

LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN EL CINE DOCUMENTAL DE LA ÉPOCA SILENTE (1910-1917)

THE MEXICAN REVOLUTION IN DOCUMENTARY CINEMA OF THE SILENT ERA (1910-1917)

Juan Pablo Silva-Escobar

Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Escuela de Animación Digital, Universidad Mayor, Chile / Centro de Estudios Históricos (CEH), Universidad Bernardo O'Higgins
<https://orcid.org/0000-0001-5088-4332>
juan.silvae@umayor.cl

Cómo citar este artículo/Citation: Silva-Escobar, Juan Pablo (2023). La Revolución mexicana en el cine documental de la época silente (1910-1917). *Arbor*, 199(808): a703. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.808002>

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

Recibido: 16 mayo 2022. Aceptado: 19 enero 2023.
Publicado: 6 julio 2023..

RESUMEN: En este trabajo se analizan los documentales del período silente de la Revolución mexicana, específicamente aquellos que fueron realizados durante el fragor de la contienda armada entre 1910 y 1917. El objetivo es reflexionar acerca del modo en que las imágenes fílmicas contribuyeron a forjar el mito de la Revolución como mexicanidad y, a partir de esa mitificación, problematizar la temporalidad de las imágenes y su devenir social y político. Se sostiene que los documentales del período revolucionario favorecieron de manera significativa (junto con otras prácticas culturales: pintura, literatura, teatro) la estructuración de un imaginario social que concibió la lucha armada como seña de identidad. El análisis de los documentales rodados durante el proceso revolucionario mostrará cómo esas imágenes fílmicas hicieron legible una historicidad de la Revolución y, al mismo tiempo, inscribieron una nueva matriz cultural que instituyó, por ejemplo, al campesinado rebelde como discurso sobre el cual construir esa nueva mexicanidad. De este modo, la Revolución como mexicanidad se instauró como un nuevo paradigma sociopolítico sobre el cual se cimentó el nacionalismo populista que se irá conformando como ethos cultural dentro de la sociedad mexicana a lo largo del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: cine mudo, Revolución mexicana, imagen dialéctica, mito, anacronismo de las imágenes

ABSTRACT: This paper analyses documentaries from the silent era of cinema during the Mexican Revolution, specifically those made during the heat of the armed conflict between 1910 and 1917. The objective is to reflect on the way in which filmic images contributed to forging the myth of the Revolution as Mexicanity and, based on this mythification, to problematize the temporality of the images and their social and political evolution. It is argued that documentaries from the revolutionary period contributed significantly (along with other cultural practices: painting, literature, theatre) to the structuring of a social imaginary that conceived the armed struggle as a sign of identity. Analysis of the documentaries shot during the revolutionary process will show how these filmic images made a historicity of the Revolution legible and, at the same time, inscribed a new cultural matrix that instituted, for example, the rebellious peasantry as a discourse on which to build this new Mexicanity. Thus, the Revolution as Mexicanity was established as a new socio-political paradigm on which was cemented the populist nationalism that would be shaped as a cultural ethos within Mexican society throughout the twentieth century.

KEYWORDS: Silent films, Mexican Revolution, dialectic image, myth, anachronism of images

1. INTRODUCCIÓN

Las imágenes cinematográficas pueden ser vistas como documentos a través de los cuales es posible hacer legibles los acontecimientos históricos. Walter Benjamin plantea que uno de los aspectos «que distingue a las imágenes [...] es su índice histórico» (Benjamin, 2005, p. 465). Es decir, las imágenes no solo conjugan un tiempo histórico determinado, sino que también irrumpen como un relato dotado de historicidad y ello implica que estas adquieren un grado de legibilidad que trasciende a la imagen como evidencia. Georges Didi-Huberman propone que las imágenes que logran trascender e instalarse como índice histórico son aquellas construcciones visuales que consiguen temporalizar singularidades de las que brotan «entre el inmenso archivo de textos, imágenes, o testimonios del pasado, un momento de legibilidad y memoria que aparece [...] como un punto crítico» (Didi-Huberman, 2015a, p. 20). Es decir, se trata de textos visuales que hacen posible una legibilidad del mundo a través de imágenes dialectilizadas, esto es, imágenes que manifiestan relaciones, movimientos, intervalos y síntomas que se expresan dentro de un contexto histórico particular.

Para Benjamin «la imagen está ubicada en el centro originario y turbulento del proceso histórico como tal», pues las imágenes no son solo «la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas» (Didi-Huberman, 2015b, p. 166). Lo anterior quiere decir que no se trata tanto de comprender la imagen como aquel lugar en donde el pasado arroja luz sobre el presente o el presente sobre el pasado; sino que la imagen es, principalmente, un espacio simbólico en que tiene lugar una dialéctica, «en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación» (Benjamin, 2005, p. 465). Benjamin llama a este fulgor «imagen dialéctica», pues considerar las imágenes como índice histórico implica comprender que estas no son solamente un simple retrato del acontecimiento en el devenir histórico, sino que también fabrican «una temporalidad de doble faz [...], que debía ser reconocida solo como productora de una historicidad anacrónica y una significación sintomática» (Didi-Huberman, 2015b, p. 143).

Pensar los documentales silentes de la revolución mexicana como imágenes dialécticas implica tratar de comprender cómo estas construcciones visuales nos ayudan a entrar en la legibilidad de la historia a través de los rastos, huellas e indicios que, pese al anacronismo de su representación, sobreviven en el imaginario mexicano, ya sea como síntoma, malestar o ilusión de una temporalidad que «no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa» (Didi-Huberman, 2015b, p. 49). Es decir, los documentales de la revolución del período silente se establecen como un anacronismo que deja entrever algunos aspectos de la mentalidad o el espíritu de la época en que esas imágenes fueron filmadas, al mismo tiempo que esas imágenes, en tanto índice histórico, adquieren un grado de legibilidad en el presente en la medida en que, como observa Susan Buck-Morss (2001 y 2011), evidencian la relación mediatizada entre contexto histórico y estructura social.

La problemática de la temporalidad de las imágenes y su devenir social y político nos conduce hacia cuestiones relativas a las relaciones de poder y al sentido social e histórico de las imágenes. Se trata de una historicidad que puede ser pensada a la luz de los conceptos de pervivencia (*nachleben*) y el de fórmula expresiva (*pathosformel*) desarrollados por Aby Warburg (2019). Estos conceptos dan cuenta de la relación entre memoria e imagen como posibilidad de pervivencia (*nachleben*) de las construcciones iconográficas a lo largo del tiempo, es decir, genealógicamente las imágenes producidas en un momento histórico son atravesadas por imbricaciones y actualizaciones que se producen entre pasado y presente, entre el recuerdo y el ahora, entre el anacronismo de las imágenes y las imágenes como síntomas de la historia (Silva-Escobar, 2021; Warburg, 2019; Didi-Huberman, 2015b). La complejidad de la temporalidad de las imágenes y su historicidad devienen en fórmula expresiva (*pathosformel*), es decir, en imágenes que se configuran como una forma expresiva «que designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica» (Agamben, 2008, p. 129). En consecuencia, «una *pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinadas en el momento de su primera síntesis» (Burucúa, 2006, p. 12).

A la luz de lo señalado, el objetivo de este trabajo es analizar los documentales de la Revolución mexicana del período silente, intentando establecer cómo estas primeras imágenes contribuyeron a conformar el mito de la Revolución —en el sentido que Roland Barthes da a este término— sobre el cual se buscó construir la cultura y la

identidad nacional del México postrevolucionario¹. Sostengo que los documentales del período revolucionario contribuyeron de manera significativa (junto con otras prácticas culturales: pintura, literatura, teatro) a la estructuración de un imaginario social que hizo figurable una mexicanidad que concibió la lucha armada como seña de identidad. De esta manera, los documentales rodados durante el proceso revolucionario hacen legible una historicidad de la Revolución y, al mismo tiempo, es posible advertir la inscripción de una nueva matriz cultural que instituyó, por ejemplo, el discurso sobre el campesinado rebelde como elemento sobre el cual construir esa nueva mexicanidad. En consecuencia, la Revolución como mexicanidad se estableció como un nuevo paradigma sociopolítico sobre el cual cimentar el nacionalismo populista que se irá conformando como ethos cultural dentro de la sociedad mexicana a lo largo del siglo XX.

Por último, me parece necesario señalar que no basta con que la Revolución sea expuesta en los documentales silentes; es preciso, como sugiere Georges Didi-Huberman (2014a), preguntarse en cada caso por la forma en que las imágenes de la Revolución están contribuyendo (o no) a la legibilidad de la historia; pues es necesario comprender el modo en que esa legibilidad está actuando y ver de qué forma está expuesta. Se trata de determinar qué es lo que esas imágenes están exponiendo, qué aspecto están privilegiando resaltar y cuáles están negando. Por lo tanto, se trata de analizar si una determinada representación de la Revolución encierra al sujeto popular, es decir, lo cosifica y, a fin de cuentas, lo expone a desaparecer; o bien lo desenclaustra, esto es, lo libera y lo expone a comparecer, y así, le concede un poder de aparición.

2. DOCUMENTALES: UNA REVOLUCIÓN EN PLURAL

La representación documental de la Revolución, como acontecimiento que rompe con la continuidad del liberalismo, permite identificar una serie de cuestiones relativas a las conductas y singularidades que el discurso cinematográfico construye acerca de la Revolución mexicana. Si bien son pocos los documentales que se han conservado hasta nuestros días, existen algunos fragmentos que es posible rastrear a través de internet. A ese material hay que sumar los trabajos recopilatorios de Aurelio de los Reyes (2013), Ángel Miquel (2012), Juan Felipe Leal (2012) y Gabriel Ramírez (1989) quienes, a través de fuentes secundarias, han logrado reconstruir un corpus de películas producidas entre 1910 y 1917². Lo primero que salta a la vista en los documentales del período es el contexto de guerra y violencia. Lo siguiente es el hecho de que la Revolución mexicana debe ser comprendida como una pluralidad compuesta por una serie de insurrecciones parciales, que no necesariamente estaban unidas de manera coherente. Lo tercero que es posible advertir en estas películas es el uso que se hace de ciertos personajes que se vuelven íconos de la revolución: Francisco I. Madero, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Francisco Villa, Emiliano Zapata, por nombrar solo alguno de los más reconocidos³.

Si analizamos brevemente las imágenes de la guerra civil mexicana lo que vemos es como la violencia y el horror se materializaron en lo que Walter Benjamin llamó «el quebradizo cuerpo humano» (Benjamin, 1989a, p. 168). Precisamente es ese cuerpo frágil el que se constituye como uno de los elementos que nos permite clasificar los registros fílmicos de la Revolución bajo el paradigma mediático-bélico. Muchas de las imágenes de

1 En el mito moderno, según Barthes (1987 y 2008), coexisten dos sistemas complementarios: el sistema lingüístico y el sistema mítico. Se trata de una construcción semiológica que hace del mito un metalenguaje, pues, al significado del signo preexistente, sobrepone otro significado que refleja determinados valores culturales. En ese sentido, no está limitado a la oralidad, sino que puede hacerse presente en todo tipo de representaciones. Es decir, el mito hoy proviene de una representación colectiva. Es legible bajo los enunciados anónimos de la prensa, de la publicidad, del cine; es una determinación social, un reflejo. Este reflejo, sin embargo, está invertido: el mito consiste en hacer de la cultura naturaleza o, al menos, en convertir en natural, lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico.

2 Los documentalistas más prolíficos del período son: Salvador Toscano, Antonio Ocañas. Pascual Orozco, Enrique Rosas, Guillermo Becerril, los hermanos Alva (Salvador, Guillermo y Carlos), Jesús H. Abita.

3 Francisco I. Madero fue uno de los líderes revolucionarios que logró derrocar al dictador Porfirio Díaz en 1910. Madero gobernó México entre el 6 de noviembre 1911 y el 19 de febrero de 1913 cuando fue derrocado y asesinado por los soldados comandados por Victoriano Huerta, quien a su vez instauró una férrea dictadura militarista (1913-1914) de signo contrarrevolucionario. Venustiano Carranza fue quien lideró la etapa constitucionalista de la Revolución y gobernó el país entre 1917 y 1920, poniendo fin a la fase más violenta de la Revolución mexicana. Emiliano Zapata fue un revolucionario que comandó las huestes del sur de México y tuvo una mirada agrarista de lo que debía ser la Revolución, es decir, luchó por la distribución de la tierra entre el campesinado pobre. Francisco "Pancho" Villa, fue un líder revolucionario del estado nortero de Chihuahua que, al igual que Zapata, tenía una mirada agrarista de lo que debía ser la revolución. Fue una pieza clave en el derrocamiento de la dictadura de Victoriano Huerta.

la guerra civil muestran el instante preciso de la muerte, el momento de la violencia extrema ejercida sobre los cuerpos vencidos, fusilados e inertes, como significantes del ensañamiento del vencedor o, peor aún, el de la violencia como espectáculo mediático.

El siguiente aspecto que revelan los documentales de la Revolución mexicana es que esta se estableció como una diversidad de eventos que conviven dentro de un mismo contexto histórico. La Revolución fue un acontecimiento social, cultural y político en el cual confluyeron múltiples perspectivas y visiones que informan de fracciones luchando por el poder a partir de intereses específicos y concretos. De este modo, los acontecimientos registrados por los documentalistas mexicanos entre 1910 y 1917, muestran cómo la Revolución mexicana se compone de un conjunto de levantamientos parciales contra Porfirio Díaz en un primer momento, después contra los diversos caudillos contrarrevolucionarios y posteriormente, contra las distintas fracciones que pugnaban por hacerse con el poder del Estado. Por tanto, no se trató de un único evento secuencial y continuo, sino de eventos diversos, fragmentados, en los que es posible advertir posturas ideológicas disímiles centradas en problemáticas políticas y sociales diferenciadas.

Durante la lucha armada los documentales se constituyeron como testimonio de los acontecimientos revolucionarios y, en ese sentido, pueden ser vistos como la continuación de los periódicos a través del registro cinematográfico. Estos documentales eran proyectados durante breves períodos de tiempo en Ciudad de México y tenían como propósito comunicar sucesos recientes. Posteriormente, esas películas eran proyectadas en el circuito de provincia (explotado por los empresarios itinerantes), para finalmente desaparecer del circuito de distribución (Miquel, 2012). La mayoría de estas cintas no se posicionaban a favor de uno u otro bando, pues carecían de una retórica partidista «porque eran de propaganda ‘oficiosa’ no oficial, porque los autores no deseaban entrar en conflicto con el gobierno» (de los Reyes, 2011, p. 78). Por otra parte, la idea de que el cine mostraba la verdad y la realidad de los acontecimientos a través de la objetividad de la imagen fílmica, posicionó estos documentales como un dispositivo visual que «siguiendo el concepto de *cine verdad* positivista» (de los Reyes, 2011, p. 71) realizó registros fílmicos que en su momento fueron considerados como la realidad objetiva de la revolución.

La tendencia a utilizar como iconos a ciertos personajes clave de la revolución es otro de los aspectos que es posible distinguir en los documentales del período. Esto implicó que muchos de los documentales de corte propagandísticos o de tendencia informativa distribuyeran imágenes despolitizadas de la lucha, y centralizadas en las capacidades de un caudillo o líder para llevar a buen puerto un determinado enfrentamiento, confiriéndole un aura de individualidad y heroísmo al personaje retratado. Películas como *Insurrección en México* (1911) de Antonio Ocañas y *Los últimos sucesos de Ciudad Juárez* (1911) de los hermanos Alva, son ejemplos de cómo se elaboraron relatos partidistas pero desprovistos de una visión política. El objetivo era relatar los preparativos de los revolucionarios para su asalto final a la Ciudad de México el 5 de mayo, y la firma del tratado de paz entre los representantes del gobierno y los revolucionarios comandados por Francisco Madero. Para ello se suceden imágenes del campamento rebelde, los jefes, los soldados, la destrucción de la guerra, las heridas sobre los cuerpos frágiles y quebradizos de Benjamin, las ciudades assoladas por el fuego y la sangre y, por supuesto, del gran líder Madero acompañado por su Estado Mayor, prestos a firmar los tratados de rendición del gobierno de Porfirio Díaz (Miquel, 2011 y 2012).

A estos filmes le siguieron otros protagonizados por los líderes de la Revolución⁴. Toda la escenificación del poder individual y su iconización construida por los lentes de los documentalistas invisten a estas figuras del mito del héroe, quien se constituye como una «presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario»

4 *Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México* (Toscano, 1911); *Entrada triunfal del señor Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez a México* (Hermanos Alva, 1911); *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero* (Toscano y Ocañas, 1911); *Viaje del señor Madero a los estados del sur* (Hermanos Alva, 1911); *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (Guillermo Becerril, 1911); *La Revolución del norte* (Hermanos Alva, 1912); *La Revolución en Veracruz* (Rosas, 1912); *La Revolución felicista* (hermanos Alva, 1913); *La Decena Trágica en México* (Toscano y Ocañas, 1913); *Sangre hermana* (1914); *Revolución zapatista* (1914); *La campaña constitucionista* (Abitia, 1917). Muchos de estos documentales se encuentran perdidos por lo que es imposible su visionado, razón por la cual he tenido que trabajar a partir de fuentes secundarias como: de los Reyes, 1986, 2011 y 2013; Leal y Jablonska, 1997; Leal, 2012; Miquel, 2011 y 2012.

(Benjamin, 1989b, p. 22). De esta forma, la mitificación de ciertas figuras de la Revolución hizo proliferar su imagen convirtiéndolos en íconos masivos, reconocibles y actualizados en cada nueva reproducción:

«Villa cabalga todavía en el norte, en canciones y corridos; Zapata muere en cada feria popular; Madero se asoma a los balcones agitando la bandera nacional; Carranza y Obregón viajan aún en aquellos trenes revolucionarios» (Paz, 2012; p. 161).

Si desviamos la mirada de los caudillos mitificados y nos centramos en la representación de los sujetos populares, lo primero que se advierte es el desinterés por la tropa que, a pesar de ser la imagen del pueblo y lo popular, fue representada como una masa indefinida e indiferenciada. Así, mientras los líderes eran representados en una dimensión heroica, épica y en la que se destacaba la individualidad del caudillo revolucionario, la tropa y todo lo que dentro de ella se moviliza (prácticas, saberes y estilo de vida), emergen como la imagen de un todo orgánico, no colectivo, no racional, sino bélico. La tropa como representación del pueblo no es más que un recurso retórico, una imagen que vienen a inscribir al pueblo como figurantes, es decir, como sujetos sin atributos, sin historia, sin relato, que figuran pero no actúan. Los figurantes, como ha observado Didi-Huberman:

«Cuando se mueven son más bien el juguete de un efecto masivo que los arrastra en un vasto movimiento, un diseño general del que cada uno de ellos no es sino un fragmento, una pieza del mosaico, a veces a penas un punto. [...] Pese a su nombre, los figurantes tienden [...] a desaparecer, a no cobrar figura, puesto que constituyen el fondo, siempre detrás de las figuras activas. [...] Esa es, en efecto la paradoja de los figurantes: tienen un rostro, un cuerpo, gestos bien característicos, pero la puesta en escena que los demanda los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos» (Didi-Huberman, 2014a, pp. 155-156).

Con los documentales de la Revolución surgen dos innovaciones propiamente cinematográficas que no habían sido antes exploradas en México. Una, que estos documentales fueron las primeras películas en ser exhibidas solas, dejando de ser material de complemento de películas extranjeras. Esto se debió a que la situación política se volvió un hecho de interés nacional; esto repercutió en que los documentales fueran bien recibidos en términos de taquilla y facilitó, que al término de esta etapa revolucionaria, se iniciara una incipiente industrialización cinematográfica (de los Reyes, 2011; Miquel, 2012). El segundo aspecto tiene relación con la invención de una nueva forma de hacer documentales que no se había ensayado en México: la reutilización de material fílmico rodado con anterioridad, que dio origen a los documentales de compilación. Respecto de este segundo punto, Ángel Miquel sostiene que:

«Algunos documentalistas conservaban sus películas de la Revolución. Esto significaba que estaban conscientes del interés que esas imágenes podían llegar a tener luego de su primer periodo de exhibiciones, y que confiaban en que al margen de cómo decantaran los acontecimientos, los procesos retratados serían susceptibles de aprovecharse comercialmente después. Era una previsión sensata, pues en esos materiales había batallas, tomas de ciudades, manifestaciones multitudinarias y otros sucesos espectaculares, así como una buena cantidad de imágenes de personalidades carismáticas cuyos actos o declaraciones podían llegar a convertirse otra vez en noticia [...] Desde su origen, la principal característica de este género fue recrear acontecimientos de un pasado reciente, aunque no inmediato, con escenas organizadas en forma cronológica. [...] Por lo general presentaban descripciones de etapas concluidas, lo que permitía que no se las identificara con las efímeras producciones de actualidades; sin embargo, estas obras también tenían una veta propagandística, inevitable por la naturaleza política y la cercanía temporal de los procesos narrados» (Miquel, 2011, p. 88).

Los documentales de compilación siguieron dos grandes líneas argumentales. Una fue la vertiente histórica, de la que se produjeron cerca de doce documentales⁵. La otra fue la vertiente biográfica y se han logrado clasificar

5 Algunos de los documentales de compilación de vertiente histórica son los siguientes: *Últimas fiestas presidenciales* (1911); *Los principales episodios de la pasada revolución y entrega de la presidencia al ciudadano Francisco I. Madero* (1911); *Revolución en Ciudad Juárez con todos sus detalles hasta la salida del señor presidente interino Francisco de la Barra* (1911); *Historia completa de la Revolución* (Toscano y Ocañas, 1912); *Revolución madero-oroquista en Chihuahua* (Toscano y Ocañas, 1912); *La invasión norteamericana* (Toscano, 1914); *Documentación nacional histórica, 1915-1916* (Rosas, 1916); *Historia completa de la Revolución mexicana* (Toscano y Ocañas, 1914, 1915, 1916); *Reconstrucción nacional* (Compañía Cinematográfica Queretana, 1917); *Los últimos veinte años de México. De Porfirio Díaz a Venustiano Carranza* (Toscano, 1920); *Historia completa de la Revolución mexicana* (Toscano, 1927); *Momentos de la Revolución mexicana* (1928).

cerca de diez producciones en las que destacan las figuras de Emiliano Zapata y Francisco Villa (de los Reyes, 1986; Leal y Jablonska, 1997). Por lo general, tanto los documentales históricos como los biográficos se estructuraron a partir de una narrativa cronológica que busca elaborar un relato secuencial de los hechos e hitos de la Revolución; narrativamente se utilizaban «tomas sin mayores pretensiones estilísticas. Los cineastas se concentraban en lograr imágenes que fueran comprensibles para el vasto público» (Miquel, 2011, p. 86). En tal sentido, estos documentales eran herederos del pensamiento positivista que veía el cine como reflejo fidedigno de la realidad.

Por otro lado, la popularidad de estas películas da cuenta del profundo deseo del público de reconocer en la pantalla no solo una serie de informaciones acerca de la contienda armada, sino también la de situarse en términos políticos respecto de lo que se proyectaba en las salas de cine y cómo esas proyecciones daban cuenta de las distintas facciones que estaban operando en el proceso revolucionario; al mismo tiempo el público buscaba reconocer «en la pantalla grande imágenes familiares de México y, tal vez, de los líderes famosos y de las personas comunes» (Duffey 2012, p. 57). Un claro ejemplo de esto último es el documental *La película de la Revolución* (1914) atribuida a Jesús H. Abitia. En esta cinta se presentan las distintas facciones y a sus líderes en el fragor de la contienda armada, mostrando la lucha por el poder del Estado que sucedió después del asesinato de Madero ocurrido 22 de febrero de 1913. Abitia exhibió este documental en la Convención de Aguascalientes celebrada en octubre de 1914; eran los momentos álgidos de las negociaciones por institucionalizar la Revolución⁶. Siguiendo el estudio sobre la relación entre cine mudo y espectadores de Patrick Duffey (2012), es posible advertir que el documental *La película de la Revolución*, es sintomática respecto del modo en que la imagen de varios de los protagonistas de la Revolución, generaba diversas reacciones en el público. Así por ejemplo, las numerosas apariciones de Venustiano Carranza generaron reacciones que oscilaron entre la aprobación incondicional a su figura, y el rechazo rotundo. De este modo, tal como han observado algunos investigadores del cine mudo (Duffey, 2012; Gunning, 2000) y críticos culturales (Monsiváis, 1994), el propósito central de esta película sería, tal como lo hizo el cinema de atracciones de la primera década del siglo veinte, la de producir sensaciones sensoriales en los espectadores y plasmar una cierta autenticidad de la contienda armada. Así, tal como observó Carlos Monsiváis, si las películas mexicanas poseen un aura de autenticidad es, principalmente, por su «incapacidad de distanciarse de los espectadores» (Monsiváis, 1994, p. 65)⁷.

En suma, los documentales de la Revolución mexicana se configuraron como el último estadio del primer período del cine silente mexicano. Las distintas películas experimentaron con diversas técnicas de producción y exhibición, participaron de la conformación de un espacio cinematográfico que se fue organizando progresivamente, a lo largo del siglo XX, como industria cultural. Por otra parte, los documentales de la Revolución, en tanto huellas históricas que hacen posible la legibilidad de la Revolución mexicana, pueden ser leídos como registros visuales que actualizan en el presente el sentido político de esta. Documentales como *El sitio de Guaymas* (1913) de los Hermanos Alva y *Sangre hermana* (1914) de Santiago J. Sierras y Antonio Ocañas, que eran cintas a favor del gobierno de Victoriano Huerta, o los documentales *La revolución zapatista* (1914) y *Entrada triunfal del ejército constitucionalista a la ciudad de México* (1914) de Salvador Toscano, que representaron el punto de vista rebelde, son ejemplos de cómo en «estas películas se manifestó, por primera vez, la lucha política directa en el campo del cine» (Miquel, 2012, p. 35). De este modo, los documentales silentes de la Revolución mexicana, hacen legible una historicidad en la que es posible distinguir que la lucha armada fue gatillada por una lucha por el poder entre diferentes fracciones, que no solo combatieron las unas contra las otras, también se constituyeron un movimiento de negación de las estructuras liberales vigentes instaladas por el porfiriato (Womack, 1992; Villoro, 1995).

3. FRANCISCO VILLA Y EMILIANO ZAPATA VAN AL CINE

Emiliano Zapata y Francisco Villa son dos figuras preponderantes de la Revolución mexicana que provienen de los sectores populares: uno del sur, el otro del norte, respectivamente. Ambos han perdurado en el imaginario

6 La Convención de Aguascalientes fue una asamblea de orden constituyente, que tuvo por propósito establecer una negociación política entre las facciones revolucionarias que se disputaban el poder del Estado. La Convención asumió la soberanía y eligió como presidente interino de la República al constitucionalista Eulalio Gutiérrez que comenzó a discutir el programa de gobierno con las reformas sociales, económicas y políticas que exigía la Revolución; por ejemplo, se elaboró un proyecto de reforma agraria. Sin embargo, la Convención de Aguascalientes fracasó debido a que Gutiérrez no reconoció la soberanía de la asamblea (Womack, 1992; Speckman, 2012).

7 Acerca de la relación entre cine mudo y espectadores véase los trabajos de Duffey, 2012; Cuning, 2000; Mosniváis, 1994.

colectivo como iconos revolucionarios y los dos contribuyeron de manera significativa a poner en el centro de la revolución la problemática de la tierra como factor clave para el campesinado pobre. Existe un amplio consenso entre los investigadores de la Revolución mexicana (Katz, 1999; Berumen, 2006; Ávila Espinosa, 2012) en señalar que uno de los aspectos relevantes del período fue la eclosión del zapatismo y el villismo como fenómeno político de carácter popular, que representó un desafío y una oposición al poder económico y político de la oligarquía mexicana que había gobernado desde 1810, cuando se da inicio al proceso de independencia.

El zapatismo y el villismo tuvieron como horizonte político construir un nuevo orden social, cultural y económico que pusiera en el centro al campesinado sin tierra. Las reivindicaciones revolucionarias de corte agrarista, principalmente aquellas impulsadas por el ejército insurgente del Estado de Morelos liderado por Zapata, pueden ser comprendidas bajo la herencia residual del *calpulli*, una forma comunitaria prehispánica de uso y propiedad de la tierra⁸. Como ha observado Octavio Paz, los campesinos no solo hicieron la revolución para obtener mejoras en las condiciones de vida precaria en la que se encontraban, «sino para recuperar las tierras que en el transcurso de la Colonia y del siglo XIX les habían arrebatado encomenderos y latifundistas» (Paz, 2012, p. 154). Dentro de este contexto de recuperación de tierras, me interesa analizar hasta qué punto el problema agrario y las luchas políticas impulsadas desde el zapatismo y el villismo se encuentran inscritas (o no) en la producción cinematográfica del período. Es decir, ¿es posible rastrear en los documentales rodados sobre Zapata y Villa el tema de la tierra como un problema político central?, o ¿esas producciones minimizaron la problemática agraria y se centraron en representar a estos dos líderes como espectáculo y violencia?

Pancho Villa reconoció tempranamente el potencial y poder del cine como dispositivo de significación visual que permitía la masificación de mensajes y gestas. Esto lo llevó a firmar un contrato de exclusividad con la *Mutual Film Corporation*, para que filmara sus batallas. A cambio, Villa recibiría el 20% de los ingresos de taquilla por la explotación de los materiales filmados y unos veinticinco mil dólares entregados directamente para su libre disposición (Berumen, 2006). En el encabezado de *New York Time* del 7 de enero de 1914 se anunciaba este vínculo entre la *Mutual Films* y Villa, de la siguiente manera: «Villa en el frente, firma contrato con el cine y llega con tres mil quinientos reclutas y cuatro camarógrafos a Ojinaga»⁹. El ataque a Ojinaga no solo fue lo que terminó por derrotar el último reducto del ejército Federal del Norte que defendía la presidencia de Victoriano Huerta, sino también fue lo que marcó el inicio de las filmaciones que Villa hizo para la *Mutual Films* (King, 1994). No por nada, la batalla de Ojinaga sería conocida como *una batalla para ser filmada*, pues no deja de ser curioso que muchas de las decisiones que tomó el Estado Mayor de Villa, estuvieran negociadas con los camarógrafos del *Mutual Films*, quienes, por ejemplo, proponían cuál era la mejor hora del día para que un fusilamiento se llevara a cabo (Katz, 1999; King, 1994)¹⁰. Carlos Fuentes, respecto del vínculo de Villa con el cine, afirma:

«Villa ya estaba seducido, no había que convencerlo de nuevo, ya entendía que esa maquina podía capturar el fantasma de su cuerpo aunque no la carne de su alma —ésta le pertenecía solo a él, a su mamacita muerta y a la revolución—; su cuerpo en movimiento, generoso y dominante, su cuerpo de pantera, ese sí podía ser capturado y liberado de nuevo en una sala oscura, como un Lázaro surgido no de entre los muertos sino de entre el tiempo y el espacio lejanos, en una sala negra y sobre un muro blanco, donde fuera, en Nueva York o en París. A Walsh, el gringo de la cámara, le prometió: “No se preocupe, don Raúl. Si usted dice que la luz de las cuatro de la mañana no le sirve para su maquina, pues no importa. Los fusilamientos tendrán lugar a las seis. Pero no más tarde. Después hay que marchar y pelear. ¿De acuerdo?”» (Fuentes, 1985, p. 161).

Seguramente Villa vio en el cine no solo una fuente de dinero, sino también una herramienta de propaganda a través de la cual masificar su gesta revolucionaria. Lo que tal vez no logró prever fue el hecho de que la práctica cinematográfica es básicamente un acto de manipulación que tiene como finalidad construir un relato, por ello las

8 Este sistema de propiedad de la tierra consistía, a grandes rasgos, «en dividir las poblaciones en varios barrios o calpulli, cada uno de ellos con un extensión determinada de tierras, que no pertenecían individualmente a ninguno de los habitantes, sino que estaban concedidas a una familia o tribu (...) en el concepto de que el que abandonaba el calpulli o dejaba de cultivar las tierras que se le asignaban, perdía el derecho de participar en la propiedad comunal» (Gabino Fraga citado en Octavio Paz, 2012, p. 154).

9 Texto extraído del documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003) de Gregorio Rocha.

10 Sobre la imagen que construyó el cine de la batalla de Ojinaga, véase el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003) de Gregorio Rocha.

imágenes de sus hazañas fueron administradas bajo la ideología hollywoodense del espectáculo, que no coincidía necesariamente con la historicidad de la revolución que a Villa le hubiese gustado plasmar. Como ha señalado Miguel Ángel Berumen (2006), Pancho Villa se constituyó en una verdadera figura internacional y un fenómeno mediático gracias a su carisma y a su olfato para llamar la atención de los medios y promover su imagen, lo que sin lugar a dudas contribuyó a forjar el mito que conocemos. De modo que su figura como fenómeno mediático y como mito de la Revolución mexicana se debe en gran medida a todo un entramado mediático y político que vino a anclar una imagen que, si bien idealizaba su figura también lo representaba como un bandolero sangriento.

«Quizá lo que más profundamente caló en el alma de Villa fue que nunca se pudo sacudir el estigma de bandido, de robavacas. El lado oscuro del Villa de los primeros tiempos siguió estando presente en la percepción de muchos. Su “fama” de mujeriego le trajo problemas, pues se lo calificó de violador. La forma de imponer su autoridad en un ejército surgido del pueblo, sin preparación ni disciplina, le valió la fama de asesino, de matar por el solo gusto de hacerlo. Luchar contra esas opiniones encontradas, fue difícil. Carranza controlaba los periódicos y solo pasaba la información que quería. Así que la gente de la ciudad de México temía a las fuerzas revolucionarias de Villa y Zapata. La propaganda negativa había sido mucha. No obstante, cuando las fuerzas revolucionarias populares ocuparon la ciudad de México en diciembre de 1914, muchos se dieron cuenta de que no eran turbas de asesinos y saqueadores» (Villa Guerrero, 2007, p. 181).

Sobre Emiliano Zapata existen dos documentales que fueron rodados en 1914 y que retratan el zapatismo desde veredas ideológicas opuestas. Ambas películas se encuentran perdidas y solo podemos acceder a ellas a través de descripciones en fuentes secundarias (de los Reyes, 1986, 1994 y 2000; Miquel, 2012 y 2013), y archivos de prensa. *Sangre hermana* (1914) fue un documental oficialista en pro del Ejército Federal del gobierno de Victoriano Huerta, con la clara intención de aportar a la visión negativa que la prensa de Ciudad de México tenía del zapatismo. Un periodista describió de la siguiente manera lo que *Sangre hermana* retrataba:

«Se ven de bulto los horrores cometidos por los zapatistas en el Estado de Morelos (...), pueblos enteros destruidos, las maquinarias de los ingenios de azúcar convertidas en montones de pedazos de fierro (...), hombres colgados de los postes y de los árboles, carros de trenes volcados sobre multitud de cadáveres y todo lo demás que ha causado la desolación de esa comarca»¹¹.

La otra cinta, *Revolución zapatista* (1914), es un documental de autoría anónima que buscó realzar la figura de Zapata y de su ejército. Relata la vida cotidiana de los zapatistas, mostrando el modo en que se divierten, descansan o alimentan. El documental también buscó denunciar la persecución de la que eran objeto los zapatistas por parte del ejército Federal mostrando ahorcamientos y fusilamientos, además de la destrucción de los pueblos conquistados por el enemigo. Pese a mostrar la crueldad y el salvajismo del que los zapatistas eran objeto, el documental sugería que los insurgentes al mando de Zapata estaban encaminados a vencer al ejército Federal (Miquel, 2012).

Ahora bien, al revisar las imágenes cinematográficas que tenemos disponibles de Villa y Zapata, lo que predomina es la guerra y sus implicancias devastadoras sobre los cuerpos. Las imágenes de los documentales silentes reducen la revolución al espectáculo mediático de la violencia y del horror que se ejerce sobre los individuos de uno u otro bando. La potencia de aquellas imágenes saturadas de violencia, no deja espacio más que a la familiarización con la guerra, sus horrores y sus consecuencias corporales (mutilación, ahorcamiento, destrucción, fusilamiento y muerte). La problemática de la tierra, que fue el elemento central del conflicto armado, quedó completamente apartada del relato cinematográfico del período en cuestión.

A pesar de este silencio respecto a los objetivos de la Revolución, los documentales sí lograron consignar, por una parte, la práctica de «la guerra como la continuación de la política por otros medios» (Clausewitz, 2005, p. 31) y, por otra, contribuyeron de manera significativa al establecimiento de una edad mítica que toda revolución tiende a instaurar. De esta forma, las imágenes cinematográficas ayudan a introducirnos en un tiempo pasado cuando alguna vez, en alguna parte de México, hubo un movimiento insurgente que hizo la revolución. A mi modo de ver, esta edad mítica queda plasmada en diversos registros fílmicos de distinta naturaleza, como por ejemplo, el del funeral de Emiliano Zapata, el 12 de abril de 1919.

11 “Una película espantosa”, *La Patria*, 1 de julio de 1914, citado en Miquel, 2012, p. 36.

Las imágenes nos muestran el cadáver del guerrillero en un primer plano: ojos cerrados, bigote ancho, pecho ensangrentado. En el siguiente plano, vemos a soldados y campesinos apostados a las afueras de una estación de policía. En el plano siguiente aparece el féretro abierto con el cuerpo de Zapata como si posara para la cámara, rodeado por los rostros de un pueblo campesino que exhibe ritualidad y tristeza. A continuación, un plano general muestra el féretro mientras es trasladado en andas por una avenida de Morelos camino del cementerio donde fue enterrado. El cortejo con el féretro en andas pasa delante de la cámara y se detiene por unos instantes para que la escena sea capturada plenamente por el lente. Esta deferencia con el camarógrafo nos revela la conciencia respecto del poder de la imagen y su capacidad de trascendencia. El cortejo sigue su andar, entra al cementerio y en un plano americano vemos cómo el féretro es cerrado para inmediatamente después ser depositado en la profundidad de la tierra¹².

Las imágenes del funeral de Emiliano Zapata pueden ser leídas como sencillas descripciones visuales; pero se constituyen como imágenes cargadas de la solemnidad que el aura otorga a la figura de Zapata y que lo transforma en un sujeto de la historia. Se trata, siguiendo los argumentos de Didi-Huberman (2015b) de un anacronismo que atraviesa el tiempo, pues las imágenes del funeral de Zapata vistas un siglo más tarde perviven como «un pliegue exacto de la relación entre imagen e historia» (Didi-Huberman, 2015b, p. 48). De esta manera, las imágenes del funeral del guerrillero mexicano contribuyen, a través de todo un repertorio iconográfico que expresa formas y sentimientos (*pathosformeln*), a la actualización de la figura de Zapata como un mito, es decir, como un síntoma que pervive (*nachleben*) a destiempo, que aparece y desaparece en el curso de la historia y, con ello, se contribuye a establecer todo un sistema de significación respecto de su figura como discurso.

4. CONCLUSIONES

La Revolución trajo consigo una serie de replanteamientos en el orden de los valores sociales y culturales en México (Pérez Montfort, 2012). Uno de estos replanteamientos tiene que ver con la construcción de un imaginario mexicano fundado en la revolución como seña de identidad. Dentro de este nuevo contexto identitario, los documentales rodados durante el período revolucionario se establecieron no solo como un importante avance en términos del desarrollo de la práctica cinematográfica en México¹³, sino también contribuyeron de manera significativa en la instalación de ese imaginario que ligaba a la Revolución con una mexicanidad compuesta por una serie de prácticas culturales que se desprendían del campesinado. La mayoría de los documentales del período en cuestión se centraron tanto en los aspectos bélicos de la contienda revolucionaria como en realzar a ciertas figuras clave de la lucha armada. Esas representaciones no lograron ir más allá que la simple descripción biográfica, la urgencia de la noticia o el espectáculo de la guerra. Por otro lado, aunque como se ha señalado, estas películas no problematizaron la cuestión agraria como elemento central de la Revolución, que más bien quedó reducida a una suerte de telón de fondo ni relevaron al sujeto popular, sí es posible advertir un trasfondo cultural que objetivó al campesinado rebelde como mexicanidad, es decir, como elemento diferenciador e identitario. A partir de allí, la producción cultural posterior a la contienda, incluido el cine, erigiría una nueva constelación de sujetos, prácticas, discursos y saberes populares que fueron realzados por la Revolución y que estableció una nueva matriz cultural sobre la cual se asentó, a lo largo del siglo XX, el proyecto político del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Esta nueva matriz cultural incorporó al campesinado rebelde como una pieza maestra de una narrativa que, desde la nueva arquitectura del poder revolucionario y nacionalista, estableció la inclusión de prácticas y saberes populares que se desprendieron de la ruralidad y que terminaron por articular, a lo largo del siglo veinte, «nocio-nes de pueblo y ciudadanía compatibles con el proyecto estatal del nacionalismo revolucionario y sus intentos de modernización de la población desde la cultura» (Sánchez Prado, 2015, p. 51). De este modo, los documentales rodados durante la lucha armada contribuyeron de manera significativa en la instauración de un nuevo régimen

12 Las imágenes del funeral de Emiliano Zapata se encuentran disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=-5cmEIMv-f0> (consultado el 07 abril de 2022).

13 Como ha observado Ángel Miquel (2012), las películas documentales realizadas al calor de la Revolución representaron un tremendo avance para el desarrollo del cine en México, pues estas cintas aumentaron de manera considerable la duración de las películas al tiempo que diversificaron los géneros, principalmente, gracias a la incorporación de la propaganda y la biografía utilizadas bajo el ropaje de cintas informativas o históricas. También es en este período cuándo se comienza a advertir la importancia de las imágenes como documentos históricos, que deben ser conservados, y que pueden ser reutilizados en futuras producciones.

de visibilidad y, en ese sentido, los documentales silentes del período revolucionario hacen comprensible la revolución como ethos cultural a proyectar dentro de la sociedad mexicana.

Por otro lado, el mito de la Revolución, en tanto sistema de significación que se encuentra «investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia» (Barthes, 2008, p. 200), forjó un sistema de clasificación cultural en el cual es posible advertir una lucha simbólica que permitió crear una narrativa de la Revolución como seña de identidad, sobre la cual se construyó el México postrevolucionario. Los documentales silentes fueron parte significativa de esa lucha simbólica por establecer una nueva mexicanidad que, en el transcurso del siglo XX, institucionalizó un discurso que tuvo «a su cargo fundamental, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia» (Barthes, 2008, pp. 237-238). En tal sentido, los documentales del período revolucionario, si bien son construcciones visuales de orden descriptivo, se prestaron para ser utilizados de modo que cumplieran un rol relevante en el establecimiento de la Revolución como un metalenguaje, como mito que, como nos recuerda Roland Barthes (1987, p. 83), «consiste en hacer de la cultura naturaleza, o al menos en convertir en “natural” lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico».

Con la Revolución emergió una nueva constelación de sujetos, prácticas y discursos populares que habían sido invisibilizados por el poder y la élite decimonónica y que con el andar del nacionalismo populista postrevolucionario se fueron integrando y naturalizando dentro del campo social, político y cultural mexicano. Sin embargo, como ha observado Octavio Paz (2012), sería una simplificación sostener que la cultura mexicana del siglo veinte sea un mero reflejo de los cambios producidos por los procesos revolucionarios. Más exacto sería señalar que esos cambios expresan de alguna u otra manera las negaciones, los propósitos, las tendencias contradictorias y las distintas variaciones discursivas que se ponen en juego dentro de la nación y la cultura mexicana, ya no como una simplicidad y una esencia, sino como una historia en plural, muchas veces violenta y sanguinaria, alegre y festiva, cómica y melodramática, cerrada en la esfera de las relaciones, abierta en la embriaguez de la contienda. La eficacia y relevancia de los documentales del período silente consiste en que estos establecen una primera síntesis cultural de lo popular como seña de identidad y, a través de la medición fílmica, nos hacen legible, es decir, entendible esa heterogeneidad cultural, política y social en el México revolucionario.

Por último, cabe señalar que las imágenes de la contienda armada son documentos visuales que nos hacen comprensible la historicidad de la Revolución a través de un recorte de los aspectos visibles del mundo objetivo. Las imágenes de la violencia y de la guerra, las de la entrada triunfal de Emiliano Zapata y Francisco Villa a Ciudad de México, las imágenes de la vida cotidiana en los campamentos y en las haciendas tomadas por los guerrilleros, las del funeral de Zapata, son todas ellas huellas, surcos e índices que componen un estrato de visibilidad, «un coletazo visual del tiempo que ella [las imágenes] quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos– que ella no puede, en tanto arte de la memoria, dejar de aglutinar» (Didi-Huberman, 2014b, p. 51). Los documentales de la Revolución nos hacen ver y entender la relación que la imagen fílmica mantiene con el acontecimiento y con la historia, con los sucesos y con la representación en un momento particular de la sociedad mexicana; un momento que coincide con el período de lucha armada y los primeros intentos de transformación social iniciados por el nuevo paradigma político y cultural instaurado a partir de la Revolución (Villoro, 1995; Womack, 1992).

Los documentales silentes del período revolucionario se establecieron como «historicidad inmanente» (Adorno, 2004, p. 26) y, con ello, quiero hacer notar el carácter dual de las expresiones fílmicas en tanto hecho estético y hecho social. De ahí que las imágenes de la Revolución mexicana, en tanto anacronismo de los hechos históricos, pueden ser pensadas, siguiendo a Benjamin (2005), como imagen dialéctica, pues los documentales silentes hacen aparecer un pasado revolucionario como índice histórico, a la vez que perviven en el tiempo. Es lo que Warburg (2019) llamó la pervivencia (*nachleben*) de las imágenes, poniendo la atención en el modo en que las imágenes sobreviven a un presente inmediato, actual; es decir, las imágenes de la Revolución filmadas al fragor de la lucha armada, al ser visualizadas en el presente enuncian una legibilidad de una historia ocurrida en un contexto social anterior –de ahí el anacronismo de las imágenes–, pero actualizada bajo la mirada de un «presente dialéctico» (Didi-Huberman, 2015b, p. 146). En ese proceso, las imágenes de la Revolución hacen legible una historicidad en la que el pasado entra en el presente. Es decir, se trata de una visualidad que es aprehendida bajo la legibilidad de

su pertenencia a otro tiempo y, al mismo tiempo, es reactualizada en el presente a través de imágenes que dejan entrever, como diría Benjamin, que «no solo cada época sueña a la siguiente, sino que soñadamente apremia su despertar» (Benjamin, 1972, p. 190).

En suma, los documentales silentes de la Revolución conforman una suerte de «inconsciente del tiempo» (Didi-Huberman, 2015b, p. 147), un espacio y un poder simbólico que hace de la imagen fílmica no solo rasgos, huellas o gestos de la imagen como registro del acontecimiento revolucionario en el devenir histórico, sino también como fragmento que irrumpe positivado en la imagen de la cinta como índice histórico e historicidad inmanente, pues la legibilidad histórica de las imágenes producidas durante la Revolución mexicana son, a fin de cuenta, un vestigio visible en la que habita el contexto histórico que posibilitó su aparición. Al mismo tiempo, no solo se resignifican en nuevas producciones, sino también se articulan como memoria que expresa, a través de la imagen en movimiento, formas y sentimientos (*pathosformel*) que contribuyen en la producción de sentido de la Revolución como mexicanidad.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Anagrama.
- Ávila Espinosa, Felipe (2012). La vida campesina durante la revolución: el caso zapatista. En Aurelio de los Reyes (coord.) *Historia de la vida cotidiana en México, Tomo V Vol. 1 Siglo XX Campo y ciudad*. México DF: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, pp. 49-88.
- Barthes, Roland. (1987) El mito hoy. En Roland Barthes *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 83-87.
- Barthes, Roland (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Benjamin, Walter (1972). Paris, capital del siglo XIX. En Walter Benjamin *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, pp. 197-190.
- Benjamin, Walter (1989a). Experiencia y pobreza. En Walter Benjamin *Discursos interrumpidos I filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, pp. 165-173.
- Benjamin, Walter (1989b). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” En Walter Benjamin *Discursos interrumpidos I filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, pp. 15-57.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berumen, Miguel Ángel (2006). *Pancho Villa la construcción de un mito*. México DF: Océano.
- Burucúa, José Emilio (2006). *Historia y ambivalencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Burk-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Clausewitz, Carl von (2005). *De la guerra*. Madrid: La esfera de los libros.
- Didi-Huberman, Georges (2014a). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014b). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En Adriana Valdés (ed.) *Alfredo Jarr. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, pp. 39-67.
- Didi-Huberman, Georges (2015a). *Remontajes al tiempo padecido*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Didi-Huberman, Georges (2015b). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Duffey, Patrick (2012). El diálogo entre imagen y espectador: El documental mexicano de la Revolución y la “película local”. En Wolfgang Bongers (ed.) *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 45-63.
- Fuentes, Carlos (1985). *Gringo viejo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Gunning, Tom (2000). The cinema of attractions. En Robert Stam y Toby Miller (eds.), *Films and theory: An anthology*. Oxford: Blackwell, pp. 229-235.
- Katz, Friedrich (1999). *Pancho Villa Tomo1*. México DF: Ediciones Era.
- King, John 1994. *El carrito mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Leal, Juan Felipe (2012). *El documental nacional de la Revolución mexicana. Filmografía. 1910-1914*. México DF: Voyeur.
- Leal, Juan Felipe y Jablonska, Aleksandra (1997). *El cine de la Revolución mexicana. Filmografía, 1911-1917*, México DF: Universidad Pedagógica Nacional.
- Miquel, Ángel (2011). Documentales mexicanos con historias revolucionarias. En *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, 68: 80-95.
- Miquel, Ángel (2012). Documentales de las revoluciones de México 1911-1916. En Wolfgang Bongers (ed.) *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 19-44.
- Miquel, Ángel (2013). *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México DF: UNAM,
- Monsiváis, Carlos (1994). Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla (Notas sobre el público del cine en México). En *A través del tiempo. El cine mexicano y su público*. México DF: El Milagro, pp. 49-97.
- Paz, Octavio (2012). *El laberinto de la soledad*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

- Pérez Montfort, Ricardo (2012). La cultura. En Sandra Kuntz (coord.) *América Latina en la Historia Contemporánea. México Tomo 3 1880-1930. La apertura al mundo*. Madrid: Taurus, pp. 287-352.
- Ramírez, Gabriel (1989). *Crónica del cine mudo mexicano*. México DF: Cineteca Nacional.
- Reyes, Aurelio de los (1986). *Filmografía del cine mudo mexicano, vol. 1, 1986-1920*. México DF: Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, Aurelio de los (1994). *Filmografía del cine mudo mexicano, vol. 2, 1920-1924*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México y Dirección General de Actividades Cinematográficas.
- Reyes, Aurelio de los (2000). *Filmografía del cine mudo mexicano, vol. 3, 1924-1931*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, Aurelio de los (2011). La narrativa de las “vistas” de la Revolución: consideraciones. *Archivos de la Filmoteca* 68, 63-79.
- Reyes, Aurelio de los (2013). *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Prado, Ignacio (2015). Alegorías sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 44(2), 50-67.
- Silva-Escobar, Juan Pablo (2021). Monumento, espacio público y poder simbólico. El caso de la estatua del general Baquedano y el uso político del patrimonio. En Amalia Castro, Catherine Burdick y Juan Pablo Silva-Escobar (eds.) *Multiplicidades del patrimonio. De lo sagrado a lo cotidiano, de la calle a la mesa*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, pp. 18-50.
- Speckman, Elisa (2012). Población y sociedad. En Sandra Kuntz (coord.) *América Latina en la Historia Contemporánea. México Tomo 3 1880-1930. La apertura al mundo*. Madrid: Taurus, pp. 227-286.
- Villa Guerrero, Guadalupe (2007). Reseña a Pancho Villa la construcción de un mito. *Secuencia. Revista de historia y ciencias Sociales*, 68, 178-186.
- Villoro, Luis (1995). *En México, entre libros y pensadores del siglo XX*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Warburg, Aby. (2019). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno Editorial.
- Womack, John (1992). La Revolución mexicana, 1910-1920. En Leslie Bethell (ed.) *Historia de América Latina. Tomo 9. México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 78-145.