Roberto Kolb Neuhaus,
Universidad Nacional Autónoma de México

Imágenes y sonidos de ilusión y desencanto: la música de Silvestre Revueltas en *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935)

El 17 de octubre de 2015 se proyectó en el Palacio de Bellas Artes por primera vez con la música de Silvestre Revueltas ejecutada en vivo contra la imagen la película de Fernando de Fuentes *Vámonos con Pancho Villa*. Interpretó la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, dirigida por su titular, José Luis Castillo. Se pretendía llamar la atención sobre una partitura cuya relevancia en la historia de la música para cine no había sido plenamente reconocida. La investigación llevada a cabo en preparación de este ambicioso proyecto devino en las reflexiones que se presentan aquí.

1936, año de coincidencias relevantes. Debido al levantamiento franquista e inicio de la guerra civil en España disminuye notoriamente la producción fílmica ahí y México se convierte en primer productor de cine en lengua castellana. A la par de un buen número de los melodramas familiares olvidables, se estrena aquí con gran éxito *Allá en el rancho grande*, dirigida por Fernando de Fuentes, un parteaguas en la historia del cine nacional. Esa película construye un nuevo perfil de mexicanidad, aquél que asociamos con la figura del mariachi y sus decorativas damas de indumentaria folclórica; aquél que, además, descansa de modo muy fundamental en la música popular y sus excelentes intérpretes.

Imágenes 1 y 2. Carteles de publicidad de *Allá en el rancho grande*.

No parece coincidencia, por tanto, que la publicidad de este filme protagonizara al cantante principal, en este caso, a Jorge Negrete, pero de modo igual o incluso más prominente, a la guitarra como signo de identidad nacional. En los carteles aquí mostrados la guitarra se liga a otros símbolos construidos, tal como la artificiosa vestimenta del mariachi y sus mujeres, las trenzas prestadas del pueblo indio, así como lo fueron el nopal y el sarape multicolor. En el afán de construir un nuevo concepto de mexicanidad después de la Revolución se recurrió también a la incorporación de un signo sonoro, el corrido, a este repertorio identitario; un signo por demás ligado a la guitarra, que aparece representando visualmente al corrido no sólo en el nuevo cine mexicanista, sino también en numerosas obras de arte y en portadas de libros.

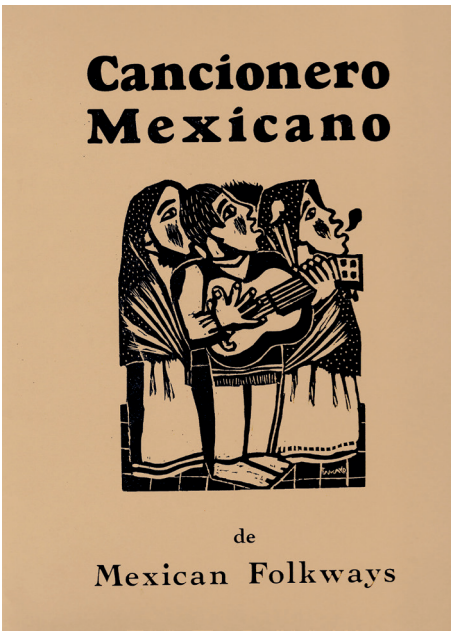

Imagen 3. Rufino Tamayo, *sin título*, en Frances Toor (Ed.), *Cancionero mexicano de Mexican Folkways*, México, 1931, carátula.[1]

La guitarra como ícono de mexicanidad en *Allá en el rancho grande*, de hecho en el arte de México de la época, es material riquísimo para un estudio iconográfico musical, pero no es el objeto de la presente reflexión. A la sombra de ese éxito identitario y comercial se estrenan en fechas cercanas otras dos películas notables. Si bien con mucho menor éxito que *Rancho Grande*, éstas también constituyen un hito en la filmografía mexicana. En ello desempeña

1 Contiene arreglos para piano o guitarra por Graciela Amador y Ángel Salas.

un papel primordial su cualidad y la calidad artísticas. Ambos filmes, de autor distinto, son en apariencia muy contrastantes. Se trata, por una parte, de *Redes* (1934–1935), un proyecto impulsado por una entidad estatal (la Secretaría de Educación Pública), con un presupuesto sumamente magro, concretado por un equipo de artistas extranjeros que plasmaron en el producto cierta mirada pintoresquista del país (Paul Strand tras la cámara, pero en realidad promotor muy principal del proyecto, asistido un tanto caóticamente por un equipo de invitados extranjeros: Fred Zinnemann, Henwar Rodakiewicz y Ned Scott, entre otros). La otra producción es *Vámonos con Pancho Villa* (1935), como *Allá en el rancho grande*, dirigida por de Fuentes. Esta producción, tan cercana en el tiempo a *Rancho grande*, sorprende por distinta. Lo es no sólo porque no se inscribe en el nacionalismo, sino más bien en la novela de la Revolución y en representaciones de ésta en la plástica de México, ámbitos discursivos en los que la conflagración social no es idealizada en los términos mitificadores que se observan en *Rancho grande*.

Hay sutiles y no tan sutiles señales de este contraste cuando observamos en conjunto los dos filmes de De Fuentes. Llama la atención, por ejemplo la *ausencia* de instrumentos y de músicos "mexicanos" en *Vámonos…* Es cierto: se escucha en más de una ocasión "La Adelita", acaso el corrido más identificado con la Revolución. Pero, salvo muy brevemente "improvisado" por un grupo de músicos en una plaza, nunca la observamos asociada con voces cantantes acompañadas de guitarra. Al contrario: sirve de trasfondo para escenas cotidianas de la Revolución en las que De Fuentes no cede al pintoresquismo mariachero que, sorprendentemente, él mismo impulsaría exitosamente meses después.

Imagen 4. Escena cotidiana con intérpretes de "La Adelita" en *Vámonos con Pancho Villa.*[2]

[2] Imágenes derivadas de la versión de *Vámonos con Pancho Villa*, propiedad de la Filmoteca de la UNAM.

Incluso podríamos especular acerca del sentido de incorporar no a un Jorge Negrete, sino al propio Revueltas, en una escena que parece parodiar por adelantado la que vendrá en *Rancho grande*. La escena es la misma: una cantina y el tono relajado correspondiente. Pero en una aparece el cantante con su guitarra, altamente estetizado, entonando música charra, rodeado de amigos de indumentaria sofisticada. En la precedente observamos al propio Revueltas, rodeado de campesinos sin vestimenta llamativa. Aparece brechtianamente desestetizado, dándonos la espalda, con un cigarro en la boca, y acompañando desde la pianola la grotesca, proletaria y nada sentimental "Cucaracha", que "ya no puede caminar, porque no tiene, porque le falta marihuana que fumar".

Imágenes 5 y 6. Escenas de cantina en *Allá en el rancho grande* y *Vámonos con Pancho Villa.*

Tal parece que es hasta cierto punto la ausencia de iconografía musical, al menos la que asociamos con el mexicanismo posrevolucionario, la que se convierte en signo en *Vámonos con Pancho Villa*: como veremos, ahí hablará la música sin intermediación de la imagen, y lo hará significativamente.

Vámonos... fue una lujosa producción de CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.), encabezada por un poderoso, influyente y versátil político, el ingeniero Alberto Pani; sólidamente apoyada por el gobierno de Lázaro Cárdenas con dinero, tropas, trenes y armamento; concebida y materializada por un grupo de artistas mexicanos, entre los que destacan, además del propio cineasta, Xavier Villaurrutia, Gabriel Figueroa y Silvestre Revueltas, quienes observan, relatan y critican, a diferencia de lo que sucede en *Redes,* la historia de México desde dentro. Diríase que el único elemento común entre estos dos filmes es la música de Silvestre Revueltas, aunque también se ha insistido —¿erróneamente?— en que ésta es muy distinta en cada caso.

Los símiles y contrastes entre estas dos películas icónicas son ilustrativos. La coincidencia principal está en el tema: la Revolución Mexicana, objeto de múltiples reificaciones artísticas. Unos la enaltecieron repetidamente, como símbolo de nación. Otros la experimentaron con desencanto, debido a la violencia y la irracionalidad que la caracterizó o al sistema político en que devino. La primera de estas lecturas negativas corresponde a *Vámonos*… La crítica a esa revuelta social parece más un ajuste de cuentas con un periodo oscuro de la historia, dando pie al desarrollo de una modernidad que deja atrás la irracionalidad salvaje de la guerra, promoviendo de modo implícito valores como la paz y la civilización. La segunda está implícita en Redes. Varios artistas de la época —Revueltas entre ellos— leyeron la Revolución como un fracaso que ameritaba una nueva revuelta social.

No es el valor literario de *Redes* el que sustenta su interés actual, sino la calidad artística de la imagen y de la música, y sobre todo la vinculación significativa de éstas. *Vámonos…*, en cambio, contó con guionistas incomparablemente mejores que los de *Redes*, pues construyeron sobre antecedentes sobresalientes de la literatura mexicanas. Pero la música que Revueltas compusiera para estos dos filmes es notable en ambos casos. Su peculiar papel en *Redes*, sin embargo, conforma un antecedente necesario para comprender su papel en *Vámonos…*, y es por eso que recurrimos a ella en este comentario.

Valga recordar aquí ciertos hechos sobre la peculiar creación de *Redes*. La versión original de esta película, editada a finales de 1934 en el ocaso del Maximato, se ha perdido. Fue gracias al interés del gobierno de Cárdenas cuando se retomó la producción, esta vez exclusivamente a cargo del equipo de colaboradores mexicanos que habían asistido a Strand y a sus asistentes. Dado que han sobrevivido las partituras que Revueltas escribiera para una y otra

versiones, notoriamente distintas, puede deducirse que, respecto de su edición, se hicieron cambios considerables al filme. Al parecer a consecuencia de estas acciones Redes sobrevive hoy como un ejemplo histórico de un cine en el que la música desempeña un papel tan relevante como el de la imagen y de la palabra. ¡Hay largas escenas del filme en las que, incluso, la imagen es silenciada y editada conforme a la partitura![3] Este papel significador de la música lo encontraremos también en *Vámonos*…

Si bien la música en esta película tiene un papel más reducido que en *Redes* pues no puede afirmarse que existan aquí escenas cuya edición está determinada por la partitura, su papel es igualmente relevante y merece atención. No hay que ir más lejos que la musicalización de los créditos. El filme se anuncia desde el título como una suerte de loa al caudillo Francisco Villa. No hay, por el momento, razón para que el público sospeche ironía alguna. No sabe aún que los verdaderos héroes del filme, los seis "Leones de San Pablo", irán muriendo uno a uno, de manera inútil e irracional, directa o indirectamente como consecuencia de los caprichos y la crueldad del líder máximo. Revueltas refuerza esta ilusión con música acorde, una suerte de popurrí alegre, basado en el género por todos asociado con la Revolución: el corrido (en este caso, literalmente el bien conocido "Las tres pelonas"). Esta promisoria introducción es interrumpida brevemente por una secuencia de acordes carentes de esa melodía, que desentonan por completo con el discurso alegre y triunfante. ¿Es casualidad que coincidan con una leyenda en pantalla, que precisamente en estos momentos alude a la crueldad que caracterizó a la Revolución, pero que "recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia. Año de 1914"?

Hay varios segmentos del filme en los que la música sustenta la estructura y temporalidad de la acción, dándole además unidad emotiva. Se trata de episodios relativamente largos, cuya riqueza y complejidad musicales permiten una escucha en su propio derecho. Así, por ejemplo, la musicalización de escenas de batalla que hoy día se antojan más interesantes desde la música que desde su representación visual. En la primera de éstas, por ejemplo, llama la atención el tratamiento del tema de Los Leones, justamente el corrido de "Las tres pelonas", que se escuchó en los créditos, y que los acompañará simbólicamente a lo largo de la película en cada uno de sus triunfos de batalla. En la proyección del filme en el Palacio de Bellas Artes fueron silenciados intencionalmente los sonidos de las armas para que el público pudiera apreciar la riqueza musical de este episodio, comparable en longitud, complejidad y riqueza musical a algunas de las escenas musicales más ricas en *Redes*, casi como si la imagen ilustrara a la música y no al revés.

3 Véase al respecto Kolb, R. (2009). Silvestre Revueltas "Redes": composing for film or filming for music?, *Journal of Film Music* 2(4), 151–168.

El filme está estructurado como una serie de batallas villistas, cada una pronosticando un nuevo triunfo. El sonido que las anuncia es el de un clarín, que invita la acción bélica de los revolucionaros. Las imágenes correspondientes, por tanto, abundan.

Imágenes 7, 8 y 9. Toques de corneta.

En una de ellas vemos a uno de Los Leones acercarse al fuerte militar solo, con el propósito de lanzar una granada. Ésta, en efecto, decidirá el triunfo de los revolucionarios en este frente, si bien le costará la vida al revolucionario.

Imagen 10. Martín Espinosa lanza la granada.

De hecho, a cada triunfo sigue la turbadora pérdida de uno más de Los Leones. La muerte cumple un papel prominente en *Vámonos...* Como es de esperarse, la música aquí asume un tono radicalmente opuesto al del clarín y al del emblemático corrido, *leitmotiv* de los villistas. Para musicar la muerte Revueltas renuncia no sólo al "tema de los Leones": abandona propiamente el empleo de melodía, recurriendo solamente a secuencias armónicas y sonoridades lúgubres. Ello se observa de modo clarísimo en la representación de la muerte de Martín Espinosa. La música venía anunciando esta muerte en

tono oscuro y mediante la ausencia del corrido. Cuando aparece Espinosa en escena, ya agonizante, reaparece brevemente el corrido, pero es abortado en cuanto el guerrillero cae muerto. Momentos después observamos el cadáver descansando grotescamente sobre las pencas de un maguey.

Imagen 11. Muerte de Espinosa.

Paradójicamente, es el famoso corrido, presunta música de alegría y optimismo villista, la que da soporte a esta imagen. Hay aquí una suerte de extrañamiento de la música respecto de la imagen. Aquí la música no ilustra la escena. Al contrario: evidencia un sentimiento encontrado, la absurda identidad entre ilusión y muerte que marca también toda la película.

Acaso la escena más reveladora de un simbolismo musical que contribuye al sentido de la acción la encontramos en el final del filme, ahí donde termina por derrumbarse el mito que construyen el título del filme y el alegre corrido del inicio. Becerrillo, el penúltimo de Los Leones sobrevivientes, había contraído viruela y el caudillo lo había mandado matar para evitar el contagio de la tropa. "Lo que antes era la masa, la orgía castrense del triunfo, la tragedia épica", dice Salvador Elizondo (hijo), "se cataliza en la soledad terrible del héroe, de los héroes, aislados por una enfermedad pueril".

> La lentitud litúrgica acentúa cada uno de los detalles de la acción que significativamente transcurre en un carro de ferrocarril. Los objetos personales del héroe, el sarape, la "canana", caen a tierra; luego el cadáver es llevado trabajosamente hasta el matorral donde se improvisa una pira. Lo que hubieran sido las libaciones —humilde tractolina— es vertido sobre el cadáver: holocausto en el sentido más puro del vocablo.[4]

4 Cfr. García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1 (1929–1937). México: Conaculta, pp. 201–202.

Mientras observamos las flamas que calcinan el cadáver escuchamos redobles intermitentes del timbal que acentúan el dramatismo de la escena. La "música de muerte" que Revueltas compone para esta escena es trastocada de modo grotesco por un toque de clarín, el sonido de la causa villista. Pero en esta ocasión es de noche y apenas se vislumbra al soldado con el clarín. No brilla el sol sino la luna.

Imagen 12. "Toque de silencio".

Al escucharlo observamos en la faz de Tiburcio cómo la ilusión revolucionaria se enciende brevemente, pero también cómo, ante la circunstancia de muerte y traición, su rostro se va desfigurando, asumiendo la decepción y tristeza que lo llevará a desertar.

Imágenes 13 y 14. Transformación de la expresión en la faz de Tiburcio.

También la melodía del clarín —Revueltas la llama "toque del silencio" en su partitura— se desmorona, terminando en tres largas notas graves, atípicas en

los toques de guerra. La música aquí habla sola y lo dice todo. Tiburcio, el único sobreviviente de quienes sacrificaron absurdamente su vida, declara triste pero tajante: "Aquí se acabó". Como es de esperarse, el tono de la música no es ya el alegre y promisorio del comienzo. Retorna nuevamente el corrido de "Las tres pelonas", pero ahora sosegado, a mitad de tiempo y minado por el lúgubre pulso de un tambor.

Imagen 15. Tiburcio, el último de los Leones, deserta.

Tiburcio, caminando hacia la oscuridad de la noche, desanda la Revolución sobre los mismos rieles que, en su origen, la habían encarrilado.