

## La representación de Pancho Villa y la Revolución en el cine de Ismael Rodríguez 1945-1958

Pancho Villa's representation and the Mexican revolution in Ismael Rodríguez films – 1945-1958

Ricardo Pérez Montfort<sup>1</sup>

**RESUMEN:** El autor analiza a profundidad la llamada Época de Oro del cine mexicano a través de una de sus figuras emblemáticas, Ismael Rodríguez. La Revolución y Pancho Villa para Ismael Rodríguez fueron sólo un pretexto para mostrar su profundo conservadurismo, reiterando la presentación del tono folclórico de la oposición que hipócritamente se muestra entre la “civilización” y “lo primitivo”. Documentado con bibliografía de la época, el artículo muestra cómo el director que creía identificarse con el pueblo, en el fondo no podía ocultar su desprecio por ese mismo pueblo, disfrazando su condescendencia con una supuesta complicidad. La construcción de una identidad nacional a partir de una serie de filmes nos muestra cómo se construye una “mexicanidad” cómplice del sistema dominante.

**PALABRAS CLAVE:** Ismael Rodríguez; Época de Oro; Cine mexicano; Revolución Mexicana; mexicanidad

**ABSTRACT:** The author analyzes the so called “golden time of the Mexican cinema” through one of its iconic figures, Ismael Rodríguez, for whom the Mexican revolution and the figure of Pancho Villa were only an excuse to show his profound right-wing thinking. He worked the folkloric tone show between the “civilization” and the “primitive” worlds. Documented with bibliography from the time, the article gives a good glimpse on how the film director, who believed he had a strong identification with the Mexican people, quite deep in his mind could not hide his contempt for that very people, making up his hypocrisy with an assumed complicity. The construction of a national identity is shown in a serial of films thorough which it is build a “Mexican” identity, part and parcel of the dominant political system.

**KEYWORDS:** Ismael Rodríguez; Golden age; mexican cinema; mexican Revolution; mexicanidad

---

<sup>1</sup> Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México. Doctor en Historia. SNI III. Correo electrónico: [rpmont54@yahoo.com.mx](mailto:rpmont54@yahoo.com.mx)  
Fecha de recepción: 25/06/2017. Aceptado: 04/06/2018

## La representación de Pancho Villa y la Revolución en el cine de Ismael Rodríguez 1945-1958

### I

Ismael Rodríguez nació en la Ciudad de México, en el seno de una familia que procreó 10 vástagos, tres de los cuales se llamaron Ismael. Los dos primeros murieron muy jóvenes y el tercero, quien sería uno de los cineastas más conspicuos del siglo XX en este país, llegó al mundo el 19 de octubre de 1917. Como hijo de un panadero y una ama de casa particularmente católicos, Ismael más que vivir la reconstrucción económica, política y cultural en el México posrevolucionario, armó sus primeros recuerdos con imágenes de la persecución religiosa que dio lugar a la llamada Cristiada. Combinando la mojigatería de su casa con la cultura barriobajera de la panadería, pasó sus primeros años entre vecindades, según él, muy al estilo de *Nosotros los pobres*, a unas cuadras de la que sería la catedral de la cultura vernácula mexicana a partir de 1930: la estación radiofónica de la XEW.<sup>2</sup>

Sin embargo, justo es mencionar que los inicios de aquel emporio de Emilio Azcárraga Milmo no le tocarían al joven Ismael, ya que en 1926 su familia decidió emigrar a Los Ángeles, California. Allí estudió y vivió sus primeras aventuras de joven machín, entre italianos, negros y judíos; y como sus hermanos mayores, Joselito y Roberto, ya se habían incorporado a los avances tecnológicos del incipiente cine hollywoodense y los actores transfronterizos mexicanos, Ismael desarrolló su vocación cinematográfica casi de manera natural. En 1931 regresó con toda su familia a México, pues sus hermanos habían sido contratados para participar en la producción de la película *Santa*, que realizaría el director Antonio Moreno con Lupita Tovar y Carlos Orellana, y que entraría en la historia oficial del cine mexicano como la primera película sonora de la industria del cine nacional.

Según sus propias memorias, entre anécdotas burdeleras y supuestos chascarrillos de claquetista, mezclados con actuaciones y oficios de arreglatodo, se incorporó en el ambiente del cine en el que sus hermanos estaban íntimamente vinculados como expertos sonidistas. En dicho ambiente trabajó con Fernando de Fuentes, Miguel Contreras Torres, Miguel Zacarías, Ramón Peón y Arcady Boytler. Al poco tiempo volvió a Estados Unidos para estudiar los avances en técnicas de sonido sincrónico y en la adaptación sonora de las salas de cine, regresando un par de meses después de cumplir los 19 años, hacia el final del sexenio cardenista.

Nuevamente se incorporó al medio cinematográfico para trabajar como sonidista con Chano Urueta, Juan Bustillo Oro, Rolando Aguilar, y según el propio Ismael, “trabajé con todos los directores y de todos aprendí algo, porque veía cómo ellos aprendían de sus propios errores...”.<sup>3</sup> Arrastrado por la corriente conservadora del cine costumbrista, la comedia ranchera y el regionalismo folclórico, tan en boga a finales de los años treinta y principios de los años cuarenta, dirigió su primera película *¡Que lindo es Michoacán!* en 1942. A la distancia, su megalomanía lo llevó a decir que para ese entonces “...ya había logrado verme convertido en el sonidista más joven y luego el director más joven

---

<sup>2</sup> Ismael Rodríguez, *Memorias*, Edición Gustavo García (México: CONACULTA, 2014), 9-12

<sup>3</sup> *ibid*, p.22

del mundo...”<sup>4</sup> Pero no sólo eso, sino que gracias a su capacidad acomodaticia, además de estar inmerso en lo más profundo del medio cinematográfico mexicano de aquel momento, también quiso tender sus propios puentes con los círculos del poder posrevolucionario, que por cierto ya transitaba rumbo al civilismo. Sabiendo que el general Cárdenas tenía un amor muy particular por su patria chica y que su primera película sería rodada en Michoacán, Ismael se presentó ante el ex-presidente para que éste fuera su padrino cinematográfico. Cosa que logró, aun cuando poco a poco fue quedando bastante claro que sus compromisos y sus interpretaciones del pasado reciente mexicano eran prácticamente opuestos.

Cárdenas había tratado de revitalizar los principios fundamentales del radicalismo revolucionario durante la segunda mitad de los años treinta. La distribución agraria, la organización corporativa de los trabajadores, la educación socialista y el énfasis en la separación del clero, especialmente el católico, de las actividades políticas y económicas, el centralismo presidencial y el posicionamiento del estado como regulador de la sociedad y las actividades económicas mexicanas, habían convertido al general Cárdenas en una figura particularmente apreciada por los sectores populares y las izquierdas, que no así del mundo empresarial y el conservadurismo. En cambio, siendo bastante más joven, Ismael Rodríguez, mostró una proclividad por las posiciones reaccionarias propias de los empresarios que oscilaban entre la moral cristiana y la hipocresía sentimental, así como entre la defensa de sus intereses individuales y un nacionalismo discursivo. Tal vez fue sólo en este último rubro en el que congeniaron medianamente el cardenismo y el mundo cinematográfico al que tan bien se había integrado Ismael Rodríguez.

Perteneciente a una generación a la que le tocó inventar parte de su pasado revolucionario, que no testimoniarlo o recordarlo siquiera, Ismael fue consecuente con el afán de crear mitos y lugares comunes que servirían como referencia oficial y superficial de la Revolución Mexicana, cuando ésta ya había enterrado a sus principales prohombres y los acontecimientos sustanciales de la misma se integraban en el panteón nacional. Su nacionalismo era de dientes para afuera, y su oportunismo se institucionalizaría, de la misma manera que una pseudo-revolución tricolor se había integrado al discurso oficial encabezado por el PRI. Su contribución a la mitología revolucionaria la fue haciendo poco a poco, y a través de múltiples referencias que transitaron de la simple escenografía hasta la tergiversación de la historia a partir de sus propios afanes megalómanos.

La primera referencia a la Revolución Mexicana que apareció en la filmografía de Ismael Rodríguez correspondió al año de 1945, cuando ya se perfilaba la generación de hijos de revolucionarios y técnicos administrativos como heredera del poder político y económico del país. El aún secretario de gobernación, el relativamente joven licenciado Miguel Alemán Valdés, empezaba a ser visto como candidato del todavía Partido de la Revolución Mexicana a la presidencia de la República. Durante ese año, Ismael Rodríguez filmó *Cuando lloran los valientes*, película en la que un Pedro Infante, con poca confianza en sí mismo, le hizo de ranchero neoleonés que se iba de revolucionario por culpa de las arbitrariedades de los federales. En esta película que integró por primera vez a la pareja compuesta por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, la Revolución era sólo un trasfondo

---

<sup>4</sup> *ibid.* p.24

circunstancial y trágico que daba lugar a situaciones que ya revelaban la afición por presentar de manera positiva al machismo, al sentimentalismo, a la ambigüedad moral y la hipocresía populachera propia del estilo de Ismael Rodríguez<sup>5</sup>.

En esta película, la Revolución le daba la oportunidad a Agapito Treviño alias *El Caballo Blanco*, interpretado por Infante, de sacar la pistola a la menor provocación, de agarrarse a puñetazos en las cantinas, pero también de encontrar a un hermano perdido y al hacerlo evitar que lo fusilaran. Esa misma Revolución también le mataba a su amada Cristina, interpretada obviamente por Blanca Estela Pavón, justo en el momento en que se disponían a gozar de su amor. Si bien esta cinta tampoco desaprovechaba el clásico momento para echar una cancioncita o un corrido por parte de Infante acompañado por el Trío Tamaulipeco, más que un drama revolucionario resultó un culebrón ranchero que sólo tenía a la Revolución como marco de referencia temporal y mexicanista. Según Ismael Rodríguez, *Cuando lloran los valientes* fue la película en la que, por instancias suyas, Pedro Infante superó su supuesto complejo de querer copiar al charro cantor Jorge Negrete. Rodríguez afirmó que a partir de esa cinta Pedro Infante "...Creó así un estilo con ademanes, gestos, comentarios, que ayudaban incluso a integrar la canción al argumento, aunque muchas veces no tenían nada que ver una cosa con otra (como solía suceder) en las películas mexicanas...".<sup>6</sup> Así, reconociendo una de las truculencias características de su propio cine, Ismael Rodríguez abandonó el tema revolucionario para no volver a él sino hasta cinco años después.

Con más de media docena de películas a cuestas, entre las que destacaban algunas muy exitosas e imprescindibles piezas del cine de barriada, como *Nosotros los pobres*, *Ustedes los Ricos* y *Pepe el Toro*, y otras en las que los tríos se convertían en elementos intrínsecos de las luchas entre pares como *Los Tres García*, *Vuelven Los García*, y *Los Tres Huastecos*; en 1950, Ismael Rodríguez y esa especie de alter ego suyo interpretado por Pedro Infante, volvieron al tema revolucionario. En ese año filmaron *Las mujeres de mi general*.

En esta película, cuyo argumento era de la autoría del dramaturgo Celestino Gorostiza y los diálogos del especialista vernáculo Pedro de Urdimalas, Pedro Infante interpretó al general Juan Zepeda, macho locuaz y atrabancado, que vivía entre las intrigas de Carlota, una amante resbalosa y supuestamente linajuda interpretada por la Chula Prieto, y las lealtades, celos y berrinches de Lupe, la soldadera, abnegada y dicharachera, que encarnó Lilia Prado. Como bien diría Emilio García Riera, en esta cinta la Revolución aparecía como "torneo de desplantes", en el que los fusilamientos eran el pan de cada día; las bofetadas, los chillidos, las ofensas y las vendettas personales se mostraban a diestra y siniestra, logrando escenas que rayaban tanto en la exageración risible como en la aberración exaltada.<sup>7</sup> La Revolución y los revolucionarios carecían de ideales y gozaban al dar lecciones a los ricos sobre su capacidad de ser irreverentes y violentos. Igual de patéticas resultaban las confrontaciones y las peleas entre mujeres que los disfrutes populares a la hora de presenciar un ahorcamiento.

---

<sup>5</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol 3 (México: Editorial ERA, 1971), 22

<sup>6</sup> Ismael Rodríguez, *Memorias*, Edición Gustavo García (México: CONACULTA, 2014), 31

<sup>7</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 4, (México: Editorial ERA, 1972), 292

Sin ningún pudor, Ismael Rodríguez presentaba a Lilia Prado como madre soldadera arrullando a una botella de tequila o al mismísimo general Zepeda dirigiendo una batalla con su hijita bajo el brazo. Pero tal vez lo que mejor representó la irracionalidad de la Revolución, según aquel todavía bastante joven pero muy reaccionario director, fue la escena final en la que el revolucionario Pedro Infante-General Zepeda, junto con su hija y su devota soldadera Lilia Prado-Lupe, accionaban una ametralladora carcajeándose en un frenesí al borde de la locura. El tableteo del arma hacía coro con las risotadas de ambos, que con las miradas extraviadas parecían esperar que la palabra FIN terminara con aquella demencia. La Revolución sería pues una especie de enajenación total, en la que el pueblo representado por la soldadera y su hijita, junto con el general revolucionario se tiraban a matar disparando aquella incontrolable ametralladora como último recurso botándose de la risa.

Ismael Rodríguez representaba así una idea de la Revolución dramáticamente ambigua, por no decir demencial y destructiva. Tal como lo comentó en su momento el crítico Gustavo García, Rodríguez no ocultó su profundo conservadurismo, mismo que parecía compartir con un gran público que se regodeaba en los padecimientos físicos y mentales representados por sus actores predilectos<sup>8</sup>. Aquel director que creía identificarse con el pueblo, en el fondo no podía ocultar su desprecio por ese mismo pueblo, disfrazando su condescendencia hipócrita con una supuesta complicidad.

## II

1957-58 fue un bienio especialmente desafortunado para el cine mexicano. El 15 de abril de 1957 Pedro Infante murió en un accidente de aviación en Yucatán, y los antaño muy activos estudios CLASA y Tepeyac dejaron de funcionar dada la escasez de proyectos y producciones cinematográficas que los rentaran. Los estudios América, apuntalados por los magnates William Jenkins, Gregorio Wallerstein y Emilio Azcárraga, se inauguraron con el supuesto fin de competir en la hechura de un cine barato y previsible, mientras los estudios Azteca también desaparecían a principios de 1958, año en el que Fernando de Fuentes falleció y la ceremonia de entrega de los Arieles se suspendió indefinidamente por falta de filmes que premiar<sup>9</sup>. Para colmo el terremoto que cimbró la ciudad de México e 28 de julio de 1957 parecía presagiar las turbulencias sociales que encabezarían los maestros y los ferrocarrileros a finales del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines.

Sin embargo, Ismael Rodríguez quiso combatir la pena que le deparó la muerte de Pedro Infante levantando tres películas al hilo dedicadas a la figura legendaria de Pancho Villa y una más al duelo entre dos mujeres que seque revolucionarias que titularía *La Cucaracha*. Según él, durante todo el año de 1957 se dedicó a preparar y a filmar aquellas tres películas que contarían diversas anécdotas y hazañas en las que el Centauro del Norte, interpretado por Pedro Armendáriz, sería el protagonista principal. En sus memorias Ismael Rodríguez mencionó que lo que lo llevó a filmar esta serie de películas sobre Pancho Villa había sido la provocación de un periodista que había escrito que México era un país

---

<sup>8</sup> Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano* (Editorial Clío, 1997), 37

<sup>9</sup> *ibid.* p.76-77

de cobardes, puesto que en la Cámara de Diputados estaban inscritos con letras de oro los nombres de Álvaro Obregón y Emiliano Zapata, “...pero no está el que prácticamente les puso la mesa: Francisco Villa.” Se atribuía esta ausencia al ataque de Villa al poblado de Columbus, Nuevo México, y como no se quería tener un conflicto innecesario con los gringos, quien sufría las consecuencias era este representante eminentemente popular de la Revolución. “Entonces decidí hacer una película sobre Pancho Villa”, rememoró Rodríguez. “Se habían hecho ya muchas películas, pero ninguna había contestado a la pregunta esencial: ¿Cómo era Pancho Villa?”<sup>10</sup>

Según dicho director, para contestar esa pregunta invirtió tres semanas recorriendo los estados de Durango y Chihuahua, recabando historias de sus Dorados, de ex-miembros de su tropa, de sus esposas, sus amantes y sus hijos, que lo presentaban “...lleno de humor negro, como era él...”; pero también encontró muchas anécdotas sobre su poligamia, su desfachatez y su ambigüedad moral. Y estos temas fueron los que mejor supo explotar Ismael Rodríguez a la hora de realizar aquellas tres películas, que por cierto tuvieron varios títulos a cual más obvios y redundantes: *Así era Pancho Villa (Cuentos de Pancho Villa)*, *Pancho Villa y la Valentina (Más cuentos de Pancho Villa)* y *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*.

Esta tríada reunía un total de 21 anécdotas o cuentos o narraciones cinematográficas, relativamente independientes entre sí o como diría el mismo director, sin ilación, sino narradas “en forma aparentemente anárquica.” Supuestamente inspirándose en la última escena del *Ciudadano Kane* en la que aparecen múltiples objetos apilados en forma desordenada en una sala de su mansión “Xanadu”, la serie de Pancho Villa realizada por Ismael Rodríguez empieza con un recorrido que va de la tumba de Villa a un pequeño cementerio y de ahí a un salón repleto de tiliches en donde la cámara se va acercando a una vitrina que contiene nada menos que la cabeza del Centauro. La voz en off, que es la del propio Villa, cuenta que su cabeza no está con el resto de su cuerpo en un cementerio, sino en un “... instituto de Estados Unidos donde estudian como cada quien piensa y porqué...”. Esa misma voz, sin más, dice que “...después de estar oyendo tantas palabras extranjeras que uno no entiende, siento hambre de hablar de mis recuerdos, por eso voy a contarlos, no vaya a ser que acabe olvidándolos...” Y un par de frases más adelante advierte: “No esperen oír mi historia de revolucionario. De eso ya han hablado muchos, casi siempre equivocados. Platicaremos cachitos de mi vida, para que me vayan conociendo como persona más que como guerrillero o como bandido...”<sup>11</sup>

Así, de entrada, la pretensión de Rodríguez al presentar este anecdotario de Pancho Villa fue la de despojarlo de su condición de revolucionario, aunque en la nota inicial el propio director daba a entender con letra escrita sobre la pantalla que se trataba de “un puñado de cuentos en los que el pueblo ha puesto su gratitud y su justicia para Pancho Villa. Yo he querido creerlos como si fueran verdad... y voy a contarlos a mi manera...” decía. Recurriendo a los lugares comunes sensibleros, a las infinitas muestras de bravuconería y de provocaciones atrabiliarias, a la aplicación de una justicia voluntariosa e imprevisible, a una moral

<sup>10</sup> Ismael Rodríguez, *Memorias*, Edición Gustavo García, (México: CONACULTA, 2014), 63-64

<sup>11</sup> Ismael Rodríguez, *Memorias*, Edición Gustavo García, (México: CONACULTA, 2014), 65-66

chiclosa, a cierto morbo clasemediero y a un machismo a ultranza, el personaje protagonizado acartonadamente por un Pedro Armendáriz de constante ceja levantada que lo mismo aparece como un mandón, que como un llorón, como un jefe sorprendido o un caprichudo juguetero o rabioso, es ante todo un héroe de pacotilla, un mito inflado artificialmente que pretende tener cierta fortaleza de carácter. Las tres películas se organizan a modo de *crescendo*, empezando por anécdotas cortas, que poco a poco se van complicando hasta que terminan con una narración más larga de veinte a treinta minutos, en la que intervienen mujeres protagonista de canciones emblemáticamente revolucionarias: Jesusita, Valentina y Adelita.

Así, cada una de estas películas arranca con una especie de chiste o chascarrillo corto filmado, para concluir con una historia romántica en la que la heroína ocupa un lugar preponderante al lado del protagonista. Las anécdotas tienen en común un lenguaje patriótico y un tanto infantil, y cuando no son del todo melodramáticas son medio sosas y triviales. El machismo campea prácticamente todo tratamiento de personajes masculinos y femeninos, provocando cuando no la risa fácil la solicitud de complicidad por parte del director.

Varios personajes le dan continuidad reapareciendo en las diferentes anécdotas: Carlos López Moctezuma interpreta a un Rodolfo Fierro, por lo general, malencarado y especialmente leal, Humberto Almazán representa a Luisito que le hace de secretario escribano relamido y lambiscón. También aparece Elda Peralta como una maestra modosita, pero con carácter y Miguel Manzano le hace de cura rollero y oportunista. Las tres heroínas son: María Elena Marqués que interpreta a Jesusita la de Chihuahua, Elsa Aguirre es La Valentina, la de “si me han de matar mañana...” y Alma Rosa Aguirre es La Adelita la de “En lo alto de la agrupada serranía...”.

A pesar de que en los diálogos y algunas anécdotas Ismael Rodríguez contó con la asistencia de guionistas como Ricardo Garibay, José Luis Celis, Vicente Oroná Jr. y Rafael A. Pérez y Pérez, el lenguaje impostado y con acendrado acento nortehño y golpeado, resulta por demás apergaminado y tieso. Con clara conciencia del poder de la censura, de pronto a los actores se les escapa un “Jijo de su...” o “Me estoy acordando de tu...”. Invariablemente Villa se dirige a su tropa como “sus muchachitos”, un sinónimo de matar suele ser “tronar”, y no faltan órdenes como “¡asosiéguese!” o “¡párenle ahí!” u “¡ora es cuando!”. También se cuelan algunas frases como “Hay que derramar mucha sangre para que el pueblo no apeste...” o de pronto aparece un albur escondido a la hora de escenificar el casamiento entre la Valentina y Pancho Villa, en la que ella quiere “todo y despacito”, claro: refiriéndose a la ceremonia que ha de proferir el juez de paz y no al propio acto de consumación matrimonial.

Lo que menos parece preocuparle a Ismael Rodríguez es si sus escenas son verosímiles o no. Por ejemplo, es capaz de poner a Pascual Orozco y a Pancho Villa hablando por teléfono recordando a Madero, o al mismo Villa respondiendo a la pregunta que Abraham González le hace sobre porqué lo quiere tanto la gente, diciendo: “Será porque friego a los ricos pa’ ayudar a los pobres...”. En esa misma escena, cuando Abraham González le entrega su nombramiento de capitán al

propio Villa, este dice convencido: “Aquí muere Pancho Villa el bandido y nace el Pancho Villa revolucionario...”

Los atuendos son igualmente un desplante de desprecio a la inteligencia de los espectadores: el Centauro del Norte aparece con una camisa azul limpiecita, con un paliacate nuevo o con una corbata blanca, después de llevar varios días en una cueva o al dirigirse a una multitud de hombres vestidos de manta también impecablemente blanca desde un kiosco, del que cuelga un cartel que dice “Viva Pancho Villa”. A la hora de presentar a La Valentina, ésta aparece después de soltar varios balazos con un vestido rojo carmesí de campana, sin una sola arruga, que resulta el mismo con el que monta su caballo blanco y aparece en la colina de un cerro al amanecer justo antes de salvar a Villa de un ataque de Pascual Orozco, y que también es el mismo con el cual la encuentran muerta los villistas después de que ella decide despreciar el acuerdo que Villa logra con sus enemigos para pagar su rescate.

Finalmente las escenas de combate muestran un manejo bastante pobre de las supuestas multitudes que conforman los ejércitos revolucionarios. En varias ocasiones, Rodríguez repite la misma toma para tratar de mostrar el avance y el retiro de la tropa. Los encuentros entre enemigos son por lo general confusos y no es rara la incompatibilidad entre el sonido y la escena, la discontinuidad de una puesta en cámara con la siguiente, en fin, aquel cineasta que se las daba de ser “el más joven del mundo” en 1945 también mostraba que en 1958 era uno de los más desordenados e ineficientes a la hora de filmar escenas de guerra.

### III

Aun así, a finales de aquel año de 1958, Ismael Rodríguez logró su siguiente empeño al producir y dirigir la que sería su máxima ópera con tema revolucionario. Siguiendo el esquema de un *all-star movie*, logró reunir a María Félix, a Dolores del Río, a Pedro Armendáriz, al Indio Fernández, a Antonio Aguilar, a Ignacio López Tarso, a Flor Silvestre, a David Reynoso, a Emma Roldán y a Cuco Sánchez en una sola producción. Al quite fotográfico entró nada menos que Gabriel Figueroa y al musical el inevitable Raúl Lavista. Le película llevó el nombre emblemático de *La Cucaracha*, pues parecía que ese era el último lugar común musical de la Revolución que Ismael Rodríguez no había explotado en sus producciones de tema villista. Adaptando algunos versos de aquel jarabito y usándolos como coro, con el fin de mostrar cierta editorial de lo que la película narra, esta resulta ser un drama plagado de sensiblería, machismo, fanfarronería tanto masculina como femenina, cejas levantadas, hablar golpeado y con modismos anorteñados, en el que dos mujeres, “La Cucaracha” e Isabel se disputan el amor del Coronel Z, interpretado, de manera a veces convincente y a veces acartonado hasta el codillo, por el Indio Fernández cuya voz es nada menos que la de Narciso Busquets. De vez en cuando logra articular algunas palabras pero por lo general responde con sus favoritos “¡Sí, pues!” o “¡No, pues!”. La confrontación entre una María Félix machorra, bragada, bebedora, corajuda y hereje, y una Dolores del Río mojjigatona, hipócritamente digna, pero capaz de algunos desplantes sensuales, termina siendo el *leit motiv* de una Revolución que trata de trascender el escenario para convertirse en parte de la trama, sin lograrlo del todo.

Los hombres parecen estar inmersos en el remolino revolucionario que no tarda en pasar a un segundo término cuando manifiestan sus pasiones machistas. El uso exagerado de close-ups muy al estilo de Gabriel Figueroa en los que las pestañas cargadas de la Félix, la ceja levantada de la Del Río, el ceño fruncido del Indio o la mirada fija de Pedro Armendáriz, termina siendo uno de las principales características de aquellas actuaciones a cual más acartonadas e inverosímiles. Los paisajes del mismo Figueroa también redundan en los tilts hacia las montañas, los peñones y los cielos, insistiendo en los folclóricos huizaches, los órganos y los nopales, que de vez en cuando acompañan las largas filas de soldados y soldaderas que van hacia ninguna parte, dejando ver al fondo el perfil de la Peña de Bernal y los paisajes semidesérticos del estado de Querétaro.

Los campamentos y las batallas nocturnas aparecen bastante mal iluminadas con resplandores falsos y evidentes pantallas de lona azul oscuro en los fondos. Las escenografías de los pueblos por los cuales pasa la tropa son tal vez las más convincentes. Sin embargo nuevamente el vestuario vuelve a mostrar una concepción un tanto teatralizada y estereotipada de los revolucionarios. Los sombrerotes, las cananas, y el contraste entre la vestimenta de charro del Indio Fernández y de Antonio Aguilar, con la de manta del teniente aindiado interpretado por Ignacio López Tarso raya nuevamente en lo cachirulesco. Lo mismo sucede con el vestuario a veces militar y a veces de “india bonita” de María Félix, que contrasta con el luto completo inicial de la beata Dolores del Río que deriva finalmente en el clásico atuendo de soldadera de pacotilla, con sombrero de paja y cananas al pecho.

Las ideas del coronel Z sobre su causa se resumen en las siguientes: “Para ganar la Revolución hay que morir. Vámonos pues muriendo aprisa para que los que queden regresen a su tierra y puedan trabajarla en paz...” En cambio las de La Cucaracha se quedan en: “La Revolución es pelear, ganarse el pleito, los avances y el trago... y lo más sabroso...” haciendo una mueca entre lujuriosa y cómplice.

Varias escenas de esta película podrían entrar en los anales de lo megalómano y lo patético, como ya Emilio García Riera calificó este cine de Ismael Rodríguez, entre las cuales destacarían las borracheras de la Félix y su supuesto parto, casi al final de la película, o la confrontación entre Pedro Armendáriz y el Indio Fernández por el dominio machista de La Cucaracha a partir de una batalla de close-ups, sin faltar la escena en la que las dos mujeres principales se insultan en el interior de una iglesia, cada una representando el lado opuesto de una moneda con la que Ismael Rodríguez podría identificar a casi todas las mujeres mexicanas que aparecen en sus películas: la arrogancia a la par de la sumisión. Sin embargo habría que insistir en que tal vez la escena en la que el conservadurismo y la hipocresía sensiblera de Rodríguez mejor se muestra, sería aquella en la que La Cucaracha arrepentida le pide perdón por todos sus pecados a una imagen de Cristo crucificado justo antes de bautizar a su hijo y de enterarse de que en la Batalla de Zacatecas ha muerto Antonio Zeta. Ahí se encuentran nuevamente las dos mujeres: una que carga el hijo del supuesto revolucionario y la otra que “ya se contagió del modo de vivir” de los revolucionarios.

Se podría concluir que la Revolución en esta película es meramente un espectáculo, mediocrementemente filmado, en el que el reto terminó siendo no quién ganaba las batallas o proponía el plan que tuviera un mayor impacto social o

político, sino un pleito de egos de representantes del *star-system* mexicano, que como el mismo Ismael Rodríguez reconoció, sólo sirvió para reunir "... una antología de miedo."<sup>12</sup>

#### IV

La complacencia y la auto-sobrevaloración de Ismael Rodríguez lo llevaron a escribir en sus *Memorias* que prácticamente gracias a sus películas el nombre de Pancho Villa fue finalmente inscrito con letras de oro en el Recinto Parlamentario de la República Mexicana<sup>13</sup>. Poco le importó que en 1966 una polémica, esa sí de antología, llevara al PRI casi a una escisión profunda a la hora de tratar de rehabilitar oficialmente al Centauro del Norte en el panteón nacional. Como lo ha narrado Friedrich Katz, esta proposición corrió más bien a cargo de los testaferros del cada vez más impopular presidente Gustavo Díaz Ordaz, y no tanto por presiones del público o de un director de cine.<sup>14</sup>

Sin embargo, sobra decir que la pretensión de Ismael Rodríguez de presentar cómo era Pancho Villa y la Revolución en sus tres películas sobre el caudillo y las otras tres con tema revolucionario fue completamente fallida o deberíamos decir tal vez: enajenada. Su contribución a la creación de un mito acartonado y hueco, voluntarioso y sin sentido propio, resultó por demás evidente. Pero la enajenación no se hizo de manera aséptica e inocente. La Revolución y Pancho Villa para Ismael Rodríguez fueron sólo un pretexto para mostrar su profundo conservadurismo, reiterando la presentación del tono folclórico de la oposición que hipócritamente se muestra entre la "civilización" y "lo primitivo". Según Carlos Monsiváis, Ismael Rodríguez contribuyó de esta manera a la conversión del movimiento político y social de la Revolución en una serie de paisajes y melodramas de *western* a la mexicana. Su polvo, su sangre y sus batallas se convirtieron en producto rentable<sup>15</sup>.

Y estas seis películas al convertirse en referencias de una interpretación conservadora de la figura de Pancho Villa y de la Revolución contribuyeron a la vez en dos sentidos a la cultura mexicana contemporánea: una que podríamos identificar como sociocultural y otra que sería meramente individual. Esta última iría en dirección a llenar los bolsillos de su productor y director a partir de la explotación y venta de un mito popular y sus circunstancias históricas. Esta contribución podría justificarse desde una perspectiva empresarial, pero también podría considerarse insolvente en términos de ética social y de compromiso con la historia popular.

La otra contribución que estas películas hicieron el mundo cultural mexicano contemporáneo podría ejemplificarse con lo que alguna vez Consuelo Záizar, la presidenta del CONACULTA durante el pasado y lamentable sexenio de Felipe Calderón comentó a la hora de tratar de apuntalar una exposición sobre el

---

<sup>12</sup> citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 7, (México: Editorial ERA, 1975), 148

<sup>13</sup> Ismael Rodríguez, *Memorias*, Edición Gustavo García, (México: CONACULTA, 2014), 66-67

<sup>14</sup> Friedrich Katz, *Pancho Villa*, Vol 2. (Editorial ERA, 1998), 391 y 392

<sup>15</sup> citado en Andrés de Luna *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, 1984, 77

cine de la Revolución Mexicana. Ella decía: “La historia que conocemos de la Revolución Mexicana es, en buena medida la que nos ha contado el cine... a partir de este fascinante cuerpo de historias cinematográficas los mexicanos hemos creado un imaginario bastante heterogéneo sobre la Revolución...”<sup>16</sup> La confusión entre la historia y el cine que esgrimía esta funcionaria no era nueva. Tal vez era la misma que habían producido películas como aquellas de las que se hablado aquí, y que desde un punto de vista histórico han contribuido a crear serios problemas en las identidades populares nacionales.

Crear que Pancho Villa fue una especie de Pedro Armendáriz, que “La Cucaracha” era una generala de la Revolución encarnada por María Félix, o que las soldaderas se parecían a Lilia Prado, a Elsa Aguirre o a Dolores del Río, equivale en buena medida a despojar a la Revolución y a quienes la hicieron de su propia dimensión histórica. Con estos estereotipos, el pensamiento conservador colocó a los artistas de cine, a los directores y a los argumentistas en el lugar que les correspondía a quienes deberían reflexionar sobre el pasado y tratar de entenderlo, explicarlo y desde luego trascenderlo. Y al hacerlo se banalizaron los problemas sociales, económicos y políticos, sus causas y sus consecuencias, con la clara pretensión de mantener al grueso de la sociedad ajeno a las posibilidades de tener una conciencia real de sus circunstancias y por lo tanto de su posible transformación.

La mayoría de los medios de comunicación sigue repitiendo esta versión de pacotilla de Pancho Villa y la Revolución Mexicana, inventada por el pensamiento reaccionario de su época y su puesta en escena a partir de ese imaginario que al parecer sigue vigente y que uno de cuyos promotores más conspicuos fue Ismael Rodríguez. Él, junto con otros empresarios de los medios de comunicación masiva entre los que destacarían los Azcárraga, los O’Farril, los Jenkins, los Vargas o los Vázquez Raña, que junto con la pléyade de políticos y administradores públicos que los toleraron y promovieron, podrían ser los responsables de este acto criminal que ha sido el de tratar de despojar a un país de su pasado y de sus héroes revolucionarios. Ojalá que las generaciones futuras los logren recuperar tanto para la historia como para el cine.

### **Bibliografía**

- AVIÑA, Rafael y Gustavo García (1997). *Época de oro del cine mexicano*. Clío.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1971). *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 3. México: ERA.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1972). *Historia Documental del cine mexicano*. Vol. 4. México: ERA.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1975). *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 7. México: ERA.
- KATZ, Friedrich (1998). *Pancho Villa*. Vol. 2. ERA.
- LUNA, Andrés (1984). *La batalla y su sombra (La revolución en el cine mexicano)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

---

<sup>16</sup> Pablo Ortiz Monasterio, coord., *Cine y Revolución. Catálogo de la exposición*, (México: IMCINE-Cineteca Nacional, 2010), 7

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (2010). *Cine y Revolución. Catálogo de la exposición*. México: IMCINE- Cineteca Nacional.  
RODRÍGUEZ, Ismael (2014). *Memorias*. México: CONACULTA