

Pancho Villa, el Centauro del Norte: un análisis histórico sobre la construcción de masculinidades en la Revolución Mexicana.

Pancho Villa, el Centauro del Norte: a historical analysis of the construction of masculinities in the Mexican Revolution.

Pancho Villa, el Centauro del Norte: uma análise histórica da construção de masculinidades na Revolução Mexicana.

Isidora Garnham Soto

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile
itsoto@uc.cl

 [0009-0006-6898-2102](https://orcid.org/0009-0006-6898-2102)

Recibido: 29 de abril de 2024

Aceptado: 28 de octubre de 2024

Publicado: 21 de junio de 2025

Artículo Científico. Este artículo se originó de mi trabajo final del curso Seminario de Investigación realizado en el último año de licenciatura en Historia en la Pontificia Universidad Católica de Chile cursado en 2019.

Cómo citar: Garnham Soto, Isidora, «Pancho Villa, el Centauro del Norte: un análisis histórico a la construcción de masculinidades en la Revolución Mexicana». *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 29, n° 1, 2025, pp. 94-125. <https://doi.org/10.35588/4k786032>.



Resumen: Este artículo analiza la construcción de la épica revolucionaria mexicana en torno a Pancho Villa, para lo que propone, primero, que los rasgos de masculinidad fueron parte de un proceso identitario que descansó en dispositivos culturales; y segundo, que existieron distintas representaciones de Villa, que nutrieron las masculinidades de un mismo personaje. El análisis del universo semántico que conformó una “valentía revolucionaria” permitirá acercarse a la comprensión de esta emoción a partir de la revisión de fuentes mexicanas y estadounidenses, películas, corridos y prensa. Esta investigación y comparación mostrará las diferentes formas que tomó la figura de Villa que sirvieron a la construcción un perfil arquetípico de masculinidad.

Palabras Clave: Pancho Villa; masculinidades; valentía; cine; corridos.

Abstract: This article analyzes the construction of the Mexican revolutionary epic around the figure of Pancho Villa, for which it proposes, first, that the traits of masculinity were part of an identity process that rested on various cultural devices; and second, that there were different interpretations and representations of Villa of this character conforming, which nurtured the diverse masculinities that inhabited the same character. The analysis of the semantic universe that made up a "revolutionary courage" will allow us to approach the understanding of this emotion from the review of Mexican and American sources, films, corridos and the press. This research and comparison will show the different forms that the figure of Villa took that served the construction of an archetypal profile of masculinity.

Keywords: Pancho Villa; masculinities; bravery; cinema; corridos.

Resumo: Este artigo analisa a construção da epopéia revolucionária mexicana em torno da figura de Pancho Villa, para a qual propõe, primeiro, que os traços de masculinidade faziam parte de um processo identitário que se apoiava em diversos dispositivos culturais; e segundo que houve diferentes interpretações desse personagem, formando diferentes masculinidades que conviveram no mesmo personagem. A análise do universo semântico que formou uma “coragem revolucionária” nos permitirá abordar a compreensão desta emoção a partir da revisão de fontes, filmes, corridos e imprensa mexicana e americana. Esta investigação e comparação mostrará as diferentes formas que a figura de Villa assumiu e que serviram para a construção de um perfil arquetípico da masculinidade.

Palavras-chave: Pancho Villa; masculinidades; coragem; cinema; corridos.

1. Introducción

En enero de 2023 el entonces presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, declaró ese año como “el año de Francisco Villa” con el subtítulo “el revolucionario del pueblo”. Sin embargo, a cien años de su muerte no existe consenso sobre cómo aproximarse al general Villa. Hay villistas y antivillistas, que defienden acérrimamente sus posturas. Algunos sostienen que fue un asaltabancos; otros lo reconocen como un prócer revolucionario. En ese sentido, el historiador mexicano Javier Garcíadiego, en el contexto de las jornadas villistas organizadas por la Academia Mexicana de la Historia, llamó a debatir su figura historiográficamente, es decir, adoptando un análisis “con más historia y menos leyenda” de su biografía. De esta manera, Garcíadiego señaló que “haciendo cortes biográficos de su historia de vida vamos a encontrar que en algunos momentos Villa fue un revolucionario importante y en otros momentos predominó este carácter violento, autoritario y machista” (Garcíadiego s/p).

Las contradicciones presentes en la figura de Pancho Villa motivaron la investigación que dio lugar a este artículo. Acercamiento en el que se observó aquello que se cantó, se escribió y se filmó sobre su figura; soportes en los que también se sostendrá este artículo, para descifrar la compleja personalidad de Villa y explorar los matices presentes en las construcciones sobre la valentía y la masculinidad en América Latina. Las diversas lecturas que se pueden hacer sobre Pancho Villa y, desde allí, sobre el arquetipo del revolucionario mexicano, permiten complejizar los estudios sobre los estereotipos latinoamericanos, mostrando cómo en un mismo personaje pueden habitar múltiples expresiones culturales y sociales.

El presente artículo identifica el universo semántico que abarcan los corridos sobre Villa, analizando las representaciones en torno a referencias como el valor, el honor y el coraje. El análisis comparado de los corridos y de las películas permiten postular que las múltiples perspectivas que entregan estos soportes sugieren la existencia de una polisemia de la valentía. Es decir, que la figura de Villa no se inserta en una valentía estática e inmóvil, sino que transita a través

de múltiples valentías, que hacen referencia a distintos momentos de su vida y a distintas características de su personalidad.

En particular, se analizaron corridos revolucionarios que se refirieron a la vida y hazañas de Pancho Villa, entendiéndolos como un género popular, campesino y oral que se presta para un ciclo narrativo de hazañas guerreras y combates que crean “una historia para y por el pueblo.” (Mendoza IX) un segundo soporte que se analizó fueron las películas producidas durante y después de la Revolución. Para complementar, se incluyó el análisis de la recepción de las películas en periódicos estadounidenses y mexicanos.

De esta manera, el desarrollo de este artículo se centrará en tres ejes. En primer lugar, se analizarán los corridos y producciones musicales de la época y, en segundo lugar, se ahondará en los largometrajes y documentales producidos durante la revolución y años posteriores. En un tercer, y último, punto se analizará la recepción de estas producciones cinematográficas en el público estadounidense y mexicano. La combinación de estos análisis permitirá reforzar la premisa de que existió una polisemia en torno a la valentía y a la construcción de un macho revolucionario.

2. Estado del arte

Según Platón existen cuatro “virtudes cardinales”: la justicia, la prudencia, la fortaleza y la templanza. La fortaleza, que luego va a asociarse con la valentía, preparaba correctamente al individuo ante dificultades o desafíos. La Real Academia Española definía, en 1925, al valiente “como aquel eficaz y activo en su línea, física o moralmente” (Real Academia Española de la Lengua, 1925). Esta definición, permite abarcar un sinnúmero de características, actitudes y comportamientos y se encarnó en diversos actores sociales. Por ejemplo, la valentía era una característica promovida en la guerra, pues era aquel quien no temía al peligro ni al enfrentamiento con el enemigo. Pierre Bourdieu explica que ser calificado de cobarde implicaba perder la estima o la admiración del grupo, de “perder la cara delante de los colegas, y de verse relegado a la categoría típicamente femenina de los débiles, los alfeñiques, las mujercitas, los

mariquitas” (Bourdieu 41). A pesar de que no pareciera ser explícito, la semántica lo es: los pronombres utilizados en el diccionario, incluso hoy, lo asocian a lo masculino.

En el contexto específico de la Revolución mexicana, a inicios del siglo XX, la valentía era relacionada particularmente con la población masculina. Esto porque los roles sociales que desempeñaban hombres y mujeres determinaban las expectativas de comportamiento de cada cual, así como también las emociones que debían o no manifestar. Ute Frevert expone que en el siglo XIX el discurso sostenía que los sentimientos de las mujeres eran menos destructivos, más finos y suaves. De esta forma, “el hombre es conquistado más por la ira, el furor y la furia, la mujer por la astucia, los celos y la melancolía” (Frevert 110).

Las conductas y relaciones están dotadas de significados de género, por lo que hay actividades consideradas más o menos masculinas y, por lo tanto, son más o menos honrosas, efectivas y legítimas (Núñez Noriega 82). Sin embargo, las relaciones sociales entre géneros y, por ende, y las masculinidades cambian en el tiempo, razón por la cual se vuelven una categoría de estudio valioso para la historia (Scott 33). No son estáticas ni monolíticas y, a pesar de reconocer la existencia de un arquetipo de masculinidad hegemónica, hay que considerar sus diversas variantes y situarla en un contexto histórico específico.

De esta manera, las masculinidades encarnadas por Pancho Villa tienen antecedentes que se remontan al periodo prehispánico, al orden social colonial y a la crisis de este modelo. En ese sentido, Sonya Lipsett-Rivera señala en su investigación sobre el origen del macho mexicano que “cuando los súbditos coloniales derrocaron a sus gobernantes, el tipo de hombre violento que había sido inaceptable bajo el régimen colonial se volvió útil, proporcionando así los orígenes del macho estereotipado” (17). El establecimiento de la República mexicana intentó contener esa cualidad de la masculinidad a partir del orden y el progreso. Por su parte, el Porfiriato buscó reforzar un tipo de ciudadano que siguiera características de los hombres europeos: el autodomínio, la represión de las pasiones, la limpieza, el cuidado personal adecuado y el control de los “inferiores” sociales como las mujeres y los niños (Navarro 1).

En 1910, tras el estallido de la Revolución sucedieron diversos fenómenos: no solo se desafió la política, la economía y la sociedad porfiriana, sino que también se desarrolló una lucha contra las élites “afeminadas”, que a los ojos de los revolucionarios no merecían el derecho a gobernar (Navarro 2)¹. Es decir, este periodo abrió un espacio para reconfigurar las performances de género. Específicamente, en las áreas rurales del país, las personas construyeron tanto una identidad social como imágenes sobre los cuerpos masculinos y femeninos a partir de los recursos culturales disponibles y, en este contexto, la masculinidad se exacerbó. Esta última se estableció, principalmente, a través de aquello performático que se alojaba en distintos dispositivos culturales: la guardarropa, la exhibición de las armas y la apariencia en general. Estos elementos ocupaban un lugar principal para fijar tanto las identidades sexuales como la pertenencia a un grupo social y étnico determinado (Castro Ricalde 62). Estos diferentes arquetipos de masculinidad se reforzaron con las alegorías populares del macho mexicano, quien estuvo acompañado de objetos que exageraban su virilidad, tales como sombreros, pistolas y caballos (Macías-González y Rubenstein). El caballo y las armas son, según Max Parra, elementos de hidalguía y hombría (Parra 139); por lo tanto, exhibir la valentía permitía reforzar la masculinidad.

En este contexto, el macho mexicano fue el que configuró una idea de nación. Este arquetipo buscaba representar el alma propia de un colectivo, un imaginario nacional y un sistema de ideas (Dümmer 5). Esta representación debía ser una expresión del espíritu nacional revolucionario que se alzó en armas llevando una lucha por las causas campesinas de los mexicanos del norte. Reforzar lo típico mexicano permitió plantear una nueva identidad nacional que se distinguía de aquella que sugería el Porfiriato. El hombre mexicano, de esta manera, debía ser quien garantizara el cambio revolucionario movilizad por la valentía. Este imaginario exhibía fortaleza y determinación, dos características requeridas para la guerra, cuya

1 Por ejemplo, el humor político que se burlaba de los políticos del Porfiriato a través de las figuras de La Catrina o el dandy (McCaughan 12-14).

exacerbación, especialmente en dispositivos culturales masivos, permitió legitimar y promover esta nueva identidad.

A pesar de la coyuntura social y política que significó la Revolución para sociedad mexicana, Ávila Espinosa señala que los roles al interior de la familia no variaron. El autor argumenta que los hombres siguieron siendo los dominantes, el machismo no cambió, la mayoría de las mujeres continuó aceptando la subordinación y las tareas domésticas; ellas empleaban mayor parte de su tiempo moliendo maíz, haciendo tortillas, cocinando, llevando alimento y cuidando a los hijos (Ávila Espinosa 36). Pese a que existen importantes ejemplos de mujeres y hombres que desafiaron las categorías de género de la época, la Revolución no alteró el machismo, sino que lo reforzó a través de la exacerbación de conductas violentas y agresivas.

Uno de los soportes que permitió la instalación de estas narrativas identitarias en torno a la masculinidad mexicana fue el cine. En México —y otros países latinoamericanos— el cine fue recibido como una prueba de la modernidad y el progreso. Porfirio Díaz utilizó el cine como una herramienta de propaganda para reforzar la idea de crecimiento y modernización que su administración había logrado (López 48). Una vez estallada la revolución, cada famoso combatiente tenía su propia cámara y producción para grabar sus hazañas. Pancho Villa, quien para Standish fue la primera estrella del cine mexicano, firmó con productores norteamericanos un contrato de exclusividad (Standish 1). Era conocido por escenificar batallas y hechos como ahorcamientos durante el día para que pudieran ser filmados (López 161). En este caso de estudio, las películas post revolucionarias, además de representar un hito particular, dan cuenta de procesos particulares de su contexto de producción (Zemon Davis). Es decir, el periodo que va entre 1917 y 1940 se caracterizó por enaltecer al héroe que luchó por los ideales del pueblo y el campesinado, justo después de la Revolución, cuando se asienta la necesidad de darle legitimidad al Estado y a las estructuras políticas y sociales resultantes del conflicto (Wood) (Rashkin 214). Sin embargo, no fue un cine al servicio del Estado, sino que generó ciertos conflictos debido a que en las películas se exponía a la audiencia a la crudeza de las representaciones bélicas, y porque estos enfrentamientos

desfavorecían el ideal de unidad nacional que buscaban los gobiernos tras la revolución (Ramírez).

Como este tipo películas son, en su mayoría, de cine silente, es preciso estudiar la música que busca acompañar las acciones de los personajes para sincronizar los sucesos. La musicalización del cine silente fue un desafío que buscaba dar cuenta de lo que *efectivamente* estaba pasando en la película. Se buscaba musicalizar la acción y evocar emociones, situaciones y estados de ánimo (Purcell y González). Por lo tanto, en el caso de las películas épicas de Pancho Villa, la música que acompañó las hazañas fueron un recurso elemental.

Otro aspecto que considerar son las producciones musicales, en particular, los corridos. Este formato musical es una manifestación cultural oral y regional donde frecuentemente se narran las hazañas y proezas de héroes y combatientes. Los corridos son un soporte para la historia (Lira Hernández), pues los autores y narradores se identifican localmente con los sucesos que plasman en sus letras. Este género ha sido un recurso inmediato para expresar los estados de ánimo del pueblo mexicano (Mendoza), y en el periodo revolucionario estudiado es considerado por muchos autores como la etapa más rica tipo y de mayor producción y circulación (Lira Hernández). Los corridos revolucionarios servían como un medio difusor de información durante las múltiples batallas que se pelearon: “era el periódico de los analfabetos [...] el noticiario accesible en poblados lejanos [...] formador de opinión pública” (Reuter 124). También funcionaron como cánticos de motivación que generaban un sentimiento de comunidad y permitían diferenciarse del otro en la lucha, de tal forma que pudieron ser usados como un referente identitario hacia el interior del grupo revolucionario, muchas veces ridiculizando al enemigo (Lira Hernández 35).

Los corridos dedicados a Pancho Villa y a los combates de su ejército en el norte del país son una subcategoría de este género por la función narrativa y épica del héroe admirado (De Giménez). También pretenden contar la apología de bandoleros y valientes caudillos. Así, la condición de Villa como un exbandolero es clave para entender su popularidad y excepcionalidad, pues fue representado en numerosos corridos como aquel insurgente e insubordinado rural y social (Parra). En la figura de Villa, y previamente en

el bandolero, se buscaba representar la jactancia viril de no temerle a nada, encarnando el valor. Sus hazañas, pillerías y escapatorias de la ley lo mostraban como un modelo a seguir, pues perseguía un anhelo de libertad y de justicia (Parra).

Tras la muerte de Villa, los corridos sobre su figura continuaron produciéndose, para reconocer su valentía al no temerle a la muerte, y marcar la trascendencia del héroe y la continuidad mítica de su figura. La música, al igual que las películas, llegaron a tener una enorme fuerza evocativa (Pérez Montfort 61). La lírica de estos corridos alababa las características que configuraban al hombre revolucionario y permitieron reforzar la nueva identidad.

3. Así cantaban a Pancho Villa: corridos que homenajean al héroe

Las producciones musicales del periodo revolucionario mexicano son incontables. En ellas y, especialmente en las que tienen a Pancho Villa como su protagonista, destacan distintas formas de concebir la valentía. La valentía revolucionaria transita históricamente en un espectro amplio de concepciones. Pancho Villa también deambula entre estas significaciones.

En primer lugar, es posible identificar la pillería como una actitud asociada al general. Pancho Villa no solo se destacó por sus combates sino por la forma de llevarlos a cabo, siempre con un tinte picaresco, burlando a su enemigo y a la justicia. La picardía es un elemento característico del mundo popular de la época y Villa aportó a la lucha constitucionalista ese contingente protagónico de origen popular (Garcíadiego 223).

Durante la Revolución, Villa no solo logró burlar a sus enemigos internos —como Venustiano Carranza— sino también a los norteamericanos que lo querían apresar tras la invasión a Columbus en Nuevo México. Carranza les permitió a los extranjeros ingresar al territorio con la condición de asesinar a Villa; sin embargo, el general logró escapar de las tropas estadounidenses, dejándolas fatigadas y agotadas tras largas horas de persecución. La trampa que utilizó Villa fue el disfraz: la anécdota cuenta que se vistió, junto a sus tropas, con el uniforme de los soldados norteamericanos logrando

confundirlos, de este modo, para luego aprisionar a los estadounidenses y carrancistas.

Esta travesura que juega Villa dejó “asombrada a la gente de Chihuahua” (Corrido de la Persecución de Pancho Villa estrofa 10), pues no solo triunfó el ejército villista, sino que avergonzó a los extranjeros. Acá hay un tema bastante importante, pues la valentía y la burla no solo se relacionan con la capacidad de huir de la ley, sino también con poder avergonzar al enemigo, vulnerándolo y ridiculizándolo. En el mismo corrido se señala que “los americanos con su cara llena de vergüenza se regresaron todos a su país” (estrofa 12). Esa vergüenza pone en tela de juicio al enemigo, cuestionando su capacidad en el combate, su fortaleza y estrategia y, más importante, la valentía de su ejército.

El general valiente no es solo juegos y pillerías. La seriedad al atacar es uno de sus fuertes reconocimientos, ya que su grandeza también se asociaba a la capacidad de poner orden en las tropas, caracterizadas por ser particularmente alborotadas. En el corrido de Zacatecas, Villa llegó a formar al pelotón y ordenó entrar en batalla: “A todos en formación para empezar el combate al disparo de un cañón” (estrofa 4). La valentía está, en este caso, vinculada a la organización estratégica de las tropas insurgentes, calculando fríamente los destinos y los objetivos, y, por lo tanto, mediada por la razón.

La valentía también es intimidante. Y la de Villa lo incitaba a actuar con mayor coraje, como cuando amenazó a su enemigo en una charla por teléfono y exigiéndole el territorio y su rendición. Pancho Villa entregó este ultimátum para demostrar su decisiva e intransigente postura frente a la División de Nazas que protegía la ciudad de Torreón, donde se encontraba el general Velasco. Villa se comunicó con su contrincante y le pidió su renuncia de la zona, a fin de evitar un innecesario enfrentamiento y derramamiento de sangre. La valentía se asocia aquí a ser prudente, es una temeridad consciente de las realidades y capacidades de sus combatientes.

Otro corrido que dialoga estrechamente con la intimidación de la valentía es el Corrido de Durango que destaca a Pancho Villa “general tan afamado, que hiciste correr a tus enemigos a todos como venados” (En Durango, comenzó estrofa 6). Villa intimidó y asustó a

sus enemigos y, como los venados —animal que simbólicamente ha sido asociado como presa de otros— son ahuyentados.

La valentía también se representa físicamente. El corrido de la Decena de Torreón demuestra cómo Pancho Villa encarna esa violencia al hacer oír sus “ametralladores y fuerte fusilería” (Corrido de la Decena de Torreón, estrofa 17). En su calidad de crónica, el corrido narra descriptivamente cada encuentro armado, enumerando la cantidad de muertos, la fecha, y los nombres de los principales generales al mando. Pancho Villa era la personificación de esa violencia, él se jactaba de sus posesiones armamentísticas y las exhibía con orgullo en su atuendo, alardeando: “en las bolsas traigo pesos y en a la cintura casquillos” (En Durango comenzó, estrofa 5). Los casquillos de balas son uno de los elementos más característicos de Villa, ya que representan la posesión de armamento a la vez que es una demostración gráfica de la virilidad, pues el cañón y la pistola fueron elementos asociados a la masculinidad.

Si bien, en la Revolución mexicana las mujeres —mejor conocidas como Adelitas— participaron activamente de las batallas, el papel protagónico del enfrentamiento armado fue casi exclusivo de los hombres. La valentía —en la batalla— es una cualidad constitutiva de lo masculino, las armas son las posesiones de los hombres, la guerra es el escenario dedicado a la jactancia viril y los corridos demuestran esto. El corrido de Torreón nos ilustra cómo los guerreros, en nombre de Villa y la revolución, estaban “dispuestos a morir” (estrofa 18). Sus tropas eran valientes, puesto que tenían a un general valiente.

El valiente está comprometido, además, con una bandera de lucha. La causa de la Revolución fomenta el actuar valiente, le otorga sustento y, en nombre de esa consigna, el héroe obtiene el valor para defenderla. En el corrido, tras su muerte, se destaca que Villa “aceptó el reto que la vida le marcó” (Cadetes de Linares, estrofa 4).

Sin embargo, el valiente no solo se abandera con causas políticas, sino también se enfoca en la defensa de los más desvalidos. Por ejemplo, en la violación de su hermana: según cuentan los biógrafos de Villa (Taibo), esta fue abusada sexualmente cuando niña por el patrón de la hacienda donde trabajaba. Cuando Villa (en ese entonces, Doroteo Arango) la encontró agredida, usó la pistola

que siempre traía colgando y le disparó al hacendado, sin éxito. Este acto le trajo graves consecuencias con la justicia, por lo que se vio en la obligación de huir y esconderse. Los corridos tergiversan esta historia reconociendo que el “vengó con gusto, la deshonra de su hermana” (Descansa general, estrofa 7). La valentía en este caso reside en aquel que venga y defiende el honor de su familia y de su hermana.

La muerte de Pancho Villa en zonas del norte de México (El Parral, Chihuahua, La Boquilla) causó una gran conmoción entre la población rural. La gente lamentó la pérdida del afamado general y dedicó canciones llenas de dolor a su vida. Villa es recordado como el guerrillero más valiente, intrépido y honorable. Aunque aún no se ha identificado claramente al atacante de Villa, su muerte ha sido objeto de controversia. Sin embargo, los corridos no se centran en aclarar este aspecto, sino en enfatizar que fue “un cobarde” quien lo mató. Esta información es relevante, ya que el cobarde se opone al valiente, y a pesar de que un cobarde haya ganado el enfrentamiento, la valentía de Villa prevalece.

La valentía es una relación comprometida que le garantiza trascendencia. El pueblo “su corazón le ha entregado” (Corrido de Pancho Villa, estrofa 3) y señala que son los campesinos quienes le rezan novenarios cuando algo les falta, pues la valentía no es solo luchar y ganar batallas, sino también es la capacidad de ser un líder y mantener a los desamparados. Este paternalismo permite hacer el vínculo directo con el rol de macho mexicano, quien debe, ante todo, mantener a los suyos abasteciéndolos de “frijol y tortilla”. La forma en la que Villa cuidó a sus tropas fue una de las razones por las que triunfó y creció la División del Norte.

Así, la valentía no termina con la muerte, sino que sigue transitando en el imaginario social y emocional de México rural. Pancho Villa y su figura trascienden gracias a la valentía, demostrada desde su niñez, por su paso por el bandolerismo y por su gran desempeño como general. Por lo tanto, es posible mostrar que no hay una sola valentía, sino hay una multiplicidad de valentías que se construyen y alimentan circularmente.

4. “And Starring Pancho Villa as Himself”: filmes sobre Villa

Villa se destacó de sus pares combatientes por haber llamado la atención de la prensa cinematográfica norteamericana. Su popularidad y sus triunfos en el frente de batalla hicieron de Villa una figura llamativa para el incipiente periodismo cinematográfico. En ese sentido, Aurelio de los Reyes explica que este interés se explica por distintas motivaciones. Por un lado, en el contexto periodístico de la época, Estados Unidos buscaba presentar una visión directa, que incluía imágenes del campo de batalla e informaba lo que sucedía de todos los pormenores al otro lado de la frontera. Por otro lado, puede plantearse que la filmografía norteamericana en tierra mexicana fue una estrategia para mantener buenas relaciones con sus vecinos y reivindicar la imagen barbárica de Villa, así como de los mexicanos (De los Reyes). Mutual Film Corporation, la empresa que financió las grabaciones de Villa vio que la sociedad norteamericana tenía la necesidad de entender el surgimiento de Villa como un caudillo y no como un bandido, esto en el contexto del surgimiento del género *western*, que se centra en historias de aventureros.

En el caso de las producciones mexicanas, que fueron posteriores, estas buscaban mostrar ante México y el mundo las proezas de sus héroes. Es un cine que funcionó como propaganda política para legitimar al gobierno mexicano. Las producciones sobre Villa, sin embargo, no fueron exclusivamente un proyecto estatal, sino que significaron encuentros y desencuentros entre el Estado, los creadores y la producción, disputas propias de la industria cinematográfica (Rashkin). En otros casos, las películas fueron simples puestas en escena que buscaban seguir un argumento central que muchas veces estaba escrito previamente en forma de novela o cuento popular, como el caso de la novela *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando Fuentes, que posteriormente inspiró la película homónima.

En el marco general de las producciones fílmicas sobre la vida de Villa se necesitó la elaboración de un guion, casting, un trabajo en el campo de batalla, y uso de indumentaria que buscaron exacerbar la valentía, compromiso con la causa y temeridad. Las compañías productoras que firmaron con Villa buscaron pulir el estereotipo del

mexicano desaliñado, para convertir a Villa en un ideal y afamado general. Esto significó la compra de un nuevo uniforme, nueva caballería, un nuevo corte de cabello y barbería, para Villa y sus principales hombres, quienes empezaron a presumir nuevos trajes con hilos color de oro. De ahí nació el apodo del grupo más cercano de Villa, “Los Dorados” Esto da cuenta de un proceso de construcción de personaje, el que debía dejar de ser “un animal salvaje enjaulado” (De los Reyes 25) para convertirse en un héroe que complaciera los intereses norteamericanos, es decir, sin nativos ni vándalos andrajosos.

En la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* se refleja una figura de Villa que busca trascender. Esta película es una producción mexicana de 1935 que está basada, como ya se anunció, en la novela homónima del año 1931. El filme se adentra en las experiencias de un grupo de sus soldados: “Los Leones de San Pablo”. Por lo tanto, en esta producción se identifica la valentía personificada en Villa y también en sus combatientes. Esto último, dialoga estrechamente con la sección de corridos, donde se señala que las cualidades de Villa se proyectan en sus seguidores.

Este largometraje inicia con un preámbulo que indica que la película es “un homenaje a la lealtad y el valor de Francisco Villa, desconcertante rebelde mexicano supo infundir en los guerrilleros que le siguieron” (*Vámonos con Pancho Villa*, 00:01:33). Luego de esa explicación, la película muestra a un grupo de campesinos mexicanos que residen en San Pablo, un pueblo ficticio creado por el autor de la novela. Estos seis amigos están en aprietos porque uno de sus compañeros es buscado por la justicia. Ante la incertidumbre, buscan soluciones y entre ellas, surge la idea de irse con Pancho Villa, pues “es el único que puede salvar esta situación” (00:07:30). La película desarrolla distintas aristas de la valentía y machismo mexicano, mostrando referencias a la hombría que debía defender y demostrar cada combatiente. El machismo, entonces, no se entiende como un constructo sincrónico ni único sino más bien como una categoría que circula de acuerdo con las condiciones socioculturales (Lipsett Rivera); la masculinidad es un elemento que transita a partir de distintas estructuras: edad, estado civil, situación económica, entre otras.

Así, es posible identificar también a un Villa idolatrado por su bondad y generosidad. En las primeras escenas, cuando los protagonistas llegan al campamento villista, el general está repartiendo maíz y trigo entre las familias de sus guerrilleros. Villa —explica en la escena— que él pelea para que todos tengan qué comer (00:13:15), prometiendo, asimismo, que una vez ganada la guerra todos tendrán tierra y que cada familia poseerá un rancho. En este momento, el actor que interpreta a Villa (Domingo Soler) se posiciona *escénicamente* sobre el resto de los personajes, arriba de un tren, repartiendoles comida. Visualmente hablando, esta escena ejemplifica el paternalismo, pues, mientras Villa esté en lo alto, a nadie le faltará el maíz. Por lo tanto, se puede establecer que Pancho Villa genera, en dos formatos distintos, la misma sensación, por lo que se identifica un lenguaje y un universo semántico similar.

Otra de las escenas se centra en la pistola de Pancho Villa, que es su fuente de poder, le hace inmortal y “la única que lo conoce” (00:21:30). Luego de esa frase, Villa demuestra sus dotes en la puntería y deja a sus soldados deslumbrados con su destreza y pillería, haciéndole un hoyo al forro de su pistola, lo que le permite poder disparar sin desenfundar. De este modo, la valentía se expresa en su habilidad y maestría en el uso del revólver. También se expresa en sus soldados, quienes buscan alcanzar la valentía de su general practican tiro en el campo de batalla. Escenas más tarde, los protagonistas, quienes ya han conseguido un poco más de experiencia en combate, logran arrebatarle la ametralladora al enemigo. El general, en modo de felicitación, les dice “ahora empiezo a creerles que son hombres” (00:29:41). Así, se aprecia otra característica en la que convergen los corridos y las películas: la importancia que se le asigna a la violencia física y al uso de armamento para demostrar la valentía en el campo de batalla.

Un tercer punto es el tema de la muerte. En la batalla siempre existe la posibilidad de morir peleando. En ese sentido, en una de las escenas los revolucionarios discuten sobre sus posibles y eventuales muertes, pues la pelea está siendo cada vez más dura. Todos coinciden en su necesidad de “morir a lo macho, peleando y haciendo algo bueno” (00:25:54). Uno de los presentes recuerda su primera conversación con Villa y comenta que él “no quiere morir sin demostrarle

al general lo que es un León de San Pablo...morir, y que todos digan ¡que pelado tan valiente!” (00:26:19). Esa es una de las aspiraciones del grupo: ser recordados. Dialogando con los corridos se observa, nuevamente, la importancia de morir por una causa como elemento ratificador de la valentía.

Algunas escenas más adelante, los revolucionarios, en una noche de juegos con otros combatientes, se ven obligados a jugar con una pistola cargada. Según las reglas, aquel que recibe el disparo es porque lo merece. Durante el juego, uno de los protagonistas recibe un disparo en el estómago y para que “todos vean como muere un hombre”, se suicida (01:06:24).

La consecución del título de “ser hombre” y “ser valiente” estuvo definida por distintos requisitos. Como se mencionó anteriormente, la masculinidad no es un concepto estático, sino que se ha ido transformando con los años y tiene una concepción distinta dependiendo del escenario sociocultural donde se inserta. Por lo tanto, este artículo coincide con autoras como R. W. Connell, Sonya Lipsett Rivera y Alexandra Shepard al no homogenizar en una sola definición al macho mexicano, en mostrar las caras poliédricas que este podía tener y en resaltar las contradicciones que podían existir en el mismo arquetipo.

Octavio Paz, famoso escritor mexicano, desarrolló el concepto de macho mexicano, que es muchas veces escuchado, pero poco precisado. Según Paz, el “macho” es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior. El estoicismo es la más alta de nuestras virtudes guerreras y políticas, por lo tanto, se puede identificar que la valentía es una cualidad comúnmente vinculada a la hombría y a la masculinidad, a aquel que está dispuesto a enfrentarse de forma agresiva y violenta: el “macho”, el “gran chingón” (Paz 33)².

2 Según Octavio Paz, el chingar es un verbo que está estrechamente vinculado a la destrucción, la violencia, la violación, el salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro.

La masculinidad —y la valentía— en la Revolución mexicana se alimentaron mutuamente. También la hombría tenía representaciones físicas y visuales. El vello facial y corporal, como el bigote y la cabellera de Villa fueron elementos distintivos que maravillaban a las mujeres que tenían el placer de estar con él. De igual manera, funcionaban la vestimenta, los accesorios y la postura distintiva de Villa. El sombrero, su uniforme y el caballo que montaba fueron elementos que enfatizaron la admiración al héroe (Domínguez-Ruvalcaba).

En esta diacronía de la hombría mexicana se inserta este trabajo. La hombría es una construcción que es moldeable y heterogénea. En los campos del norte México, durante la revolución, la hombría estaba asociada a tres dimensiones. En primer lugar, a la capacidad de provisionar a la familia o al núcleo doméstico, por ello, la necesidad de proveer comida y techo es recurrente, tanto en los corridos como en las películas. Un segundo tema se asocia a la apariencia física: el bigote y el vello corporal frondoso eran signos visuales de un desarrollo sexual y hormonal superior, según Lipsett Rivera (151). En tercer lugar, y más importante aún, es la capacidad de desenvolverse en la batalla. Los soldados quieren demostrarle a Villa que tan hombres pueden ser, y eso solo podía comprobarse en el combate. Esta tridimensionalidad de la hombría son solo líneas generales respecto a este tema, y es pertinente aclarar que se están dejando de lado otros temas que también son claves para entender al macho mexicano en un espectro más amplio.

Volviendo a *Vámonos con Pancho Villa*, la valentía personificada en Villa se ubica en un lugar despiadado y está asociada a su liderazgo. Una de las escenas de quiebre de la película es cuando uno de los combatientes contrae viruela y se enferma. Ante la amenaza de un contagio masivo, Villa ordena que el enfermo sea incinerado vivo. Sus compañeros insisten que debe ser muerto primero, para evitarle el sufrimiento, pero Villa, enojado ante la insubordinación, insiste en que sus órdenes deben acatarse. Esta medida es considerada extrema para los presentes en la escena, pero Villa mantiene su decisión.

Este tipo de valentía se asocia a la intransigencia de su liderazgo. En la trama de la película, esta decisión no es respetada y es desobe-

decida por Tiburicio (el único combatiente de San Pablo que queda vivo). Villa le dice que debe irse del campamento, diciéndole que esta guerra se acabó para él (01:24:17). Villa afronta la insurgencia de uno de sus soldados, expulsándolo de su batallón por desafiarlo.

Del mismo modo, esta valentía no solo se construye en función del liderazgo incuestionable de Villa, sino también es una posición identitaria que se nutre y se busca reforzar a través de la capacidad de contener su emoción. Villa no se puede conmovir con la muerte cruel y dolorosa que le va a causar a su soldado enfermo. Esta actitud no responde a una insensibilidad de Villa, sino que es su rol como líder tener esta coraza a su alrededor que le impide mostrar sus emociones. Esto se experimenta particularmente en México, según Nuñez-Noriega, donde el machismo mexicano significa ser impenetrable, aquel cuyo cuerpo está creado para sobrevivir al dolor. Pancho Villa es emocionalmente hermético, y aunque sintiera lástima por su soldado enfermo, jamás lo mostraría en público, porque el macho no llora (Macías-González y Rubenstein 76).

Sin embargo, esta frialdad y estoicismo con los que funciona Villa es algo mucho más complejo. Distintos testimonios relatan una anécdota en la que, el 8 de diciembre de 1914, en el marco de la Convención de Aguascalientes, Pancho Villa se tomó el tiempo de visitar el Panteón Francés, donde descansaban los restos del pionero revolucionario Francisco Madero. Villa le dedicó las siguientes palabras: “Aquí en este lugar, juro que pelearé hasta lo último por esos ideales; que mi espada ha pertenecido, pertenece y pertenecerá al pueblo. Me faltan palabras...” y luego, rompió en llanto (De la Torre).

Esto permite demostrar que el machismo, a su vez, también tiene matices, pues no todos los hombres tienen impedido mostrar sus sentimientos: solo algunos y en ciertos contextos. Villa funcionó bajo la misma lógica, su valentía se alimentaba de esa crueldad que estaba amparada por la causa revolucionaria. Por lo tanto, no se conmueve por la muerte dolorosa de uno de sus hombres, pues todo se justifica por la revolución. La virilidad también se asocia al compromiso con la causa. El cine revolucionario y posrevolucionario desarrolló una trama centrada en el héroe cuya masculinidad se alimentaba por la capacidad revolucionaria y emancipatoria y, por tanto, por ser el constructor de la nueva nación.

La otra fuente cinematográfica es el largometraje llamado *La venganza de Pancho Villa*. Esta película está basada en fotografías de noticiarios, entremezcladas con escenas de ficción, como por ejemplo la recreación del asesinato del general. Es un filme silente, por lo que la información es extraída, en su mayoría, de los intertítulos que acompañan las escenas. Las primeras tomas muestran al ejército villista encaminándose al combate. En los intertítulos de los fusilamientos en masa de los presos del ejército de Villa, se lee “la hiena de la revolución sacia, sus instintos feroces” (*La venganza de Pancho Villa*, 00: 21:49). Allí se busca exacerbar la valentía de los revolucionarios, demostrando cómo, sin piedad, asesinan a sus enemigos. Además, esta valentía del revolucionario es representada como una hiena, animal feroz e impulsivo, que solo busca satisfacer su sed de crueldad. La hiena, del mismo modo, se presenta como un animal de rapiña, siempre al acecho de una presa a la cual atacar. Es un animal oportunista y cauteloso, que busca alimentarse sin arriesgar su pellejo. Esta crudeza y brutalidad son elementos que refuerzan esta noción particular de valentía.

Luego, en el siguiente intertítulo se expresa: “después de matar, solo el amor me hace feliz —dijo Fierro” (00:22:06). Esto demuestra que los combatientes son felices por matar al enemigo. Una vez más, se representa una valentía despiadada y sanguinaria en el combate, donde se estaba dispuesto a todo con tal de vencer. El macho es aquel rudo, bronco y que defiende su nación; por tanto, aquellos que se restan de la batalla o no tienen una conducta ejemplar son vistos como afrancesados, traidores. No son machos (Machillot).

La valentía se presenta como un tránsito entre la crueldad despiadada de la batalla, la bondad y el altruismo. Por lo tanto, el rol paternalista de Villa reivindica esa calidad inhumana, con un siguiente intertítulo que dice: “Pero Villa nunca olvidó su vieja costumbre de socorrer a los pobres” (00:22:21). En la escena contigua al intertítulo, se pueden ver imágenes de villistas ayudando a campesinos que estaban en el camino y, más adelante, se muestra el asalto de un rancho en los alrededores de Torreón, donde Villa afirmaba haberle robado a un “*Cachupin* que le ha chupado la sangre al pueblo” (00:22:47). De esta forma, la valentía y la excepcionalidad de Villa se sostienen en su constante práctica de amparar a los más

necesitados de la clase trabajadora rural del norte de México. En esta película, a pesar de las crueldades de la batalla, se demuestra que Villa siempre recuerda a su pueblo mexicano, dedicándole su tiempo en batallas para defenderlos. De nuevo, se identifica que el auxilio a los más necesitados es una característica principal de Villa.

Esta película también está cargada de juicios e ironías hacia el país vecino de Estados Unidos. Villa, en sus últimos años de combate, ya había cortado relaciones con los norteamericanos y había dejado de producir filmes con ellos. Por lo tanto, *La venganza de Pancho Villa*, muestra un héroe que busca vengarse de los gringos. En uno de los intertítulos, se hace referencia a una batalla entre Carranza y Villa, donde el presidente norteamericano Wilson reconoce el triunfo de Carranza. Se menciona que “Villa, lleno de odio juró vengarse de los norteamericanos”, lo que se ve representado a continuación al relatar que “Villa sin importarle las consecuencias, y, para vengarse de Carranza y los americanos, premeditó el más atroz de los atentados” (00:22:38-00:22:42).

La valentía y temeridad del ejército villista, en este caso, está construida en torno a la idea de tomar represalias ante la derrota. Villa no es capaz de soportar la humillación de un fracaso y, ante eso, planea una invasión al territorio norteamericano, que inició una serie de hostilidades entre los dos países fronterizos y cuyo objetivo era restituir el honor de sus soldados y de sí mismo.

5. “Y con reales imágenes de México”: Recepción y circulación de las películas

A continuación, se analiza la circulación y recepción de estas y otras películas acerca de la vida de Villa. En primer lugar, la ocurrida a través de la revista *Reel Life*, publicada por Mutual Film Corporation. Se seleccionaron publicaciones del año 1914, particularmente las del mes de mayo pues coincide con las fechas de estreno de la película *The Life of general Villa*. En segundo lugar, se analizan los números correspondiente al año 1914 del periódico semanal revolucionario *Regeneración*, que circulaba en Estados Unidos.

Respecto a la revista *Reel Life*, la portada del 9 de mayo de 1914 tiene una fotografía del campo de batalla mientras se anuncia el lanzamiento de un filme donde se mostrará:

La extraña y fuerte personalidad conocida como Pancho Villa, héroe de todos los mexicanos por librarlos de su esclavitud económica y, admirado por ser un estratega y liderar soldados de todas las naciones, quien ha sido acompañado en su campo por cuatro meses exclusivamente por los fotógrafos de guerra de Mutual. Ellos han firmado batallas, sus iluminadores cambios de base, e incluso sus momentos de juego además has logrado capturar los altos puntos de su complicada juventud estas escenas será el cortamente mostradas en cinco carretes bajo el título *The Life of Villa*. (Reel Life 7)

Desde un inicio, se puede ver cómo esta revista buscaba crear un arquetipo de valentía entorno a Villa, destacando su capacidad de liderazgo, de estrategia y su popularidad entre las masas de México, al liberarlos de su “esclavitud”. La película y la revista buscan mostrar el lado más humano del general, explorando los rincones de su infancia y juventud, y con ello, convirtiéndolo en el Robin Hood mexicano (De los Reyes 48).

Esta revista, al ser norteamericana, buscaba disfrazar la figura despiadada y cruenta de Villa, que atacaba sin piedad las localidades del norte mexicano, transformándola en la de un justiciero popular, bondadoso y altruista. De este modo, se olvidaron los ataques a ciudadanos norteamericanos y las acusaciones de espionaje que tenían a Villa muy desprestigiadas con sus vecinos.

Páginas más adelante, la revista continúa la presentación de la película *The Life of general Villa* haciendo referencia al “filme más excitante y atractivo para las masas” (32-33) que no solo desarrollaba una trama, sino que, además, estaba compuesta por imágenes reales. Inmediatamente se puede identificar una primera intención de la revista: vender la película recién estrenada para convencer a las casas de teatro, quienes necesitaban de esta producción para construir un éxito de taquilla en el verano de 1914. Haciendo referencia a la trama de la película, *The Life of general Villa* ofrece un vistazo a la vida del “hombre del que todo el mundo está hablando”

(32). Nuevamente, la valentía del general mexicano se asocia a su popularidad, al reconocimiento por sus hazañas, incluso al otro lado de la frontera.

El filme, además de entregar una imagen precisa y directa del campo de batalla, ofrece momentos claves de la vida de Villa, incluyendo su niñez. En la misma propaganda, la revista destaca también la calidad de la imagen, alcanzando un nivel emocionante debido a su cercanía y porque muestra la actual cara de guerra sórdida del general. La calidad de la película es tal, que la revista asegura que se puede “oír el estruendo de las armas de fuego y el chillido del impacto de los disparos en trenes blindados” (33). La valentía, en consonancia a lo desarrollado en los apartados previos, vuelve a asociarse al estruendo y al sonido que genera alboroto. La potencia de las armas y los disparos de Villa y sus tropas impactan en la población y en los mismos agentes de producción de la película.

Posteriormente, la revista señala que algunas de las escenas tuvieron que ser cortadas durante la edición de la película, pues la crudeza de las imágenes podía espantar al público. Esas escenas, según la propaganda, se grabaron en las batallas más feroces que las tropas habían visto. Es preciso detenerse en este último elemento, pues la valentía de Pancho Villa trasciende la pantalla y se transmite al público espectador del filme. La película genera así una representación que propicia la grandeza del héroe, la crudeza de la guerra y lo osado del valiente general mexicano.

Unas páginas más adelante, la revista muestra el testimonio de uno de los camarógrafos de las escenas de Pancho Villa, Herbert M. Dean, jefe de los cinematógrafos, quien participó en la batalla de Torreón y vivió durante cuatro meses junto a Villa y sus tropas, experimentando las adversidades y las tensiones de las batallas. Dean, admitió en el reportaje que trabajaron bajo condiciones extremas, tales como la fiebre de montaña o estar bajo el sol, sin comida ni bebida por más de treinta horas. Aquí se deja de lado la figura de Villa para reconocer el esfuerzo y trabajo que hicieron el equipo de producción y cineastas. Al enumerar las condiciones bajo las cuales trabajaron, recrean el ambiente donde Villa y sus tropas vivían diariamente.

Dean explica que, al momento de filmar las batallas, las tomas de la película implicaron gran riesgo personal para los camarógrafos, quienes se tuvieron que esconder en la arena para poder filmar parte de los enfrentamientos, y solo una vez que terminaba el tiroteo se ponían de pie. “Para qué negar que tuvimos miedo” —dice Dean. (32) Sin embargo, más adelante el entrevistado explica cómo, acompañados por Villa, siempre sintieron seguridad, pues “Villa nunca ordena el avance de sus tropas si sabe que la pérdida será desproporcionada respecto a lo que se ganará. Oficiales de campo franceses y alemanes que habían viajado con los constitucionalistas, declararon confidencialmente que su liderazgo excedía cualquiera que haya sido visto en la guerra de los Balcanes” (33). Aquí se vuelve a enaltecer de forma literal la valentía de Pancho Villa que, además de mantener a salvo a sus soldados, operaba de una manera estratégica para no poner en peligro a sus camarógrafos.

Aquí es posible explorar dos temas que dialogan estrechamente con lo analizado en la sección de los corridos. En primer lugar, se muestra a Villa como un jefe atento a las necesidades y cuidados de su comitiva y buscaba que estén seguros en todo momento. Eso se vincula con la capacidad de protección que se identifica en Villa, otorgándole refugio a los indefensos. Un segundo punto es su capacidad de estrategia cauteloso, que no corre peligros a menos de estar seguro de que logrará triunfar. De hecho, más adelante el entrevistado insiste en que “un viejo soldado francés afirmó con énfasis que su estrategia podría ser comparada solamente con la de Napoleón. Algunas veces Villa es un demonio. Toma sus decisiones instantáneamente. Sin embargo, nunca parece equivocarse. Sus hombres lo adoraban” (33). En este último punto, la popularidad y fama de Villa se asocian a sus triunfos en las batallas. Triunfos ganados por la cautela y valentía mediada por la razón, lo cual se vincula directamente con el análisis de los corridos que buscan relacionar la valentía del general con su cautela al tomar decisiones importantes.

Más adelante, Dean comenta sus conversaciones más íntimas con Villa, donde explica la fuerte dedicación a la causa revolucionaria:

Él está intensamente interesado en la mayoría de la gente común y corriente, y cree que todo hombre debería tener el derecho de trabajar, algo que siempre ha sido negado para el peón desde el tiempo inmemorial que está bajo el sistema de hacienda. Este sistema obliga al trabajador mexicano a morir de hambre cuando el rancharo no tiene nada para darle. (33)

Es posible identificar que Villa es caracterizado por comprometerse de lleno con la Revolución y con los derechos del campesinado mexicano. Este asunto nuevamente se asocia a la valentía y a la masculinidad, ya que Dean destaca que Villa tiene una personalidad admirable y es un hombre muy carismático, “taciturno por naturaleza, pero con una sonrisa soleada que indicaba que lo divertíamos bastante, siempre tenía tiempo para vernos trabajar, pero luego se subía su caballo y en una fracción de segundo volvía tomar su camino” (33).

A modo de complemento con lo entregado por *Reel Life*, la revista *Moving Picture World* también se encargó de propagandear los filmes de Mutual Film Co. En el número del 30 de mayo de 1914, la publicidad se centró en el lanzamiento de otra película protagonizada por Villa y sus tropas: *La batalla de Torreón*. Aquí se explica que la película contiene imágenes reales de batallas en Juárez y Chihuahua, además de imágenes de la “trágica vida temprana del general Pancho Villa” (*Moving Picture World* 12). La película, además de mostrar las hazañas de Villa y sus tropas, buscaba enternecer al público mostrando el lado más humano del afamado y despiadado general. La valentía, en este caso, se compatibiliza con la cruda realidad que tuvo que enfrentar Villa de niño y es, en cierto sentido, una explicación para entender el caparazón y dureza con la que luego se desarrolló.

Otro periódico que incluye propaganda sobre el cine revolucionario y de Villa es *Regeneración*, publicación semanal anarquista fundada en 1901 y que circuló en la Ciudad de México. Es pertinente mencionar este periódico pues presenta una imagen de Villa devaluada y bastante crítica respecto a su relación con los Estados Unidos. En un primer apartado, titulado “¡Qué cinismo!” el periódico afirma que “Los americanos invaden México para quitar a Huerta, quien no quiere servirles, y poner en su lugar a Carranza y

a Villa que han demostrado ser los viles lacayos del gobierno americano, o sea, del capitalismo yanqui”. (*Regeneración*, 3). Acá se quiebra este héroe impenetrable que bordeaba la perfección, para entregar una perspectiva crítica respecto a su actuar y a sus relaciones con el Estado vecino. Villa es representado como aquel que complace y es siervo de los intereses norteamericanos. Por lo tanto, la valentía de Villa no es absoluta, y en distintas partes de México, fue bastante criticado e incluso tildado de ser poco auténtico al haber abandonado su desempeño como bandido y venderse para ser “lacayo de los explotadores” (*Regeneración*, 3). Posturas como las de *Regeneración* complejizan la figura de Villa ya que su actuar no fue unánimemente considerado como valiente, lo que demuestra que la valentía no es un concepto unívoco ni totalitario.

6. Conclusión

A lo largo de este artículo, se ha visto cómo la trayectoria de Francisco Villa transita por un recorrido de diversas valentías y masculinidades. Tanto los corridos, como las películas y sus propagandas, desarrollaron transversalmente distintas concepciones de valentía. Estas se van conformando a lo largo de la vida del revolucionario. En un primer momento, se presenta a un Villa que defiende el honor de su hermana violentada sexualmente. Luego, se transita hacia una valentía asociada al bandidaje y a los asaltos, que se lo vincularon con la pillería y su capacidad de huir de la ley. En un tercer momento, se puede identificar a un Pancho Villa revolucionario, cuya convicción y compromiso con su causa laborista hizo trascender su figura hasta convertirse en un héroe nacional.

La hipótesis inicial, que presentaba una valentía plural en significados, buscó ser sustentada en el análisis de estos distintos soportes. Los corridos, por un lado, aportan un punto de vista campesino y popular, que buscaba enaltecer la figura de Villa como un ser que trascendió. Los filmes sobre Villa, por su parte, permiten analizar visualmente las concepciones de valentía que las productoras cinematográficas querían ofrecer. En un primer momento, se asoció a Villa con una capacidad de resolver problemas y auxiliar a

los campesinos en apuros. Luego, esta representación transitó hacia la capacidad masculina de dominar las armas y desenvolverse en combate. Su lado más cruento y feroz se muestra al quemar vivo a uno de sus soldados enfermos y atacar violentamente a los Estados Unidos.

Las revistas, en tanto, reivindicaban la figura de Villa como un caudillo piadoso, que buscaba defender a los más pobres, y omiten a Villa como un despiadado general. *Reel Life* y *Moving Pictures World* muestran que Pancho Villa fue un general amable con su equipo de filmación, protegiéndolos en todo momento, y que nunca expuso a sus tropas a un peligro excesivo. Sin embargo, el periódico *Regeneración* da cuenta que Villa fue un personaje muy controversial, y que la valentía y admiración que proyectaba el general no fue una construcción absoluta en México de la época.

Estos tres materiales, permiten sostener la discusión que planteaba Garciadiego referida al comienzo. Villa es un personaje en el que habitan múltiples identidades. Tanto Villa como la valentía son construcciones volátiles, que se adecuan a la realidad de variadas comunidades emocionales (Rosenwein) y responden a diversos contextos. Los dispositivos culturales observados entregaron la oportunidad de vislumbrar los matices de una emoción que parecía rígida e inquebrantable. En ese sentido, se buscó establecer que no existe una sola valentía, ni un solo arquetipo de masculinidad o machismo mexicano, sino que hay una multiplicidad de subcategorías y espectros dentro de una misma entidad.

A lo largo de este trabajo, se vincularon constantemente los tres soportes identificando sus convergencias en distintos puntos. Esto permitió crear una propia definición de masculinidad mexicana y también de valentía, entendiéndolas como espacios amplios donde distintas figuras pueden coexistir. Del mismo modo, y abriendo líneas para futuras investigaciones, vale la pena destacar la existencia de ciertas emociones y fragilidades que están permitidas para un macho valiente en México. Podría ser interesante estudiar los espacios donde a los hombres se les permitía ser sensibles, tanto en esa época como hoy.

En síntesis, esta investigación buscó aportar un debate historiográfico en torno a los héroes del pasado donde se toma una apro-

ximación biográfica acudiendo a diversos insumos que entreguen luces sobre este controversial personaje. Las distintas valentías que se fueron entramando alrededor de la figura de Francisco Villa exponen la complejidad de la construcción de identidades y cuestionan el ejercicio de reducir a este personaje a través de categorías binarias.

Referencias Bibliográficas

- Amuchastegui, Ana, y Ivonne Szasz. *Sucede que me canso de ser hombre...* México D.F., Colegio de México, 2007.
- Ávila espinosa, Felipe Arturo. «La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista». En *Aurelio de los Reyes (coord.). Historia de la vida cotidiana. Siglo xx. Campo y ciudad, vol. I.*, 49-88. T. 3. México, D.F: El Colegio de México, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Editions du Seuil, París, 1998.
- Corbin, Alain, et al. *Historia del cuerpo*. Buenos Aires, Taurus, 2005.
- Castro Ricalde, Maricruz. «Representaciones de la masculinidad en Cartucho de Nellie Campobello». *Literatura Mexicana* 31, n.º 2 (8 de mayo de 2020): 59-83. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2020.31.2.0003>.
- Cordero, Macarena, et al. *Rastros y Gestos de las emociones: Desbordes disciplinarios*. Santiago, Ed. Cuarto propio, 2018.
- Cornlund Anderson, Mark. *Pancho Villa: revolution by headlines*. Oklahoma, Oklahoma University Press, 1960.
- De Giménez, Catalina H. *Así cantaban la Revolución*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Grijalbo, 1990. México.
- De la Torre, Francisco. *Cuando lloran los valientes*. México DF, Archivo General el Centauro del Norte, 23 de marzo de 2015. <https://centaurodelnorte.com/cuando-lloran-los-valientes/>
- De los Reyes, Aurelio. *Con Villa en México: testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.



- de Maria y Campos, Armando. *La Revolución Mexicana a Través de los Corridos Populares. Tomo I*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1962.
- Dümmer Scheel, Sylvia. «Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)». *Historia Crítica*, n.o 42, septiembre de 2010, pp. 84-111. <https://doi.org/10.7440/histcrit42.2010.05>
- Dümmer Scheel, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones: la construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. RIL editores, 2012.
- Garciadiego, Javier. «Pancho Villa: más historia y menos leyenda.» Sesión inaugural del ciclo de conferencias Francisco Villa, 6 de julio de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=cajTxxzz51w>
- Guerrero, María Consuelo. «La revolucionaria en el cine mexicano en *Hispania*.» Vol. 95, No. 1, March 2012, pp. 37-52.
- Gutmann, Matthew. *Changing men and masculinities in Latin America*. Duke University Press, 2003. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn7h4>
- Hausberger, Bernd, y Rafaelle Moro, coordinadores. *La revolución mexicana en el cine. un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*. México, El Colegio de México, 2013.
- Jaeck, Lois Marie. «Viva México/Viva la Revolución». *One hundred years of Popular/Protest Songs: The Heartbeat of a Collective Identity*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.
- Keegan, John. *El rostro de la Batalla*. Madrid, Turner Publicaciones, 2013.
- Leal, Juan Felipe, y Aleksandra Jablonska. *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. Coyoacán, Voyeur, 2014.
- Lipsett Rivera, Sonya. *The origins of Macho: Men and masculinity in Colonial Mexico*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 2019.

- Lira-Hernández, Alberto. «El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario». *Contribuciones desde Coatepec*, no. 24, enero-junio 2013, pp. 29-43. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México.
- López, Ana M. «Cine temprano y modernidad en América Latina». *Cinema Journal*, vol. 40, no. 1, otoño 2000, pp. 48-78.
- Macías-González, Víctor, y Anne Rubenstein. *Masculinity, Sexuality in Modern México*. Albuquerque, University of New México Press, 2012.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana-CONACULTA, 1979.
- Navarro, Héctor "Creating Masculinity and Homophobia: Oppression and Backlash under Mexico's Porfiriato", *Historical Perspectives: Santa Clara University Undergraduate Journal of History*, Series II, Vol. 22, 2017. <https://scholarcommons.scu.edu/historical-perspectives/vol22/iss1/>
- Núñez Noriega, Guillermo. «Masculinidad, ruralidad y hegemonías regionales: reflexiones desde el norte de México». *región y sociedad*, enero de 2017. <https://doi.org/10.22198/rys.2017.0.a301>
- Núñez Noriega, Guillermo. *Just Between Us*. Arizona, Arizona Press, 2014.
- Parra, Max. «Pancho Villa y el corrido de la revolución». *Caravelle*, no. 88, Chanter le bandit. Ballades et complaints d'Amérique latine, juin 2007, pp. 139-149.
- Parra, Max. *Writing Pancho Villa's Revolution: rebels in the literary imagination of Mexico*. Austin, University of Texas Press, 2005.
- Paz, Octavio. *El Laberinto De La Soledad*. México, Fondo De Cultura Económica, 1959.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México: siglos XIX y XX: diez ensayos*. CIESAS - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.



- Purcell, Fernando, y Juan Pablo González. «Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930.» *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 35, no. 1, spring/summer 2014, pp. 88-114.
- Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*. Austin, University of Texas Press, 2002.
- Ramírez Miranda, Francisco Javier. *El desencanto de la Revolución ¡Vámonos con Pancho Villa!* En *Clásicos del cine mexicano*, Christian Wehr (ed.), Iberoamericana Vervuert, 2016. https://doi.org/10.31819/9783954878543_005
- Rashkin, Elissa. «Construcciones cinematográficas de la Revolución mexicana». *Revista Nueva época* no.17, enero-junio 2012, pp.211-216.
- Real Academia Española (1925): *Mapa de diccionarios* [en línea] <https://app.rae.es/ntllet>
- Reuter, Jas. *La música popular en México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México, Panorama Editorial, 1983.
- Rodríguez Morales, Zeyda. *Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*. Ed. Paidós, México, 2013.
- Rosenstone, Robert A. *Cine y Visualidad: historización de la imagen contemporánea*. Santiago, Universidad Finis Terrae, 2013.
- Rosenwein, Barbara H. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca & London, Cornell University Press, 2006.
- Serna, Laura Isabel. *La venganza de Pancho Villa: Resistance and Repetition*, 2012.
- Standish, Peter. *Desarrollo del Cine Mexicano*. East Carolina University, EEUU.
- Stevens, Donald F. *Based on a True Story: Latin american history at the movies*. Scholarly Resources, Wilmington, 1997.
- Susman, Warren I. "Film and History: artifact and experience". *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 15, no. 2, May 1985, pp. 26-36.

- Taibo, Paco Ignacio II. *Pancho Villa: una biografía narrativa*. México D.F., Planeta, 2006.
- Vaughan, Mary Kay, Gabriela Cano, Jocelyn H. Olcott, y Jocelyn H. Olcott, eds. «Unconcealable Realities of Desire: Amelio Robles's (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution». En *Sex in Revolution*, 35-56. Duke University Press, 2020. <https://doi.org/10.1515/9780822388449-004>.
- White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.
- Wood, David M-J. *Film and the Mexican revolution*. Researcher at the Unam Institute for Aesthetic Research.
- Zemon Davis, Natalie. *Esclavos en la pantalla: filme y versión histórica*. La Habana, Cuba, Ediciones I.

Fuentes

- «En Durango comenzó» (año desconocido), interpretado por Miguel Aceves Mejía, en *Corridos de la revolución*, Gavi Records, USA, Frontera Library (UCLA).
- «Corrido de la Persecución de Pancho Villa» (año desconocido), en *Archivo General el Centauro del Norte*.
- «Corrido de la toma de Zacatecas» (1914), *Testimonio Musical de México*, volumen 16, tomo I N°. 5, Fonoteca INAH.
- «Corrido de la decena de Torreón» (1914), *Testimonio Musical de México*, volumen 16, tomo I N°. 4, Fonoteca INAH.
- «Descansa general» (año desconocido), interpretado por Cadetes de Linares. Extraído de <https://culturacolectiva.com/historia/pancho-villa-corridos-sobre-su-vida-y-muerte>.
- «Corrido de Pancho Villa» (año desconocido), estrofa n°1, interpretado por Amparo Ochoa. Extraído de <https://culturacolectiva.com/historia/pancho-villa-corridos-sobre-su-vida-y-muerte>.
- Vámonos con Pancho Villa*, dirigida por Fernando Fuentes, Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA Films), 1935.



La venganza de Pancho Villa, dirigida por Edmundo Padilla y Félix Padilla, ACME & Co, Coproducción México-EEUU, 1930. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=YrawE8Xxz74> el 26 de noviembre de 2023.

Reel Life, 9 de mayo de 1914. Extraído de archive.org en <https://archive.org/details/reellife1914191600mutu/page/n7> visitado el 5 de diciembre de 2023.

Moving Picture World, 30 de mayo de 1914. Extraído de archive.org en <https://archive.org/details/movingpicturewor20newy/page/1196> visitado el 5 de diciembre de 2023.

Regeneración, sábado 16 de mayo de 1914, Los Ángeles. Extraído de <http://archivomagon.net/periodicos/regeneracion-1900-1918/> visitado el 4 de diciembre de 2023, p. 3.