus hombres hacia su persona es la que permite avanzar la narración del texto. El mismo Rafael Muñoz intentó responder en la biografía que se publicó sobre el personaje este magnetismo que el revolucionario poseía; para el propio autor se debe al temor que inspiraba hacia sus tropas, aunque en su novela sugiere algunas ideas, como ser un líder carismático nacido del pueblo. Destaca también la figura de Villa por cómo se presenta antes y después de la toma de Zacatecas dónde, en un principio, se le veía como un hombre valiente, pragmático, un líder capaz y benevolente, para ser despojado de aquella

---

<sup>101</sup> Rafael F. Muñoz, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>102</sup> Stephanie, *Op. cit.*, pp. 103-106.

visión y convertirse en un ser más humano, temeroso, cruel y desconfiado.<sup>103</sup>

Para poder hacer comprensible sus memorias y reflexiones acerca de la reciente guerra, Muñoz reconoce que emplea un lenguaje sencillo y poco retórico en su novela: “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”.<sup>104</sup> Es así que Rafael Muñoz buscó llevar una narración descriptiva y sumamente explícita para poder comprender la carga social y moral que posee su texto.

Como se ha mencionado anteriormente, la vida cotidiana tiene un gran peso dentro de la narrativa de *¡Vámonos...*: miedo, muerte, momentos de ocio, cuestiones morales y demás circunstancias son reflejadas a través de la novela. Para llevar a las reflexiones acerca de la Revolución Mexicana, el autor menciona algunas de sus 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

---

<sup>103</sup>Jaime Martínez Martín, “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, pp. 197-198.

<sup>104</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 5ª. Edición, México, Porrúa, 2003.p. 299.

a escribir sobre la Revolución Mexicana.<sup>105</sup>

Al igual que en el inicio de la novela, Muñoz buscó mostrar la veracidad de su novela a través de la memoria y un supuesto testimonio del general Nicolás Fernández, quien acompañó a Villa por más de 13 años y que confió a Muñoz sus vivencias.<sup>106</sup> Es a través del inicio y el cierre del libro con el mencionado testimonio que Muñoz buscó señalar el valor de la memoria dentro de su texto.

Para investigadores como Jaime Martínez Martín, *¡Vámonos con Pancho Villa!* responde a las polémicas literarias y políticas de su tiempo, que se sirve 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 indica que “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”.<sup>107</sup> Dicho 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. Cabe recordar que figuras de la Revolución Mexicana como Emiliano Zapata o el mismo Villa fueron bastante utilizadas durante la creación de las novelas de la Revolución por lo que, si bien podría ser correcta la postura de Martínez, los caudillos revolucionarios son un tema recurrente durante las décadas de 1920 y 1930.

La reciente guerra como temática, así como sus actores fueron muy recurrentes durante la década de los 30 para la literatura mexicana. No obstante, no sólo los novelistas tomarían a la Revolución Mexicana como parte fundamental de sus creaciones, fue también durante esta década que la producción cinematográfica nacional tomó una perspectiva más crítica con directores como Fernando de Fuentes, que aportó más elementos a través del cine para la interpretación del mencionado evento del país y sus efectos socioculturales.

---

<sup>105</sup> *Idem*

<sup>106</sup> Rafael F. Muñoz, *Relatos de la Revolución...*, p. 257.

<sup>107</sup> Jaime Martínez Marín, *Op. cit.*, 201.

**CAPÍTULO III:**  
**REFLEJOS DE LA VIDA COTIDIANA Y CULTURAL EN EL MÉXICO  
REVOLUCIONARIO EN LAS PELÍCULAS *EL COMPADRE MENDOZA* Y  
*¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!***

La Revolución Mexicana trastrocó, en distintas magnitudes a lo largo del país, las actividades sociales y culturales, al llevar a la palestra transformaciones en los modos de vida y consolidar otros. El cine, además de tener el poder de encuadrar la realidad de su actualidad, es capaz de crear interpretaciones de un tiempo pasado. La finalidad de este capítulo consiste precisamente en realizar un ejercicio de reinterpretación de la vida cotidiana<sup>108</sup> durante la Revolución Mexicana, específicamente sobre las adaptaciones fílmicas de *El compadre Mendoza* y de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, con la intención de destacar sus elementos sociales y culturales. Cabe señalar que excluyo de mi investigación a *El Prisionero 13* (1933), debido al argumento de la película, que se desarrolla principalmente en sitios cerrados y cuyo eje principal es el drama familiar provocado por el alcoholismo y la corrupción del cuerpo militar, dando poco espacio para presentar más elementos relevantes de carácter social o cultural. Si bien el alcoholismo fue durante y después de la Revolución una problemática social, este elemento es también representado en las cintas propuestas.

Considerando que ambas cintas fueron filmadas a principios de 1930 en un contexto social y cultural alejado casi 20 años de los sucesos acontecidos en las tramas de las películas, surge la siguiente interrogante: ¿Cómo interpretan dichas obras cinematográficas el imaginario social y cultural de la Revolución Mexicana? Este capítulo busca analizar la interpretación audiovisual presente en las cintas sobre cuatro grupos sociales en particular: el campesinado, los hacendados, los personajes femeninos y los masculinos; esto a través de las secuencias de las películas y de la comparación de dichas secuencias con bibliografía referente a la época de la

---

<sup>108</sup> La vida cotidiana es en definición de Agnes Heller, la vida que posee todo hombre; la vive cada uno de los hombres sin excepción, desde diversas áreas de actividades como el trabajo, la vida familiar o durante sus momentos de ocio. También puede hacer referencia a los espacios donde se habita como la casa o los lugares públicos, la comida, la educación, los valores familiares, la enfermedad, etc., Dicha vida cotidiana puede ser de carácter privado o público. Agnes Heller, *Historia y vida cotidiana, aportación a la sociología socialista*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1972, p. 19.

Revolución. Para alcanzar el objetivo anteriormente planteado, considero retomar algunos planteamientos que realizó la investigadora Julia Tuñón acerca de las películas de Fernando de Fuentes:

- 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.<sup>109</sup>

Si bien los señalamientos de Tuñón son adecuados, no estoy de acuerdo con su segundo planteamiento, pues ella establece a Francisco Villa con el rol de héroe o de “bueno” en la cinta de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, en cambio, yo considero que el mencionado personaje se encuentra en un equilibrio entre un líder carismático y preocupado por su pueblo, así como un hombre pragmático y capaz de realizar acciones sanguinarias; a su vez, la imagen de Zapata como un héroe me parece adecuada, que aunque no haga aparición en la cinta, el personaje principal zapatista en *El compadre Mendoza* si conserva dicha representación.

---

<sup>109</sup> Julia Tuñón, *Op. cit.*, p. 142., consultado el 25 de septiembre de 2020.

## 1. Cultura material<sup>110</sup> y ocio<sup>111</sup> de los hacendados y campesinos durante la Revolución Mexicana

### 1.1. La vestimenta

Ambas cintas presentan en diversas situaciones a los grupos campesinos (compuestos principalmente de las tropas zapatistas y villistas de ambas películas), mientras que los hacendados se encuentran caracterizados por Rosalío Mendoza en *El compadre Mendoza*. Me refiero a ellos como campesinos debido a la vestimenta característica de dicho grupo social, compuesta principalmente por camisas y pantalones de manta blanca, acompañada de accesorios como sombreros de paja de ala ancha, zarapes de colores, paliacates o un chaquetin.

Las escenas de campesinos y soldados son constantes y son coherentes con la situación social, ya que desde inicios del siglo XX el país era predominantemente rural, y para inicios de la Revolución Mexicana el panorama era igual. De los más de 15 millones de habitantes del país, casi el 80% de la población vivía en el campo, disperso en el vasto territorio a través de campamentos, pueblos y rancherías. Esta se dedicaba a la agricultura o al mantenimiento de tierras de hacendados, cuyo suelo era comúnmente el mejor para las actividades de cultivo.<sup>112</sup>

En *¡Vámonos con Pancho Villa!*, tras la primera reunión con Francisco Villa y

---

<sup>110</sup> Hago uso del concepto de Arnold Bauer sobre la cultura material, el cual se refiere a todo aquel producto o herramienta realizado para el hombre y la mujer, desde la comida, bebida o vestimenta, hasta el lugar donde habitan con la finalidad de subsistir. Para Bauer, los productos son elegidos según la moda, el gusto o su poder adquisitivo, es decir, poseen un significado mayor más allá de la utilidad. Así pues, dichos productos deben responder a una disponibilidad, ya sea por un interés social o cultural sobre dichos bienes de consumo. La cultura material responde así a imitaciones, resistencias o modificaciones, según agentes como la influencia extranjera o los sectores de poder de un país o región, así como las condiciones históricas en que se produjeron y consumieron diversos bienes. Arnold Bauer "La cultura material" en *Para una historia de América I. Las estructuras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016 (edición electrónica), pp. 281-285.

<sup>111</sup> Sobre el concepto de ocio, Roger Chartier se remite a la definición de Sebastián de Covarrubias como <el tiempo que no se ocupa en cosa alguna>. Sin embargo, Chartier agrega que es el tiempo donde no se está realizando algo productivo y se busca satisfacer las necesidades de descanso o diversión. El ocio además se puede realizar en espacios públicos y privados, siendo el público referente a la comunidad o grupos colectivos de individuos; por el contrario, el espacio privado se refiere a un lugar íntimo, como lo sería el hogar de un individuo, siendo en este espacio que se encuentra y manifestamos aquello que no se debe o no se quiere mostrar al público. Roger Chartier, "El tiempo que sobra. Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico de la modernidad" en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, No.31, Laberintos, 2004, pp. 99-101.

<sup>112</sup> Engracia Loyo Bravo, "El México Revolucionario (1910-1940)" ..., pp. 174-175.

los *Leones de San Pablo*, estos últimos trepan a las vías del tren junto con otros soldados, los cuales visten de manera similar a la ya mencionada vestimenta común del campesino (figuras 1 y 2). De forma contraria, el hacendado Rosalío Mendoza muestra un atuendo mucho más formal y que hace cuenta de su capacidad económica, quien viste en algunas escenas con levita, así como sacos y demás trajes de mayor porte (figura 3).



Fig. 1. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.



Fig. 2. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.



Fig. 3. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.

Al igual que en los hombres, la vestimenta de los personajes femeninos permite tener un acercamiento hacia su posición social y su capacidad económica, tal es el caso de Dolores García, hija de un comerciante de la Ciudad de México, ahora endeudado por los embates de la Revolución Mexicana con los hermanos de Rosalío Mendoza. Es necesario comentar su condición económica, ya que previo a casarse

con Rosalío, puede considerarse que viene de la clase media de la ciudad, caracterizada por vestir lo mejor posible al estilo parisiense que tanto impacto tuvo durante el porfiriato.<sup>113</sup> Si bien los atavíos de Dolores no eran demasiado ostentosos, permiten tener un acercamiento a la moda de la clase media, específicamente aquellas mujeres que habitaban en ciudades. Cuando Rosalío la conoce tras un viaje a la Ciudad de México, cuenta con un estilo de mujer *flapper*, de complexión delgada, con un vestido corto a la rodilla, cabello corto al estilo *garçon*, así como un sombrero cloche. El mencionado estilo de moda era principalmente visto en la Ciudad de México, no así en provincia (figura 4).<sup>114</sup>



Fig. 4. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.

En contraparte, el resto de las mujeres presentes en las cintas portan un atuendo más bien sencillo. La mayoría de las actrices de reparto encajan en el estilo de las conocidas *adelitas*, vestimenta típica de las guerrilleras y/o acompañantes de los combatientes campesinos durante los enfrentamientos armados. Dicho atuendo se caracteriza por tener una carga masculina, pues usaban blusas blancas como en el caso de los varones, junto con faldas largas, normalmente sueltas y lisas de diversos colores. No usaban sombreros, sin embargo, utilizaban rebosos y es típico el peinado

---

<sup>113</sup> Thelma Camacho Morfín, “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la Ciudad de México (1904-1940)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, Volumen I, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 52.

<sup>114</sup> Fátima García de Loera, “Flappers mexicanas ante el hito de un nuevo siglo: 1920 a 1931”, tesis de maestría, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, pp. 43-48.

en trenzas con grandes moños (figura 5). Un caso particular son las féminas<sup>115</sup> que aparecen durante la escena de la cantina en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de las cuales se puede suponer que se dedican a la prostitución. Estas mujeres en particular no visten totalmente a la moda, pues la vestimenta de las prostitutas no parece responder a un modelo específico, como los archivos fotográficos reflejan.<sup>116</sup>



Fig. 5. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935.

Sobre la vestimenta, el Archivo Casasola permite contrastar la interpretación cinematográfica respecto a la realidad que se vivió. La primera fotografía (figura 6)<sup>117</sup> responde a la imagen de una familia de origen rural. El hombre viste con ropas más bien sencillas, donde la manta blanca predomina. La mujer encaja con la representación de las Adelitas, ya que recordemos que éstas son en muchos casos esposas que siguen al marido a través de la guerra. La segunda imagen (figura 7)<sup>118</sup> ejemplifica las prendas de los hacendados varones, que no dista mucho de las portadas por Rosalío en la cinta. Señalar la vestimenta de las prostitutas es

---

<sup>115</sup> Sugiero que dicho personaje, al igual que otra fémina que aparece en la misma escena, se dedican al oficio de la prostitución debido al espacio (una taberna), donde la moral es más laxa y los placeres del cuerpo son satisfechos. Sobre las mujeres que laboran en la prostitución dedicaré un apartado más adelante.

<sup>116</sup> Thelma Camacho Morfín, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>117</sup> "A peon family, Mexico", Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en la web: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A330018](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A330018), consultado el 26 de septiembre de 2020.

<sup>118</sup> "Hacendados, retratos de grupo", Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en la web: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A431208](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A431208), consultado el 26 de septiembre de 2020.

complicado, puesto que no existió un patrón específico (figura 8); esto se puede observar en la clasificación realizada en la Fototeca Nacional en la que se titulan algunas fotografías como “posible prostituta”, por la multiplicidad de estilos de dichas mujeres.<sup>119</sup>



Fig. 6. “A peon family”



Fig. 7. “Hacendados, retratos de grupo”



Fig. 8. Prostitutas en casa de citas de la calle de Moctezuma.

## 1.2. El hogar y la familia

El hogar se convierte en aquel espacio privado donde la familia y los allegados pueden relajarse y divertirse. En el caso de la película *El compadre Mendoza*, la hacienda “El Rosario” es el escenario principal de espacio público, así como de carácter privado, siendo el hogar de Rosalío y su esposa Dolores, así como el punto de encuentro entre

---

<sup>119</sup> “Prostitutas en casa de citas de la calle de Moctezuma”, Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en la web: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A13465](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A13465), consultado el 26 de septiembre de 2020.

Mendoza y las huestes zapatistas, huertistas y posteriormente carrancistas. Como se ve en las primeras escenas de la película, la hacienda funge como espacio no sólo para Rosalío, sino para el resto de los mayordomos y trabajadores.

Como se tiene constancia por parte de la historiografía, la lucha armada afectó principalmente a las zonas rurales, por lo que muchos hacendados vendieron pronto sus terrenos para refugiarse en la ciudad. Sin embargo, algunos otros, como fue el caso de Mendoza, se inclinaron por alguno de los bandos en juego con el fin de obtener beneficio económico o protección y, como en otros casos, de una oportunidad de ascenso social producto de la Revolución Mexicana (figuras 9, 10 y 11).<sup>120</sup>



*Fig. 9. Fotograma de El compadre Mendoza, 1933.*



*Fig. 10. Fotograma de El compadre Mendoza, 1933.*



*Fig. 11. Fotograma de El compadre Mendoza, 1933.*

---

<sup>120</sup> Engracia Loyo Bravo, "El México Revolucionario (1910-1940)" ..., pp. 185-186.

Al respecto, en *¡Vámonos con Pancho Villa!* las únicas escenas que se filman sobre una casa corresponden a la familia de Tiburcio Maya. La familia la componen la esposa de Tiburcio y dos niños, una niña y un varón (figura 12). Durante esta secuencia donde el resto de *Leones de San Pablo* se reúnen en la morada de Tiburcio para discutir y decidir unirse a las tropas del centauro del norte, se aprecia el rostro de tensión y desapruebo de la esposa de Tiburcio. De igual manera, las tomas dentro del hogar sugieren la exactitud ante la recreación de la vivienda típica de la época, la cual estaba compuesta con un cuarto pequeño, con un mobiliario modesto, comúnmente de piso de tierra y paredes de adobe (figura 13).



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



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

El mencionado pasaje de la cinta es un agregado de la interpretación cinematográfica, ya que en la novela de Rafael F. Muñoz no se da dicha plática de los *leones*. Sin embargo, es relevante destacarla por la importancia que tenía la familia para el Estado en la década de 1930, ya que como explica la investigadora 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”.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup>Carmen Elisa Gómez, *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, 2015, p. 36.

### 1.3. El tiempo de ocio

La forma en la que utilizan el tiempo de ocio ambos grupos y cómo se diferencian es representado en ambas cintas. En *El compadre Mendoza*, por ejemplo, la clase media encarnada en Rosalío Mendoza, es capaz de utilizar su propiedad como un lugar adecuado para las tertulias. Mantener las apariencias, así como hacer fiestas, es común dentro de dicho estrato social durante la época de la Revolución Mexicana. Para la clase media-hacendada abundan fiestas con grandes banquetes, así como alcohol de importación, como el coñac o vino, acompañados por músicos en vivo, las cuales se llevan a cabo dentro del hogar, es decir, dentro del ámbito privado. (figuras 14 y 15).<sup>122</sup>



Fig. 14. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.



Fig. 15. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.

En contraparte, el campesinado presente en las tropas de ambas cintas se conformaba con frijol, chile y maíz, acompañado de aguardiente o pulque, musicalizados con cantos a capela (figura 16). En varias de las escenas, su convivencia se muestra a través del ámbito público, en espacios abiertos como afuera de la hacienda y en los campamentos improvisados del campo de batalla (figura 17). Sin embargo, en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, se presenta otro espacio para los campesinos y guerrilleros: el ferrocarril.

---

<sup>122</sup> Thelma Camacho Morfín, "La historieta...", pp. 59-60.



Fig. 16. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.



Fig. 17. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.

El tren es representado no sólo como un medio de transporte, sino como un espacio donde se puede habitar y convivir. Es a través de éste donde se desarrollan escenas de relajación y de celebración en al menos dos momentos: la primera es la ya mencionada acerca de la reunión de los *leones* con Villa, donde la gente come, descansa y se divierte, además de incluir algunas decoraciones, como si fuesen hogares en movimiento; la segunda es rumbo a Zacatecas y el número de pasajeros sobrepasa la capacidad del ferrocarril; sin embargo, esto parece ser motivo de júbilo para los villistas (figuras 18 y 19).



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



Fig. 19. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1933

Al igual que la cantina, el tren se convierte en un símbolo de la colectividad rural. Es innegable su importancia para la Revolución Mexicana, pero adquiere una

presencia aún mayor para escenas fundamentales de la trama de la película. El tren, en el primer encuentro entre los *leones* y Pancho Villa, está presente en la etapa de mayor fuerza de la División del Norte; también representa aquel lugar como el final de la aventura, donde la guerra y los sacrificios realizados parecen no tener sentido.<sup>123</sup>

## **2. El rol de las mujeres en la Revolución Mexicana**

En medio de la incertidumbre que generó el movimiento Revolucionario en México, las mujeres tuvieron que buscar la forma de que ellas y los suyos sobrevivieran ante la violencia que rondaba sobre las familias mexicanas de principios del siglo XX, tanto en el campo como en las ciudades. Fue además una época clave para comprender la participación femenina más allá del ámbito privado al formar parte de los combates bélicos. Es necesario aclarar que en algunos estados del país los enfrentamientos armados se suscitaron tarde o se contó con la fortuna de no padecerlos, por lo que es complicado hacer una generalización de las transformaciones sociales en el territorio mexicano. Sin embargo, el siguiente análisis se enfoca en aquellos hechos y circunstancias que se repiten y que se relacionan con la forma de abordar las representaciones femeninas de las cintas.

Como se señaló en el apartado anterior, la participación de personajes femeninos en las películas es escasa (sin contar actrices de reparto), ya que sólo se puede rescatar a cuatro: María la “Muda” y a Dolores García, que aparecen en *El compadre Mendoza*; mientras que en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, a la tutora de “Becerrillo” y la esposa de Tiburcio Maya. Sin embargo, sólo Dolores tiene un papel destacado en su cinta. Todos los personajes anteriormente mencionados se dedican al cuidado del hogar; por el contrario, las actrices de reparto son las que permiten abordar a las mujeres del ámbito público: mujeres en “la bola”, ya sea como acompañantes de sus parejas o soldaderas o en oficios como la prostitución, el cual se incrementó en la convulsa época de la Revolución Mexicana.

---

<sup>123</sup> Norma Sánchez Acosta, *De la idea literaria a la imagen cinematográfica...*, pp. 150-166.

## 2.1. Lo femenino y su vinculación con la familia

Si bien es cierto que la Revolución Mexicana trastocó el rol de la mujer dentro del ámbito privado, una buena parte de este sector permaneció en dicho espacio. Ambos filmes muestran la correlación entre lo femenino y el hogar que se encontraba vigente a principios del siglo XX. Dicha vinculación estaba fundamentada desde años previos, donde el machismo era predominante y las mujeres estaban subordinadas a las exigencias de su marido, cuyas principales funciones eran tareas domésticas y la crianza de los hijos.<sup>124</sup> Esto puede suponerse debido a que entre la época en donde se enmarcan las películas y en la que fueron filmadas no existe una considerable transformación en los roles femeninos. La presencia de las mujeres en el ámbito privado era predominante, incluso los gobiernos subsecuentes tras la finalización del conflicto armado, desde Venustiano Carranza hasta Lázaro Cárdenas, abogaban por la familia como la máxima institución mexicana, gobiernos en los cuales los matrimonios legales aumentaron considerablemente.<sup>125</sup>

Un caso a destacar es el de Dolores García en *El compadre Mendoza*, que como era costumbre en aquella época, el matrimonio no era por cuestiones sentimentales sino un contrato de beneficios. Por un lado, al estar Dolores casada, Don Andrés García podía estar tranquilo al saber que su hija viviría cómodamente y quizá (como se insinúa en la cinta),<sup>126</sup> el matrimonio favorecería económicamente al padre de Dolores. Por otro lado, Rosalío obtendría un cierto reconocimiento por haberse casado, cosa fundamental dentro de la vida en las haciendas ya que obtenía herederos reconocidos, siendo un paso ritual para establecer su vida privada frente a sus vecinos y ser legitimado dentro de su comunidad.<sup>127</sup> La figura del matrimonio era fundamental, ya que incumplir con el esquema esperado causaba preocupación, debido a que el quebranto de la familia podría conducir al desorden social. De ahí la importancia de preservar mediante el aparato legal, el modelo social y a la mujer dentro

---

<sup>124</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Instituto mexicano de Cinematografía, 2008, p 23.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>126</sup> En la escena donde se conocen Rosalío y Dolores se encuentran en el despacho de comisionistas de los hermanos de Rosalío, debido a que el padre de Dolores, Don Andrés García se había endeudado tras los embates de la Revolución Mexicana en la ciudad.

<sup>127</sup> John Womack, *Zapata y la revolución mexicana*, prefacio, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984, p. 105.

de su núcleo familiar. No obstante, ello resultó poco compatible con las mujeres pertenecientes a las clases populares, ya que muchas de ellas formaban parte de un contexto social distinto y tenían condiciones de vida ajenas al modelo social que el gobierno planteaba al estar en una relación de concubinato, o en muchos casos, de madres solteras o viudas.<sup>128</sup>

Cabe señalar que la falta de diálogos y apariciones de personajes femeninos relevantes no se debe a una arbitrariedad del director, ya que el número de estos personajes en las obras literarias de Mauricio Magdaleno y Rafael F. Muñoz son aún menores y con pocos o nulos diálogos; por el contrario, Fernando de Fuentes incluyó a María la “Muda” ( figura 20), y a la esposa de Tiburcio (figura 21) como recursos simbólicos: la primera podría interpretarse como la mujer sumisa, sin opinión, que funge como testigo del devenir de la historia, y en varias escenas de la cinta, una suerte de juez moral de las acciones de los dos personajes masculinos, ya que parece sospechar de los sentimientos de Dolores y Felipe Nieto, así como de los actos reprochables de los que es responsable su patrón. Mientras que la pareja de Tiburcio es la representación de una mujer mexicana de la época, que con cierta similitud a María la “Muda”, es una guía moral para su marido y advierte a éste de los peligros que conlleva el villismo, además de estar encargada de los quehaceres del hogar y la crianza, donde la Revolución Mexicana (representada en la película a través de la figura de Villa), irrumpe en la tranquilidad de su núcleo familiar.



Fig. 20. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.



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

<sup>128</sup> Elisa Speckman, “las flores de mal. Mujeres criminales en el porfiriato”, en *Historia Mexicana*, COLMEX, Vol. 47, No.1, julio-septiembre, 1997, pp. 191-195, disponible en la web: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2430/1952>, consultado el 26 de septiembre de 2020.

Es necesario puntualizar que muchas otras actividades que desempeñaron las mujeres no son mostradas en ambas cintas, puesto que existe una ausencia en la representación de la mujer de ciudad. Algunas se ocuparon del rol que los varones poseían como los proveedores del hogar, quienes se hacían cargo de los negocios familiares, ya sea a través de la venta de productos o comida, así como realizar actividades como la costura o trabajos que no requerían especialización. En cambio, hubo algunas mujeres que poseían estudios y que encontraron en la eventualidad una coyuntura para realizar diversas labores antes limitadas por su sexo, como las actividades propagandísticas, la redacción de artículos, organización de clubes políticos, así como prestar servicio de enfermeras. Lo anterior es una muestra del paulatino cambio que experimentó la mujer, al pasar gradualmente de la esfera privada a la pública; de ser considerada únicamente como ama de casa a ser partícipe activa en la sociedad.

Uno de estos primeros acercamientos se dio con la creación del Primer Congreso Feminista en 1916. La opinión de las mujeres fue tomada en cuenta para la creación de la Ley de Relaciones Familiares de 1917,<sup>129</sup> así como la incorporación de las mujeres para laborar en puestos públicos en el estado de Yucatán.<sup>130</sup> Si bien no era algo común, había quienes promulgaban liberar de los hogares a las mujeres, como el señor Isidro Lara: “En su periódico escribía las ideas que tenía sobre la mujer; decía que estaban sometidas a una educación porfiriana y religiosa que hacía que fueran inútiles y mochas. Por eso abogaba para que las mujeres estudiaran y trabajaran”.<sup>131</sup> Estos indicios de los cambios de roles en las mujeres, principalmente de las que habitaban en ciudad, no son mostrados en las cintas, pero consideré necesario abordarlo para comprender su acercamiento a participar como miembros activos de las actividades culturales del país, ya que en las películas sólo se da muestra de la fémina mexicana dentro de un contexto rural, por lo que podría caerse en el error de considerar que no hubo cambios, o que en un contexto general, la Revolución Mexicana no fue una coyuntura para cuestionar los roles de género existentes.

---

<sup>129</sup>Ley promulgada durante el gobierno de Venustiano Carranza, la cual define obligaciones, derechos, condiciones y demás detalles sobre el matrimonio.

<sup>130</sup> Engracia Loyo Bravo, “El México Revolucionario (1910-1940)” ..., pp. 192-195.

<sup>131</sup> Miguel y Spencer Lara Ruiz, “Los carranclanes” en Alicia Olivera Sedano (coord.) *Mi pueblo durante la Revolución*, Vol. I, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 143.

## 2.2. La mujer en el ámbito público: de soldaderas y prostitutas

Quizá una de las imágenes más frecuentes y arraigadas de la mujer mexicana sobre los enfrentamientos armados es el de las soldaderas o Adelitas (figuras 22 y 23). Comúnmente se trataban de las parejas sentimentales de los soldados villistas o zapatistas, las cuales migraban junto a sus hijos al campo de batalla, por lo que en muchos casos mantuvo a las familias unidas, quienes traían consigo enseres domésticos, ropa y demás recuerdos que formaban parte de su hogar. Además, son el soporte para las tropas villistas y zapatistas, ya que cumplían diversas ocupaciones desde cocineras, enfermeras, mensajeras, contrabandistas y combatientes, o como las describe Monsiváis: “las que empuñan el rifle y el metate, las ayudantes en la guerra y en el mantenimiento de la cocina”.<sup>132</sup> El número de mujeres y niños que formaba parte de las tropas llegó a representar una tercera parte del total en los albores de la Revolución Mexicana.<sup>133</sup>



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



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

La vida de las familias de los soldados se desarrolló a través del constante desplazamiento de las tropas desde las vías de los ferrocarriles, cuevas, montes y demás emplazamientos improvisados. Muchas mujeres prefirieron seguir a sus parejas no sólo por mantener a la familia unida, sino que, aún con la protección de sus maridos, no estaban a salvo de la violencia a la que podrían ser víctimas ellas y sus hijos. Que toda la familia se desplazara de campamento en campamento era común durante la

<sup>132</sup> Carlos, Monsiváis, “Prólogo” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 17.

<sup>133</sup> Engracia Loyo Bravo, “El México Revolucionario (1910-1940)” ..., p. 187.

revolución: “Los hombres que habían quedado, poco a poco desaparecían; era que también se iban de zapatistas. La mayoría de las mujeres, no sé cómo, también se fueron con sus hombres; se reunieron con ellos en la serranía. Muy pocas bajaron a refugiarse en otros pueblos”.<sup>134</sup>

Un ejemplo de la relevancia y lo común de la presencia femenina como parte de los ejércitos se puede ver a través de la canción popular de “La Adelita”, apelando a la heroicidad, reconociendo que eran mujeres deseables y combatientes respetadas. Dicha canción se encuentra en una escena de *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), donde la presencia de las soldaderas es abundante y se les ve ocupadas en las actividades ya mencionadas.<sup>135</sup> Otra representación musical de la relevancia de las mujeres en la Revolución Mexicana se da en otra escena de la misma película, mientras se encontraban apresados Tiburcio Maya, Melitón Botello y Rodrigo Perea comienzan a cantar: “si me han de matar mañana, que me maten de una vez”,<sup>136</sup> que forma parte de la canción popular de “La Valentina”. Dicha melodía representa no sólo las implicaciones amorosas, sexuales y bélicas de las soldaderas, siendo además la de testigo que carga las memorias de la batalla, de la muerte con honor del hombre.<sup>137</sup>

Sin embargo, y como se podrá deducir, el rol interno de las familias dentro de las tropas no sufrió mayores cambios. La mujer se mantuvo en subordinación frente a su pareja, realizando las mismas tareas domésticas y en las que comúnmente empleaba buena parte de su tiempo en su casa, como era el cuidado de los niños. No obstante, hay casos excepcionales de mujeres que forman parte directa de las milicias revolucionarias, algunas condecoradas con rangos militares destacables. Ejemplos de lo anterior serían las coronelas Rosa Bobadilla, Juanita Neri y Amelia Robles, cuyos nombres resuenan por su bravura.<sup>138</sup> De igual manera, hubo otras participes activas dentro de las milicias:

---

<sup>134</sup> Marcial Martínez Becerril, “San Miguel Xicalco en la Revolución” en Alicia Olivera, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>135</sup> Fernando de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1948; México: Alberto R. Pani, Cinematográfica Latino Americana S.A. 1935.

<sup>136</sup> *Ibidem.*

<sup>137</sup> Carlos Monsiváis, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>138</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa, “La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista”, en Pilar Gonzalbo(coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, Vol. V, Campo y ciudad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 63.

La apariencia de “la teniente” era la de un jovencito no mal parecido, de tez ligeramente morena y grandes ojos negros de mirada penetrante. [...] pero para mí, entonces niño, fue difícil saber que se trataba de una muchacha, hasta el día en que curioso pregunté a mi tía Aurora por qué, siempre que se referían al asistente del general, decían “la teniente”. Ella me descifró el misterio: el asistente ¡era mujer! Al conocerla, mi primo Andrés, que estaba ansioso de aventuras, se admiró de que una mujer anduviera metida en “la bola”.<sup>139</sup>

A aquellas mujeres con mayor rango militar, la Revolución Mexicana y los testimonios de la misma suprimen sus condiciones femeninas para en su lugar revestirlas con propiedades masculinas, ya que al parecer sólo así son capaces de llevar una vida militar. El campo de guerra es considerado un espacio masculino, por eso al incursionar mujeres con atuendos que subvierten su género, que son capaces de accionar una pistola, dirigir y comandar grupos armados, así como de poseer cualidades comúnmente ligadas a lo masculino como la valentía y el arrojo, son transgresoras de las relaciones entre los géneros, entre lo masculino y lo femenino.<sup>140</sup>

Otra forma de perder las cualidades femeninas es a través del crimen. Si bien para algunos individuos la participación de las mujeres en la milicia pudo causar admiración, para el gobierno eran vistas como transgresoras sociales y delincuentes. Se les consideraba transgresoras por no cumplir con sus funciones ligadas a lo femenino, es decir, a las normas socialmente establecidas en las que las obligaciones de la mujer eran dentro del hogar. A principios del siglo XX, realizar acciones contrarias a lo establecido para el género femenino era un peligro para la sociedad, pues se consideraba a la mujer como emancipada y desligada del ámbito familiar. Lo anterior se sostiene en la idea de que esto era un peligro para el orden social. Así pues, eran también delincuentes puesto que, al faltar a la familia, se faltaba a sus obligaciones y quehaceres como mujer.<sup>141</sup> Sin embargo, la imagen de la soldadera no se puede desprender de las circunstancias que comúnmente las orillaban a recibir ese mote, ya

---

<sup>139</sup> Luis Ríos Montañez, “De Tlalayote a México”, en Alicia Olivera, *Mi pueblo durante la Revolución...*, p. 116.

<sup>140</sup> Martha Eva Rocha Islas, *Los rostros de la rebeldía, veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*, México, INEHRM-INAH, 2016, p. 452.

<sup>141</sup> Elisa Speckman, *Op. cit.*, pp. 191-195.

que iban a la guerra porque ahí estaba su pareja o porque se les reclutaba por la fuerza.<sup>142</sup>

Aún con la representación de tenaz combatiente que poseían, muchas de ellas sufrieron también de la violencia de la época por parte de los hombres a través de violaciones y abusos sexuales. Al ser mujeres que se encontraban fuera de las normas sociales y morales de la época, las soldaderas eran consideradas responsables de las condiciones decadentes del país, al punto crítico que en el año de 1925 el secretario de Defensa, el general Joaquín Amaro, las acusa de ser “la causa principal del vicio, las enfermedades, el crimen y el desorden”.<sup>143</sup> Si bien su aporte en el campo de batalla es indudable, quedan relegadas a un segundo plano, como meras acompañantes de sus hombres.

Así como hubo muchas mujeres violentadas, también existían mujeres que hacían del sexo su manera de subsistir. La prostitución aumentó considerablemente debido al periodo de agitación social, a lo que se le sumó la inestabilidad económica y política. La meretriz representaba a la mujer delincuente y enferma, culpable del relajamiento moral: “se entregan a las caricias lujuriosas, a besos lascivos, a gustar los placeres del cuerpo, organizan orgías donde la moral huye avergonzada”,<sup>144</sup> tachadas como síntoma de la crisis social.

En el apartado “la vestimenta”, señalé que había prostitutas representadas en la cinta *¡Vámonos con Pancho Villa!*, debido al espacio impropio para una mujer “de familia”, puesto que bebían junto a algunos soldados de las tropas villistas en una cantina (figura 24 y 25). Si bien es cierto que hubo espacios destinados para ejercer la prostitución como los burdeles o casas de citas, es pertinente considerar que la cinta se ubica durante los combates de la División del Norte, es decir, aproximadamente entre 1913 a 1915, cuando por los enfrentamientos armados se descuida la normatividad sobre la prostitución, la cual estaba reglamentada desde el siglo XIX y en la que el gobierno porfiriano mantuvo bajo un estricto control. Sería hasta 1919 a través del estudio intitulado *La profilaxis de la sífilis en el Departamento de Salubridad*

---

<sup>142</sup> Carlos Monsiváis, “Prólogo” ..., p. 20.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>144</sup> María Guadalupe Ríos de la Torre, “Sexualidad y prostitución en la Ciudad de México durante el ocaso del Porfiriato y la Revolución Mexicana, (1910-1920)”, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 107.

*Pública*, en el cual se responsabiliza a las prostitutas de ser las principales transmisoras de las enfermedades venéreas, que el gobierno en turno retomó la regulación sobre la actividad.<sup>145</sup>



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



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

A esto se le suma el tipo de interacciones que tienen las prostitutas y los soldados, siendo durante aquella época mejor visto el seducir a la mujer, aunque diera la apariencia de ser una mujer “decente”. La imagen de la sexoservidora como una mujer pasiva y explotada en el burdel ya no era concebible. De igual manera, hay una escena similar en la cinta *Los de abajo* (1939), donde, también en una cantina, varias mujeres beben junto a unos soldados. Dicha película muestra como algunas parejas se besan, se retiran abrazadas de la cantina y, en un caso particular, como se internan en un hotel.

Se puede inferir que la falta de personajes femeninos en ambas cintas no se debe a una cuestión de discriminación por parte de los escritores Mauricio Magdaleno y Rafael F. Muñoz ni al director de las películas Fernando de Fuentes, ya que tanto los textos como en sus adaptaciones cinematográficas los hombres son los principales protagonistas, Rosalío Mendoza y Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*, mientras que en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, es el grupo de los *leones de San Pablo* y Francisco Villa, relegando en ambos filmes a las mujeres a un papel secundario. Esto puede atribuírsele a que los hombres eran los principales partícipes dentro de los enfrentamientos bélicos, así como al marcado machismo que existió antes, durante y

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 113.

después de la Revolución Mexicana. También es necesario destacar que las condiciones a las que estaba sujeta la mujer, tanto en lo privado como en lo público, se deben a las imposiciones sociales y culturales que permearon durante la época y que se mantuvieron hasta la realización de las películas en la década de 1930, respondiendo así a patrones de comportamiento esperados y a cuestiones ideológicas a las que tenían que apegarse las mujeres, cuyas funciones principales eran el hogar y la maternidad, y que en el caso de no hacerlo, se les responsabilizaba de los problemas sociales del país.

### **3. Actitudes del varón mexicano**

Los hombres fueron los principales actores dentro de los combates de la Revolución Mexicana, tanto campesinos convertidos en soldados, así como los cabecillas de los ejércitos insurrectos y constitucionalistas. Altas dosis de violencia y el acecho de la muerte fueron las constantes para los varones de la época, quienes tuvieron que tomar partido en los combates en alguno de los bandos para llevar el sustento, cuidar sus pertenencias, proteger a sus familias y sus propias vidas. De manera similar al apartado anterior, este busca identificar aquellos roles de género presentes en ambas cintas, enfocado en la percepción social y cultural del varón mexicano de principios del siglo XX.

Como se mencionó al principio de este apartado, y a diferencia de sus contrapartes femeninas, los personajes masculinos tienen mayor presencia en ambas cintas, entre los que destacan Rosalío Mendoza y Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*, mientras que en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, los principales son los seis *Leones de San Pablo*: Tiburcio Maya, Melitón Botello, Miguel Ángel del Toro “Becerrillo”, los hermanos Rodrigo y Máximo Perea, así como Martín Espinosa. A los personajes principales debemos sumar las participaciones de secundarios como el propio Francisco Villa, Atenógenes (el mayordomo), Eufemio Zapata o el General Fierro y los múltiples actores de reparto que conformaron los trabajadores de la hacienda de Rosalío, así como los soldados de los bandos zapatistas, villistas y federales.

### 3.1. De campesinos y soldados: el varón en el aluvión de la Revolución Mexicana

El levantamiento zapatista representado en *El compadre Mendoza* no dista mucho de la realidad de mediados de la década de 1910, ya que en su mayoría fue una sublevación compuesta por hombres que llegó a sumar 30000 miembros en su mejor momento. Dicha adhesión surgió principalmente por la demanda de tierras, cuyo reconocimiento como un movimiento agrario no hizo más que cimentarse con el pasar de los años, dando legitimidad y prestigio principalmente en las zonas de control zapatista, donde las reformas agrarias se llevaron a cabo.<sup>146</sup> Por su parte, el villismo se distinguió por su composición social, el cual integró a su fila a todas las clases sociales, excepto hacendados; mientras que el zapatismo, surgido en Morelos, se constituyó principalmente de campesinos, aunque también se sumaron unos cuantos intelectuales,<sup>147</sup> como bien lo señala John Womack, en su obra *Zapata y la revolución mexicana*.

Además de la incorporación por la cuestión agraria, existen diversas razones personales por las cuales hubo sujetos interesados en unirse al levantamiento, principalmente los niños y jóvenes. Entre estas destaca la fascinación de la imagen del caudillo, la cual consistía en la representación de un hombre armado que protegía al pueblo y a su familia, que ponía en riesgo constante su propia vida, que era admirado así como temido, que andaba a caballo y conquistaba o raptaba mujeres, realidad que estaba al alcance de cualquier varón de la época. Los corridos y el boca en boca no hicieron más que magnificar y mitificar dicha figura, la cual generó una atracción difícil de resistir para los más jóvenes.<sup>148</sup>

Para los infantes, la situación de guerra tampoco fue favorable, ya que también alteró su entorno, al colocarlos en una situación de vulnerabilidad a la violencia, al hambre y al temor que causa un conflicto bélico. Debido a la revuelta las escuelas cerraron sus puertas, y aunque se hicieron esfuerzos por reanudar las actividades en algunos campamentos militares, volver a la normalidad fue imposible. Los juegos de los niños se convirtieron en imitación de lo que tenían que vivir constantemente,

---

<sup>146</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>147</sup> Friedrich Katz, *Pancho Villa: la biografía*, México, Ediciones Era, 2013, (versión digital), p.1043.

<sup>148</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa, "La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista" ..., pp.65-66.

batallas, persecuciones, caballos y armas. Muchos de estos pequeños, acostumbrados a la vida en la guerra, terminaron por incorporarse al movimiento realizando tareas sencillas como transmitir mensajes, el movimiento de comida y demás enseres.<sup>149</sup> Ejemplo de esto se puede ver en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, cuando el hijo de Tiburcio Maya, previamente influenciado por su padre, se enfila a las tropas villistas.

También era común convertirse en un caudillo por imitación, ya que veían que otras personas cercanas a ellos lo hacían; de igual manera, muchos no encontraron una mejor alternativa de subsistir, lo que hacía difícil resistirse a formar parte de “la bola”; que aún sin mucha idea sobre la razón de unirse a un grupo combatiente, se incorporaban a un ejército y asimilaban la ideología, valores y conductas del grupo en cuestión.<sup>150</sup> Esto no sólo se vio en los más jóvenes, inclusive adultos parecen no haber comprendido la magnitud de lo que una guerra significó en el país.

Esto se ve reflejado en *¡Vámonos con Pancho Villa!* En la primera reunión de los *leones* de San Pablo, que entre gritos de “pues nos vamos con Pancho Villa”, reafirman su intención de unirse al ejército villista. Sin embargo, la euforia del momento permite mostrar que no conocían las características y la repercusión de unirse al ejército villista, pero que integrarse les brindaba seguridad ante la violencia del país:

Martin Espinosa: Creo que tienes razón Tiburcio, no vamos a tener más remedio que unirnos a la Revolución.

Tiburcio Maya: Por cómo se han puesto las cosas, es lo único que podemos hacer. Por nuestro propio bien tenemos que irnos con Pancho Villa.

Melitón Botello: ¿Quieren que les diga la verdad? Yo no veo la ventaja que sale con meternos a la bola.

Tiburcio Maya: ¿Te parece poco tratar de conservar nuestra vida y nuestras tierras?<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>150</sup> *Ibidem*., p. 66.

<sup>151</sup> Fernando de Fuentes, *Op. cit.*, fragmento de la película.

### 3.2. El feo y el galán: amistad y traición en *El compadre Mendoza*

Hay un vínculo amistoso cuanto más interesante entre Rosalío Mendoza y Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*, ya que implica la relación de opuestos, no sólo en rasgos físicos, sino en visiones acerca de lo que representa la revolución. Rosalío Mendoza representa a la clase hacendada, un grupo oportunista, que está al servicio de quien más le pueda convenir, alejado de sentimentalismos y que, como el propio Rosalío diría: “para los negocios: el campo y la Revolución”; mientras que Felipe Nieto encarna al idealista revolucionario zapatista. Los rasgos físicos también resaltan las diferencias morales entre Mendoza y Nieto. Aunque más detallado en la versión literaria, Rosalío es descrito como de poca belleza, ya que era un hombre mayor, obeso, algo bajo de estatura y facciones poco gráciles (figura 26); por el contrario, Felipe Nieto era joven, esbelto y bien parecido (figura 27).<sup>152</sup>



Fig. 26. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.



Fig. 27. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.

La amistad entre ambos se da durante la boda de Rosalío y Dolores, la cual es interrumpida por tropas zapatistas, que buscaban emboscar al coronel Martínez que se encontraba en la fiesta. Rosalío es apresado y amenazado de muerte por un general zapatista, el cual lo acusa de “científico y reaccionario”, a lo cual Felipe convence a “el gordo” de liberarlo y sólo darle muerte al coronel huertista.

Aunque es complicado llegar a una definición adecuada de lo que representa el compadrazgo, se podría resumir como la relación entre varias personas que buscan

---

<sup>152</sup> Mauricio Magdaleno, *El Compadre Mendoza...*, pp. 266-272.

apoyarse, cuya unión es sostenida con las obligaciones que tiene el padrino hacia el ahijado y los padres del niño. Dicho compromiso es comúnmente de carácter religioso.<sup>153</sup> Tras una de tantas llegadas de Felipe a la hacienda de Rosalío, el último le informa a su amigo que se sellará de manera más íntima su amistad, ya que Dolores está embarazada. Tras dar la noticia, Rosalío dice: “Y vamos a ser compadres, porque usted me lo va a llevar a bautizar, ¿quiere?”, a lo que Felipe responde gustoso. Al nacer su hijo, Rosalío decide nombrarlo Felipe en honor a su ahora compadre. De manera sutil, la cinta muestra el correr de los meses y años través del juego de las hojas del calendario y el cambio de los retratos de Victoriano Huerta a Venustiano Carranza, para mostrarnos que dicha relación se ha fortalecido a través del tiempo, a base de alcohol y visitas fortuitas (figuras 28 y 29).



Fig. 28. Fotograma de ¡Vámonos con Pancho Villa, 1935.



Fig. 29. Fotograma de Vámonos con Pancho Villa, 1935.

A través de varias escenas de la cinta se puede prever que existe una atracción entre Felipe y la esposa de Rosalío, Dolores. No obstante, ambos se muestran reacios a demostrar sus sentimientos para no mancillar el compromiso no tácito entre los compadres. Así pues, la lealtad de Nieto está en juego por la atracción hacía la esposa de Rosalío.<sup>154</sup> El ejemplo más claro de su lealtad es a través de una plática con uno de los soldados bajo su mando:

<sup>153</sup> José Palacios y Román, “El compadrazgo en México, la mirada de Fernando de Fuentes en la película *El compadre Mendoza* (1933-1934)”, tesis de licenciatura, México, Universidad Tecnología de la Mixteca, 2018, pp. 10-11.

<sup>154</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.

Soldado: Perdone mi general, pero la mera verdad yo no comprendo cómo se arriesga usted tanto para visitar Santa Rosa.

Felipe Nieto: Es que aprecio mucho a los Mendoza, y a su chamaco.

Soldado: Chamaco...chamaco, a mí se me hace que es otra persona a la que usted quiere jefe.

Felipe: Cállate la boca, no seas imbécil.

Soldado: No se enoje jefe, es por decir. Por darle un consejito. ¿Por qué no asaltamos la hacienda, nos echamos a Rosalío, quemamos el rancho y nos llevamos a la mujer?

Felipe: No seas estúpido, don Rosalío es mi compadre y lo quiero como un hermano.<sup>155</sup>

Por el contrario, cuando la situación económica y el sutil jugueteo entre la facción zapatista y carrancista es insostenible, Rosalío antepone sus intereses por encima de la amistad con Felipe Nieto. Se le ofrece la oportunidad de facilitar una emboscada a Felipe a cambio de saldar cuentas con el bando federal a lo que, si bien Rosalío se ve dubitativo, termina por aceptar. El general Nieto es capturado y colgado en la puerta de la hacienda, terminando la amistad como inició, a través de una muerte, primero con el coronel Martínez y luego el propio Felipe Nieto (figuras 30 y 31).



Fig. 30. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.



Fig. 31. Fotograma de *El compadre Mendoza*, 1933.

---

<sup>155</sup>Fernando de Fuentes, *El compadre Mendoza*, México, Producciones Águila, Cinematográfica Latino Americana S.A.

La traición y muerte de Nieto trae consigo también la caída del héroe de la película, ya que es el revolucionario que lucha por ideales nobles, que antepone su compromiso de compadre antes que incluso sus intereses sentimentales, como lo fue con Dolores. Su muerte es también la muerte de la inocencia de las aspiraciones de la Revolución Mexicana, de los valores morales, y como está representado a través de Rosalío, la traición a los ideales revolucionarios.

### **3.3. Alcoholismo y criminalidad**

Uno de los problemas más graves de la época y que se ve reflejado a través de las prohibiciones dentro de los grupos combatientes y en testimonios orales y escritos, fue el alcoholismo. El abuso del alcohol, más allá de representar un riesgo para la salud de los soldados, significó una serie de problemas cuando se embriagaban, ya que en ese estado se suscitaban enfrentamientos internos que desembocaban en riñas, peleas y asesinatos. A lo anterior se le suman los abusos perpetrados hacia la población civil como lo fueron humillaciones, robos y violaciones.

Las razones de los altos índices de alcoholismo en la población durante aquellos años responden a cuestiones multifactoriales; sin embargo, en el terreno social, se puede avizorar algunas respuestas. El miedo y el estrés que trae consigo el estado de vigilia constante, así como el riesgo permanente a la muerte, promovían la búsqueda del alcohol como ese aliciente para confrontar su realidad, como lo han demostrado otras situaciones de guerra. Así pues, la inseguridad general del país durante aquella etapa y todo lo que ello conlleva (violencia, escasez y pobreza) propiciaron el aumento de alcoholismo y de conductas violentas tanto en los civiles, como en el caso de los soldados de la Revolución Mexicana.<sup>156</sup>

A los problemas de alcoholismo, se suma la falta de empatía por la vida propia y de los demás, puesto que existía la relativa facilidad de privar de la vida al prójimo con el uso de las armas de fuego. Muchas disputas se comenzaron a resolver a través de los duelos con pistolas, cada vez más, hasta convertirse en algo cotidiano. Las armas fueron utilizadas indiscriminadamente por individuos irresponsables y violentos, cuyos actos fueron muchas veces solapados tanto por zapatistas y villistas, así como

---

<sup>156</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa, "La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista" ..., p. 81.

por el bando federal.<sup>157</sup>

Las principales víctimas de estos actos violentos eran las mujeres, las cuales estaban en riesgo latente de ser raptadas o violadas por federales, bandoleros, zapatistas o villistas, pues eran consideradas en muchos casos como botines de guerra de los enemigos o al atacar algún pueblo. Existen testimonios acerca del miedo por parte de las mujeres de ser violentadas, así como de muchas tentativas y casos donde hombres lograron raptar una mujer. Un ejemplo de esto es el pasaje “Agustín García”, de la novela *Cartucho*, el cual narra la amenaza constante que representó para una madre aquel hombre para la integridad de su hija adolescente y que, a través de ese peligro, formuló una estrategia para poder esconder a su hija bajo la tentativa de que fuera raptada por aquél general.<sup>158</sup>

Al igual que el alcoholismo, los diversos jefes zapatistas y federales intentaron prohibir y castigar dichas prácticas que, si bien se impartió justicia e incluso hubo fusilados por dichos actos, la mayoría de los delitos quedaron impunes, pues eran solapados por los propios jefes. Mujeres, jóvenes y maduras, sufrieron de estas vejaciones, que evidencia también los efectos negativos de la revolución en la población masculina, la cual aprovechó la falta de control normativo, así como de la superioridad que suponía poseer un arma.<sup>159</sup> A esta lucha constante por la supervivencia y la vida que se gestó y agudizó en la revolución, produjo que se perdiera el respeto o valor por la misma, por la relativa facilidad con la que se puede arrebatar.

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>158</sup> Nellie Campobello, *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, México, Ediciones Era, 2018, pp. 26-27 (versión electrónica).

<sup>159</sup> Felipe Arturo Ávila Espinosa, “La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista” ..., pp. 84-85.

### 3.4. La representación de la muerte en las cintas

La muerte dentro de la cultura mexicana del siglo XX es algo que ha sido trabajado por figuras como Octavio Paz,<sup>160</sup> Carlos Monsiváis<sup>161</sup> o el propio guionista de *¡Vámonos con Pancho Villa!*: Xavier Villaurrutia.<sup>162</sup> Éste, al igual que otros escritores como Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Rafael F. Muñoz o Mauricio Magdaleno, incursionaron en el cine, por lo que no es de extrañar que en el caso de las dos cintas analizadas, la muerte y sus distintas representaciones estén presentes, además del uso de recursos literarios en las películas.<sup>163</sup>

De manera cronológica en la cinta, el primero en morir es Máximo Perea, el cual es mandado por Tiburcio Maya para hacerse con la ametralladora que utilizaban los federales y que no les permitía avanzar. Montado en su caballo y utilizando una soga, Máximo logra lazar el artefacto y lo arrastra por el campo de batalla, pero es herido por una bala. Moribundo, lleva la ametralladora ante Villa para luego desplomarse sobre el arma. En el mismo enfrentamiento por tomar el fortín, pero por la noche, se produce la muerte de Martín Espinosa. Logra derribar la fortificación a través de sus bombas, pero pierde la vida en el proceso al grito de “¡Viva Villa!”, lo que permite el avance de la tropa villista.

Las muertes de Máximo Perea y de Martín Espinosa, en un tono heroico y de

---

<sup>160</sup> En su obra *El laberinto de la soledad* (1950), se puede rescatar el párrafo acerca de la muerte: “El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre ante la muerte? La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella, definitivamente y para siempre, pero no se entrega. Todo está lejos del mexicano, todo le es extraño y, en primer término, la muerte, la extraña por excelencia. El mexicano no se entrega a la muerte, porque la entrega entraña sacrificio. Y el sacrificio, a su vez, exige que alguien dé y alguien reciba. Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende. En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas —más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo— pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo.”, véase Octavio Paz, *El laberinto de la soledad Postdata; Vuelta a “El laberinto de la soledad”*, España, Fondo de Cultura Económica, 1996, p 23.

<sup>161</sup> Rescato un fragmento de *Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina* (2006), referente a la interpretación de la cultura mexicana tras la Revolución en el cine nacional: “ El cine mexicano arraiga en las sociedades de habla hispana gracias a las comedias rancheras que vuelven “típicos” y francamente paródicos elementos divulgados por la Revolución Mexicana: rostros “ancestrales” (es decir, nativos que no han aprendido a sonreír), abundancia de color local, fusiones del “primitivismo” y el ánimo romántico, valor mínimo concedido a la vida y amor por la muerte”, véase Carlos Monsiváis, *Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2016, pp. 60-61.

<sup>162</sup> Aunque la muerte es una de las temáticas más prominentes en la obra de Villaurrutia, destaco el poema *Décima Muerte*, disponible en la web: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/37-015-xavier-villaurrutia?start=16>.

<sup>163</sup> Ángel Miquel, *Disolvencias, literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 96-97.

sacrificio, contrastan con las subsecuentes muertes, cada una menos trascendente, menos útil para las causas del levantamiento villista y cada vez más absurda. En el caso de las mencionadas muertes, son retratadas como orgánicas, es decir, su posición corporal intenta asemejar una muerte natural, pero a su vez ambos cuerpos caen y se mimetizan con su entorno, Máximo con la ametralladora (figura 32) y Martín con el maguey (figura 33), planta concurrida dentro de los escenarios naturales mexicanos representado en medios como la fotografía, pintura o el propio cine.<sup>164</sup>



Fig. 32. Fotograma de ¡Vámonos con Pancho Villa, 1935.



Fig. 33. Fotograma de ¡Vámonos con Pancho Villa, 1935.

El próximo *león* en caer sería Rodrigo Perea, cuya muerte se diferenció de las anteriores por el dramatismo expuesto, además de romper la idea de sacrificio y heroísmo de las muertes anteriores, siendo asesinado por el fuego cruzado de sus propios compañeros villistas (figura 34). La camaradería de los *leones* es más palpable en la muerte de Rodrigo: el resto de sus compañeros se reúnen ante el malherido, conmovidos por la pérdida. La muerte toma ahora un carácter sentimental, el dolor de los compañeros y del propio difunto toman más peso dentro de la composición visual, además de puntualizar el valor de las pérdidas humanas.<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Norma Sánchez Acosta, *De la idea literaria a la imagen cinematográfica...*, pp. 140-141.

<sup>165</sup> *Ibidem.*, p. 143.



Fig. 34. Fotograma de ¡Vámonos con Pancho Villa, 1935.

El cuarto en morir es Melitón Botello, el rechoncho alegre de los *leones* pereció en un espacio particular para la cultura mexicana y el cine como lo es la cantina. Este espacio es para autores como Carlos Monsiváis, un recinto de 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”.<sup>166</sup> Otra escena de cantina similar está presente en *Los de Abajo* (1940), donde se invita a la fiesta, al alcohol y a los placeres sexuales; aunque en el caso de la escena de “¡Vámonos con Pancho Villa!”, tiene como elementos adicionales y distintivos el juego y el azar representado en la ruleta rusa y la muerte en ese espacio festivo.<sup>167</sup>

La escena de la cantina comienza con una toma hacia el pianista, interpretado por el propio Silvestre Revueltas, quien toca “La Cucaracha”, canción mítica de la Revolución Mexicana. La cámara se desplaza por la cantina para mostrar la actividad en ella, vemos a gente tomar, reír, algunos soldados pasar el rato con mujeres, etc. La toma regresa al pianista quien levanta un letrero con la leyenda “Favor de no tirarle al pianista”, quien hace entender al espectador que es común que se desaten balaceras dentro de aquel lugar. La cámara se vuelca hacia una mesa donde los villistas beben, a la cual se incorporan los *leones* restantes. Bajo el pretexto de que son 13 los sentados en la mesa y es de “mala pata”, se decide que se echará a la suerte quién debe morir con un juego, la cual dará al más “miedoso”. Llega la hora pactada, se apagan las luces, los 13 villistas están reunidos en un círculo. Se lanza la pistola al

---

<sup>166</sup> Carlos Monsiváis, “Las mitologías del cine mexicano” en *Intermedios*, México, junio-julio, 1992, p. 15.

<sup>167</sup> Norma Sánchez Acosta, *De la idea literaria a la imagen cinematográfica...*, p. 121.

aire, se activa el mecanismo y se dispara, impactando a Melitón Botello. Éste pregunta inmediatamente a Tiburcio: “Oye viejo, ¿verdad que es mentira que le toca al más cobarde? Tú que me conoces, diles”, y tras las quejas de la ausencia de un muerto por parte de los soldados villistas, dice: “Y pa’ que vean el miedo que tengo, fíjense como se muere un león de San Pablo”,<sup>168</sup> acto seguido se apunta a la cabeza, quien termina con su vida para demostrar que no tenía miedo de morir, sino de mostrar cobardía (figura 35). A diferencia de las muertes de Máximo, Martín y Rodrigo, la pérdida de Melitón fue gratuita, ya que su suicidio no ayudó a los intereses del ejército villista ni a solventar alguna problemática de la cinta.



Fig. 35. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa*, 1935.

La escena de la cantina es un agregado de la versión fílmica, ya que en la novela de Rafael F. Muñoz la acción toma lugar en un cuarto de hotel, y es que la cantina no es un agregado inocente, sino un reflejo del resultado social que se gestó en la revolución. La cantina como espacio social también es mostrada a través de otros filmes como *La sombra de Pancho Villa* (1932), así como la ya mencionada *Los de abajo* (1938), siendo el lugar donde se alardea sobre la masculinidad, la valentía y el poco respeto que se le tiene a la vida, como ya se demostró en la escena de *¡Vámonos con Pancho Villa!*.<sup>169</sup>

De los seis *leones*, solamente quedan dos: Tiburcio Maya y Miguel Ángel del Toro, apodado “Becerrillo”. Previo al ataque a Zacatecas, los *leones* sobrevivientes se

<sup>168</sup> Fernando de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa!*.

<sup>169</sup> Norma Sánchez Acosta, *De la idea literaria a la imagen cinematográfica...*, pp. 148-149.

cuestionan si ha valido la pena el haber perdido a sus compañeros y llegar hasta las últimas consecuencias en las filas villistas. Becerrillo manifiesta su malestar no sólo emocional sino físico, el cual comienza a resentir los síntomas de la viruela. Al ser avisado sobre la enfermedad de “Becerrillo”, Villa ordena hacerse cargo del problema, separar a los enfermos y hacer lo necesario para solventar la situación, lo que lleva a que Tiburcio Maya tenga que acabar con la vida de su compañero para luego incinerar su cuerpo. Ante la obligación que se le encomienda, pregunta Tiburcio exaltado: “¿Pero quemarlo?, ¿así como está?, ¿quemarlo vivo?, ¿este es el pago a un soldado de la Revolución?, ¿este es un ejército de hombres o una tropa de perros?”.<sup>170</sup> El reclamo resalta la idea sobre la inutilidad de los sacrificios, que pasaron de ser algo heroico, como en el caso de Máximo Perea y Martín Espinosa, a verse como algo deshonesto. Con la muerte de Miguel Ángel, también concluye la aventura de los *leones*, la cual comenzó gracias a él y su carácter optimista a las orillas de un tren de día con música y rodeado de personas, para concluir en el vagón, con música de trompeta con tono militar, solo en la penumbra de la noche.

Además de las muertes de los protagonistas, cabe señalar la representación de los soldados en la zanja (figura 36). Esta es un claro ejemplo del coste social de la revolución, que trajo tras su resolución una pérdida de entre 1 900 000 y 3 500 000, causadas por la desnatalidad, los muertos en combate, el hambre y las epidemias. La película muestra de manera sutil dos problemáticas como lo son las hambrunas y epidemias como la viruela, que se extendieron por varias zonas del país debido a la desolación que dejó tras de sí los enfrentamientos armados.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Fernando de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa!*.

<sup>171</sup> Engracia Loyo Bravo, “El México Revolucionario (1910-1940)” ..., p. 198.



Fig. 36. Fotograma de *¡Vámonos con Pancho Villa*, 1935.

### 3.5. El final alternativo

Existe un final alternativo o el también llamado final original de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el cual fue rescatado por la Filмотeca de la UNAM en 1973. Si bien es difícil conocer las intenciones del director Fernando de Fuentes sobre si dicho fragmento final fue o no censurado, considero necesario tomarlo como parte del rodaje completo, ya que está vinculado con la conclusión en la novela, además de no presentar situaciones ajenas a lo visto ya en la cinta, sino al contrario, refuerza la violencia presentada con anterioridad y la brutalidad de la época, especialmente reflejada en la figura de Villa.

El fragmento de cinta comienza con un cartel que reza: “De aquellos seis hombres que se le unieron en 1913, solo queda Tiburcio convertido de nuevo en campesino, viviendo en la paz de su hogar recuperado. Los años han mitigado su amargura, y la figura de Pancho Villa, su ídolo en desgracia, se agiganta en su memoria”.<sup>172</sup> Se ve a Tiburcio de vuelta en su hogar, quien labra la tierra junto a su hijo, cuando avizora la llegada de Francisco Villa y una brigada de soldados. Villa busca reintegrar a Tiburcio a sus filas; sin embargo, el último león de San Pablo declina la oferta, pues tiene que hacerse cargo de su familia. Tiburcio invita a pasar a Villa a su hogar, interrumpiendo a madre e hija en plena oración. Se escuchan disparos y gritos al interior del hogar, del cual sólo sale el líder revolucionario, quien dice a Tiburcio: “Ya no tienes nadie por qué quedarte aquí... agarra tu carabina y vámonos”.

---

<sup>172</sup> Fernando de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa!*.

Tiburcio amenaza con disparar a Villa, pero es rápidamente asesinado por un balazo por la espalda, propinado por uno de los soldados de la brigada.

Ese carácter violento es paulatinamente mostrado a través de toda la cinta, primero representado como un líder carismático y generoso, quien provee de alimento a la gente en las vías del tren, cercano con los hombres bajo su mando; por otra parte, permite fusilar a un grupo de músicos capturados ya que no había cabida para éstos en alguna de las brigadas villistas. Si bien este apartado no busca explorar la representación de Villa en la cinta, es relevante para comprender el carácter violento mostrado en los varones durante la Revolución Mexicana. Aunque la discusión acerca de la personalidad de Villa es extensa y polémica según venga de sus detractores o partidarios, existe un consenso entre ambas posturas que era capaz de tener grandes actos de bondad así como de crueldad si se encontraba en alguno de sus ataques de ira. No obstante, la etapa más oscura del villismo parece haber transcurrido entre 1915 a 1920, pues recluta gente a la fuerza y asesina a los civiles que le retiran su apoyo;<sup>173</sup> “No era ni bueno ni malo”, como el propio Tiburcio Maya se refiere sobre Villa al ser cuestionado por su hijo acerca de la maldad del Centauro del Norte.

Esta última escena, en un contexto general, como bien puntualiza Julia Tuñón, “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”,<sup>174</sup> siendo la amenaza representada en Villa, que arrasa con la estabilidad del hogar de Tiburcio, responsable de separar familias a través de la violencia y la emigración a los campos de guerra. Si bien gran parte del componente violento de la Revolución Mexicana se debió a la participación de los varones, también ellos fueron víctimas de un sistema social y cultural que se desquebrajó durante la época bélica del acontecimiento. El alcoholismo y una desmedida violencia fueron problemas a los que se tuvo que enfrentar el varón mexicano durante una guerra que no comprendió, pero tuvo que responder a través de las armas.

---

<sup>173</sup> Friedrich Katz, *Op. cit.*, pp. 1056-1063.

<sup>174</sup> Julia Tuñón, *La Revolución Mexicana en el celuloide...*, p.142.

## CONCLUSIONES

A través de la presente tesis se analizaron las características sociales y culturales de la década de 1910 a 1920 mostradas en las películas *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Refiero a la temporalidad de 1910 a 1920 porque es en la que ambas historias se desarrollan; sin embargo, existen remanentes sociales y culturales presentes desde el porfiriato, así como algunos de la década en las que fueron realizadas dichas cintas, ya que no hubo un cambio significativo en dichos apartados.

Para su desarrollo, las películas fueron subsidiadas por el gobierno de Lázaro Cárdenas. Las cintas se crean en una época donde el discurso nacionalista y los valores de la Revolución Mexicana aún imperan, siendo la cinta de *El compadre Mendoza* gentil en la representación de los zapatistas, quizá debido a la gran proporción de mexicanos que habitaban en zonas rurales, además de que, durante el gobierno de Cárdenas, se responde a los reclamos de tierras de dicho sector social. Como se mencionó anteriormente, no hubo grandes cambios culturales para la sociedad mexicana del campo, siendo la misma que en el porfiriato, y se mantuvo así hasta entrada la década de 1930.

Respecto a las versiones literarias, tanto Mauricio Magdaleno como Rafael F. Muñoz hacen uso de la memoria para construir su narrativa que, si bien la trama de las producciones es ficticia, no dista mucho de la realidad histórica acontecida. Ambos vivieron la revolución de primera mano, en el caso de Magdaleno, tuvo oportunidad de conocer a figuras como Francisco I. Madero, además de que su padre combatió contra Victoriano Huerta; mientras que Muñoz usó su pluma para apoyar a la División del Norte dentro de sus primeros acercamientos a la escritura. Esta filiación a algún bando revolucionario se debe su interpretación acerca de los caudillos Emiliano Zapata y Francisco Villa. Magdaleno refleja en su escrito un desprecio hacía los federales y al oportunismo de los hacendados, que traicionan las nobles aspiraciones del zapatismo; mientras que Muñoz es más imparcial al reconocer que tanto villistas como federales son responsables de actos inhumanos y propone una visión más realista y cruel de Villa, que pasa de ser el “Robin Hood mexicano” a ser considerado el quinto jinete del

apocalipsis, como lo menciona Friedrich Katz en la biografía del líder revolucionario.<sup>175</sup>

El cine de Fernando de Fuentes mantiene algunas características de las producciones que se realizaban a principios de siglo XX, al resaltar el carácter documental con respecto a lo que se pretende mostrar en las cintas, buscando ser veraz en las representaciones. Consideremos también la intención que existió a través de las expresiones culturales entre los años de 1920 a 1930 de dar testimonio del cómo vivió cada el caos que desató la guerra.

Como se revisó a través de este estudio, ambas películas representan de manera aproximada las cuestiones sociales y culturales durante la Revolución Mexicana. Además, es necesario aseverar que dicha etapa significó un cambio de paradigmas para los roles de género en las mujeres, mas no así en los varones. Las mujeres, por ejemplo, tuvieron en la revolución la oportunidad de trasgredir el ámbito privado al que estaban vinculadas desde el régimen de Díaz para poder acceder al ámbito público. Sin embargo, muchas de ellas se convirtieron en soldaderas para realizar las mismas actividades a las que respondía su sexo, pero ahora a través de campos de batalla; en el caso del hombre, los enfrentamientos armados promovieron ideales negativos como la imagen del caudillo, pues normalizó el uso de la violencia a través de las armas en contra de las mujeres y contra ellos mismos. Fue también una época donde el alcoholismo no tuvo control y las familias que se habían formado previo a la eventualidad se vieron muchas veces fragmentadas por la falta de algunos de sus componentes por el estado constante de guerra. La sociedad que se creó en el porfiriato se había transformado a finales de 1920, pero, si bien el país había roto sus viejos moldes, no encontraba unos nuevos. Tras los enfrentamientos armados, el país entró en la búsqueda, acomodo y rediseño social y cultural. La literatura y el cine respondieron a intereses políticos que buscaban homogenizar un discurso nacionalista a través de la cultura, que se dio a través de instituciones como el PNR y culminó hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas.

No obstante, tanto la *narrativa de la Revolución* como el cine de Fernando de Fuentes surgieron con la intención de contar historias de actualidad, cuyos valores del reciente evento aún eran presentes en la población mexicana. La literatura encontró

---

<sup>175</sup> Friedrich Katz, *Op. cit.*, p. 1056.

en la historia reciente del país el medio de expresión para acercar a sus lectores a distintas visiones de lo acontecido, siendo encumbrada como la narrativa literaria responsable del sentir nacionalista y con la que se buscó unificar a las distintas voces del país bajo un mismo proyecto de nación. Se buscó lo mismo con el cine a través de superproducciones como *¡Vámonos con Pancho Villa!*, que ostentó por varias décadas el logro de ser la película más cara realizada en México, con un coste de más de un millón de pesos; sin embargo, la película con un tono rural y que representa a México como un país violento, parece ya no ser compatible con la imagen que se buscó dar de un país en plena modernización y cuya interpretación sangrienta de la revolución ya no podía ser representativa.

Respecto a la finalidad de las obras, tanto Mauricio Magdaleno como Rafael F. Muñoz pudieron o no estar de acuerdo con los intereses políticos que se gestaron en la *narrativa de la Revolución*, pero es innegable que, al aportar su interpretación de los hechos, su contribución no sólo queda dentro del mundo ficcional, sino también histórico. Por el contrario, el apoyo gubernamental en las películas de Fernando de Fuentes sugiere la intención de impulsar dichos intereses nacionalistas, ya que, aun siendo ambas cintas críticas de las problemáticas de la reciente guerra, las obras fueron revisadas por el gobierno cardenista sobre lo que se debe y no representar de dicho evento.

## BIBLIOGRAFÍA

ARRANZ MÍNGUEZ, Conrado José, “El universo literario de Mauricio Magdaleno (1906-1986)”, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2014.

ÁVILA ESPINOSA, Felipe Arturo “la vida campesina durante la Revolución. El caso zapatista” en Pilar Gonzalbo (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, Vol. V, Campo y ciudad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 63-92.

BAUER, Arnold “La cultura material” en *Para una historia de América I. Las estructuras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016 (edición electrónica), pp. 404-497.

CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 5ª. Edición, México, Porrúa, 2003.

CAMACHO MORFÍN, Thelma “La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la Ciudad de México (1904-1940), en Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la vida cotidiana en México: Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, Volumen I, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 52-90.

CAMPOBELLO, Nellie, *Cartucho, relatos de la lucha en el norte de México*, México, Ediciones Era, 2018. (versión electrónica).

CHARTIER, ROGER, “El tiempo que sobra. Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico de la modernidad”, en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, No.31, Laberintos, 2004.

CHÁVEZ JIMÉNEZ, Daniar, *La escuela socialista de la década de 1930 y los procesos de interculturalidad del siglo XXI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

DÁVALOS OROZCO, Federico, "La fiebre del cine sonoro: 1926-1931", en Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco(coords), *Historia sociocultural del cine mexicano Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 77-110.

DE LOS REYES, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1869-1930, Vivir de sueños*, Volumen I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

DE LOS REYES, Aurelio, "El siglo XX", *Historia de la vida cotidiana*, COLMEX, Boletín editorial 112, Noviembre-Diciembre, 2004, disponible en línea:[https://libros.colmex.mx/wpcontent/plugins/documentos/boletines/pdf/boled\\_112.pdf](https://libros.colmex.mx/wpcontent/plugins/documentos/boletines/pdf/boled_112.pdf), pp-03-24, consultado el 19 de septiembre de 2020.

DE LOS REYES, Aurelio, "Hacia un cine mexicano", en *Revista de la universidad de México*, Núm. 3, México, Noviembre, 1973, disponible en línea: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/9933/11171,pp.125-128](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9933/11171,pp.125-128), consultado el 19 de septiembre de 2020.

DE LOS REYES, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 2011.

DE LOS REYES, Aurelio, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, "Cine y política en los primeros años del gobierno cardenista", en Narvárez Torregrosa (Ed.), *Historia y cine*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2006.

DOMÍNGUEZ CHÁVEZ, Humberto, *Cultura y vida Cotidiana en México (1920-1940)*, disponible en la web: [https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMIICultura\\_Vida/Cultura1920.pdf](https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMIICultura_Vida/Cultura1920.pdf),

consultado el 28 de septiembre de 2020.

ESPINOSA, José María, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2018.

GARCÍA DE LOERA, Fátima, “Flappers mexicanas ante el hito de un nuevo siglo: 1920 a 1931”, tesis de maestría, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

GARCÍA RIERA, EMILIO, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo, 1897-1997*, México, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998.

GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo primero, México, Mapa S.A. de C.V., 1992.

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

HERNÁNDEZ CARBALLIDO, Elvira Laura, “La participación femenina en el periodismo nacional durante la Revolución mexicana (1910-1917)”, tesis doctoral, México, FCPyS, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

HELLER, Agnes, *Historia y vida cotidiana, aportación a la sociología socialista*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1972.

KATZ, Friedrich *Pancho Villa: la biografía*, México, Ediciones Era, 2013 (versión digital).

KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

LEAL, Juan Felipe, *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*, México, Editorial Voyer, 2014.

LOYO BRAVO, Engracia, “El México Revolucionario (1910-1940)” en Pablo Escalante Gonzalbo (et al.), *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, pp. 173-240.

MAGDALENO, Mauricio, “El último de los novelistas de la Revolución” en *Proceso*, 17 de enero, 1981.

MAGDALENO, Mauricio, *El Compadre Mendoza*, México, Promexa editores, 1979.

MARCIAL MARTÍNEZ, Becerril, “San Miguel Xicalco en la Revolución” en Alicia Olivera (coord.), *Mi pueblo durante la Revolución*, Vol. I, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

MORALES ZEA, María del Sol, “La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958”, tesis doctoral, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, disponible en línea: [http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/101\\_MoralesMS\\_Historia\\_patria\\_cine\\_mexicano.pdf](http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/101_MoralesMS_Historia_patria_cine_mexicano.pdf), consultado el 26 de septiembre de 2020.

MARTÍNEZ Martín, 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, 2012, pp. 197-198.

MIQUEL, Ángel *Disolvencias, literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

MONSIVÁIS, Carlos, “Prólogo” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012

MUÑOZ, Rafael, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Ediciones Era, 2018.

MUÑOZ, Rafael, *Relatos de la Revolución: antología*, México, SepSetentas, 1976.

PEREDO CASTRO, Francisco, "Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)", en Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco(coords.), *Historia sociocultural del cine mexicano Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 241-348.

O. DE BONFIL, Alicia y Meyer, Eugenia, *Entrevista a Rafael F. Muñoz*, México, Archivo de la Palabra, INAH-DEH, 1970.

PALACIOS Y ROMÁN, José, "El compadrazgo en México, la mirada de Fernando de Fuentes en la película El compadre Mendoza (1933-1934)", tesis de licenciatura, México, Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2018.

PICK, Zuzana, "Cine y archivo: algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución", en Olivia Díaz Pérez (Ed.), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, México, Bonilla Artigas Editores, 2010.

REYES DÍAZ, Evelia, *Ciudad, lugares, gente, cine, apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, 1897-1933*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012.

RÍOS DE LA TORRE, María Guadalupe, "Sexualidad y prostitución en la Ciudad de México durante el ocaso del Porfiriato y la Revolución Mexicana, (1910-1920)", tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

ROBER LEFUR, Stephanie, "Revolución y sacrificio en ¡Vámonos con Pancho Villa! de Rafael F. Muñoz", tesis de maestría, México, Universidad Veracruzana, 2001.

ROCHA ISLAS, Martha Eva, *Los rostros de la rebeldía, veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*, México, INEHRM-INAH, 2016.

SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2004.

SÁNCHEZ ACOSTA, Norma, “De la idea literaria a la imagen cinematográfica, ¡Vámonos con Pancho Villa! y la creación de imágenes-monumento”, tesis de maestría, México, UAM-Azcapotzalco, 2018.

SPECKMAN, Elisa “las flores de mal. Mujeres criminales en el porfiriato”, en *Historia Mexicana*, COLMEX, Vol. 47, No. 1, julio-septiembre, 1997, pp. 183-229, disponible en la web: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2430/1952>, consultado el 09 de abril de 2020.

TORRES DE LA ROSA, Jaén Danaé, “Avatares editoriales de un “género”: tres décadas de la Revolución Mexicana”, tesis doctoral, D.F., El Colegio de México, 2013, disponible en la web: [https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX\\_INST/1265028430002716](https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1265028430002716), consultado el 25 de septiembre de 2020.

TOSI, Virgilio, *El cine antes de Lumiere*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

TUÑÓN, Julia, “La Revolución mexicana en el celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la Historia” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* No. 22, DEH-INAH, 1995, pp. 133-144, disponible en la web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/34020/34136>, consultado el 22 de septiembre de 2020.

TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Instituto mexicano de Cinematografía, 2008.

WOMACK, John, *Zapata y la revolución mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984.

Fondos electrónicos:

Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en la web:  
[https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A13465](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A13465),

Consultado el 26 de septiembre de 2020.