

Un libro caleidoscópico

Julia Tuñón

Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución. 1911-1916*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas y Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM/Secretaría de Gobernación-INEHRM, 1992. (1ª ed. 1985), 411 p.

En una primera ojeada se ve como un libro de fotografías, un simple libro de fotografías con todo el encanto y la seducción que suele procurar ese material. Sin embargo, al empezar a leer resulta que nos cuenta una historia (*story*) sobre el cine y los noticieros, sobre Francisco Villa y la Revolución mexicana, sobre la frontera norte. El texto ofrece, en esa historia, una información que remite a las relaciones del poder, o, mejor dicho, de los poderes: militar, económico, tecnológico, político, de las ideas, de las imágenes; un tema más complejo que las fotografías y las anécdotas que nos narra. Pero aún hay más en este texto. De los Reyes explícita la crítica de fuentes que realiza y eso convierte a *Con Villa en México* en un ejemplo de cómo se puede trabajar esa materia cruda que para los historiadores son los documentos, sean gráficos o impresos; cómo debe conocer sus límites y cómo puede decírseles al lector. Así pues, este texto, además de las fotografías y la deleitosa anécdota, explica un episodio importante de nuestra historia y sirve como demostración del rigor que debe acompañar a nuestra disciplina.

Explícitamente,

el libro tiene por objeto dar a conocer documentos y fotografías referentes a la estadía en México de algunos camarógrafos norteamericanos durante la Revolución, al mismo tiempo que sugerir la riqueza vista a través de los intereses cinematográficos norteamericanos.¹

La trama de este trabajo había sido apuntada en el volumen I de *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños*,² pero ahora se desarrolla de manera notable. Me parece que estamos ante un libro caleidoscopio, que tiene por objeto varios temas y utiliza como medio de explicación recursos plurales, ofreciendo al lector un rico entramado de información y de reflexiones.

La historia nos muestra a los camarógrafos que giran sobre un eje de dos caras: Francisco Villa es una de ellas y México, el país, la otra. Los norteamericanos se mueven como moscas alrededor de su miel. Es un eje fijo, pero no inmutable, pues mucho cuidado tiene De los Reyes en mostrar los procesos que constituyen y modifican sus dos facetas.

Villa aparece como una figura múltiple, también de caleidoscopio: del bandolero al buen bandido, del Robin Hood a Napoleón, de Jesse James a George Washington,³ del militar al actor. Mirarlo desde el lente de los camarógrafos del vecino país, preocupado por su apariencia, nos sugiere facetas de su personalidad que no adivinábamos. Por

otro lado, México, para la mirada de estos camarógrafos, es también algo curioso. En general recuerda a una *no-man land*, en donde se puede hacer de todo, se pueden rodar escenas de guerra en vivo, ensayar equipo filmico y desarrollar una narrativa para los reportajes de actualidades, elementos que después se usarán para filmar la Primera Guerra Mundial. Es un terreno abierto a la experimentación pero, al mismo tiempo, es un país donde sus habitantes cuentan con una cultura propia, con tradiciones estrictas, por ejemplo, el código de la cortesía, que es necesario conocer y respetar, pues no hacerlo puede producir efectos dramáticos.

El texto inicia con una advertencia "Al lector" y una "Nota preliminar" en donde De los Reyes da cuenta de los documentos que utiliza, tanto los gráficos como los escritos, explica la forma de trabajarlos y hace una crítica de ellos. Las fuentes escritas son noticias, notas cotidianas contemporáneas de los hechos, memorias y documentos complementarios. Las gráficas son fotografías de las zonas que ocupaban los camarógrafos, *stills* de la película de ficción y de los noticieros. En los apéndices tenemos datos de los camarógrafos, precisiones sobre las fotografías, filmografía y biofilmografías, secuencias de los noticieros y además un índice analítico. El autor hace notar que su material fue consultado, básicamente, en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, en Washington.

Este libro-caleidoscopio permite ser comentado por cuatro entradas: 1) Los documentos, 2) la inter-

pretación, 3) el aparato crítico y 4) las fotografías.

En aras de la claridad entraremos por la puerta de la interpretación de los documentos. Aurelio de los Reyes nos narra una historia de por sí seductora, digna de una película. Ubiquemos primero el contexto: estamos a principios del siglo XX, años en que coinciden el inicio del cine como industria y de los noticieros como forma moderna de informar. En “la fábrica de sueños” algunos empresarios con iniciativa se percatan de que la cruda realidad puede ser más fascinante que un *western*. El cine inventa sueños pero también, quienes lo hacen en esos años, gustan de exaltar el espíritu científico que fue su primer rector y que se finca en la idea de que retratar hechos reales los convierte automáticamente en hechos objetivos, unívocos, sin ver que, armados con sus avanzadas cámaras que los hacen los amos de la tecnología, los norteamericanos dan sus propias versiones de los hechos. En este sentido el texto de un documento explica:

La [...] Mutual ha prestado un gran servicio al mostrar las películas de la guerra mexicana; no hay ningún historiador como la cámara de cine. Esta ojeada a la lucha, que tiene lugar en nuestra pobre hermana república del sur, vale más que todos los artículos de periódicos y revistas [Se refiere a las tomas posteriores a la batalla de Ojinaga] pues de inmediato convence a todos de que los disturbios de México no son ni de guerra ni magníficos. El “ejército” de Villa es cuando mucho un grupo de guerrillas.⁴

Claro que hay dudas:

Si la producción de imágenes para el cine no encerrase, declaradamente, una vasta cantidad

de lo que llamaríamos trucos, si la mayor parte de la misma no fuese tan inocente, sería más fácil creer las versiones que andan por ahí actualmente sobre fotógrafos que acercan sus cámaras hasta la mismísima primera línea de fuego en la batalla de Torreón [...] algunos podemos creerlo y lo creemos. El escepticismo le susurra a la credulidad, sin embargo.⁵

Es claro que están en juego los dos sentidos de toda imagen filmica: la que nos invita a no creerle nada y la que convoca a concederle toda nuestra confianza.

A pesar de estas polémicas en torno a la filmación de escenas bélicas, con ellas se cumplen los propósitos de informar al público norteamericano, se colma su curiosidad, se nutre su fantasía, se regodea su morbo: al disfrutar de la crueldad ajena los espectadores pueden sentirse santos y, de paso, justificar el deseo de intervenir militarmente en esta tierra bárbara. Se opina que a mucha gente le interesa la difusión de estos filmes y que deberían exhibirse en Europa “para que el mundo civilizado se convenza de cómo ha ‘intervenido’ Estados Unidos, pues no lo hemos hecho con armas, sino con pan”.⁶

También aparecen como móviles de las filmaciones el afán económico (los noticieros parecen ser un buen negocio) y el espíritu de aventura, que hace tan simpáticos a estos corresponsales. Asistimos a las vidas de una serie de hombres que, con diferente situación e ideas, vienen desde Estados Unidos a filmar una guerra. Algunos pertenecen a alguna compañía, otros son independientes. Harry E. Aitken, presidente de la Mutual Film Corporation, anuncia que ocho camarógrafos filmarían las campañas militares (lo que hacen a partir de la

toma de Ojinaga, en enero de 1914, hasta la toma de México) y que dos fotógrafos sacarían fotos fijas. De ellos son identificados cinco: Herbert Dean, Carl von Hoffman, Charles, Rosher, Leland J. Burrud y Sherman Martin.

El personaje preferido para fotografiar y filmar es Francisco Villa. A partir de una cita de *La guerra secreta en México* de Friedrich Katz,⁷ De los Reyes hace notar que *El Centauro del Norte* fue visto con simpatía por la administración del presidente Woodrow Wilson, por parte de las fuerzas armadas y por el público en general. En esto parece influir el hecho de que era un hombre fuerte que había impuesto un orden a los grupos armados bajo su control. Entre los méritos que se le atribuyen leemos “que ha sido casi el único entre su pueblo para creer en nuestro desinterés y parece tener tal poder de mando que tiene firmemente sujeto a su pueblo”.⁸

El romance entre Villa y el cine surge en el año 1913. Será un idilio breve pero intenso. John Reed llega en diciembre de 1913 y queda fascinado. Los corresponsales de *The Sun* y *El Paso Times* también aparecen por Chihuahua, así como algunos independientes, entre ellos Timothy Turner. Ellos son una mezcla de fotógrafos y camarógrafos habilitados como corresponsales de guerra en un escenario de aventuras insólitas. Son personas ávidas por filmar, llenas de entusiasmo. Para el camarógrafo que filma “el mundo entero es suyo, desde los cielos arriba hasta las aguas debajo, desde el avión hasta el submarino [...] la foto noticiosa es tan valiosa como difícil conseguirla”.⁹ Quizás era, además, una actividad bien cotizada: una nota de prensa se refiere a ellos como gente que gusta del peligro “sobre todo cuando tanto fama como dinero se pueden ganar”.¹⁰ Un fabricante de cámaras en

Estados Unidos atrae a sus clientes para que hagan negocio con “el dinero mexicano... no espere a que las mejores oportunidades se hayan ido”.¹¹

Del otro lado, los bravos generales tienen sus debilidades y la magia de la cámara parece ser una de ellas: “Villa y Ortega posaron con la misma sumisión de una novicia ante la cámara y obedientemente se quitaron el sombrero cuando el fotógrafo lo indicó.”¹² Rob Wagner dice que

los generales mexicanos son tan vanidosos como los actores y están muy ansiosos por quedar en la posteridad a través del cine. Así, para perpetuar sus heroísmos, eran capaces de reconstruir una batalla después de que había terminado, con los muertos aún tirados en el suelo.¹³

La preferencia por Villa tiene varias razones. Una de índole práctica es que está en un territorio de fácil acceso desde Estados Unidos, que se comunica con Nueva York, Chicago, Nueva Jersey, San Francisco y Los Ángeles por vía férrea, y cuenta con teléfono y telégrafo,¹⁴ pero además es indudable que se trata de una figura pintoresca. Dice Aurelio de los Reyes que “Villa se convirtió vertiginosamente en un personaje cinematográfico por estar situado en un lugar comunicado y por su vida aventurera que atrajo la fantasía de escritores, poetas y cinematografistas”.¹⁵ Es claro que él es el líder revolucionario que mejor se aprovecha de la fuerza de la imagen. Victoriano Huerta también estaba consciente de la importancia de los filmes: llegó a nombrar general por un día a un camarógrafo, Fritz Arno Wagner, de la Pathé, para dirigir y filmar las maniobras que permitieran demostrar que el ejército federal no estaba formado por jóvenes inex-

perptos; sin embargo, Villa tenía mayor carisma y estaba ávido por aparecer en pantalla.

Así las cosas, el 3 de enero de 1914 se firma un contrato entre la Mutual Film Corporation y el general Carl von Hoffman sería el jefe de operadores. En caso de que Villa ganara la guerra, la Compañía podría exhibir el filme resultante en toda la zona liberada por *El Centauro*, en Estados Unidos y en Canadá. Villa se compromete a efectuar los ataques con luz de día para que las escenas sean claras, pero si los camarógrafos no las consiguen, habrá que fingirlas; además impedirá ser filmado por operadores y fotógrafos de otras compañías: se trata de un contrato de exclusividad. En marzo de 1914 acepta pelear de 9 de la mañana a cinco de la tarde para evitar la oscuridad. Las ganancias económicas se repartirán al 50% y, a cuenta de los futuros ingresos, Villa recibe 25,000 dólares. *The Sun* habla del descontento de Carranza, que quería que ese dinero entrara en las arcas de los constitucionalistas,¹⁶ y en *Reel Life* se dice que Villa lo toma “para su uso particular, como legítimo ingreso”.¹⁷

Harry E. Aitken, presidente de la *Mutual*, tenía así un ventajoso contrato, pero no olvida mostrar el elemento dramático que informa de la pureza de sus ideales, mediante una nota donde explica los problemas de conciencia que tuvo por filmar los horrores de la guerra. El *New York Times* considera que esas películas tendrán éxito “pero hasta el aficionado al horror más morboso se escandalizará, si no por la matanza, por lo menos ante la idea de que ésta se haya comercializado de esa manera tan cínica”.¹⁸

Por cínica que se haya considerado, los norteamericanos pusieron a funcionar las cámaras mientras los soldados se mataban en Ojinaga

(para ganar a los federales el último reducto en Chihuahua). La batalla se retrasó para tener la luz adecuada pero, dice De los Reyes, “la movilización de los villistas fue espectacular, quizá con el ánimo de impresionar una película épica”.¹⁹ Un elemento no calculado fue el polvo que levantaron los caballos, que impidió la visibilidad, por lo que las escenas desilusionaron a muchos. Durante su exhibición en Nueva York el señor Madero, padre de Francisco, vio en pantalla a su hijo Raúl, que militaba en la División del Norte. El elemento dramático también se daba en la sala de cine.

En Torreón, Burrud explica que el interés por lograr buenas tomas fue tal que, en un momento en que los enemigos se acercaban disparando a los villistas, estos retrasaron su defensa y sólo cuando estaban suficientemente cerca como para aparecer en el cuadro de la cámara el camarógrafo hizo la señal y los soldados atacaron con las ametralladoras. Sin embargo, aparentemente más tarde surgió un pleito entre Burrud y Villa porque el general ordenó atacar Gómez Palacio tanto durante el día como en la noche, desestimando el requisito de luz para la filmación.

En la toma de Torreón los preparativos no fueron sólo militares. Los camarógrafos se alistaron y Villa atendió su papel de estrella. Modificó su atuendo para dar el aspecto de un profesional, pues en las primeras cintas lucía desaliñado y sucio y eso influía negativamente en la opinión de los espectadores. Los primeros uniformes militares que vistieron él y sus Dorados fueron facilitados, al parecer, por la Mutual: “Villa se los pone [los uniformes] únicamente cuando aparece en escenas marciales para esa Compañía.”²⁰

Las batallas de Lerdo, Gómez Palacio y Torreón fueron las más

duras que presenciaron los fotógrafos. Hubo mucha violencia, fusilamientos, violaciones, una epidemia de cólera, pillaje, borracheras. Nos dice De los Reyes que “La idealización de la Revolución se acabó de un día para otro y el fotógrafo Robert Dorman y John Reed huyeron despavoridos.”²¹

La figura de Villa cobra matices insólitos, pero no sólo de ella nos cuentan los camarógrafos: también escriben y filman la vida cotidiana, el papel de las mujeres, la crueldad imperante, la indiferencia por la vida. Valgan de ejemplo actividades suicidas como limpiar las armas amartilladas y cargadas o jugar a los bolos con obuses útiles, en fin, esas cosas que también el director Fernando de Fuentes narra en una película, *Vámonos con Pancho Villa* (1935), en el famoso episodio del juego de la ruleta rusa. Los norteamericanos también nos descubren su vida en los campamentos, las novatadas que sufrieron para diversión de la tropa, como el “tiro al que pasa”.²² Timothy Turner registra estrofas hoy olvidadas de “la cucaracha”.²³

Sin embargo, no todo podía ser luna de miel en ese apasionado romance. Pronto la estrella de Villa empieza a declinar. Después del fusilamiento de William Benton la figura iracunda del *Centauro del Norte* deja de ser tan atractiva a los ojos estadounidenses. Un artículo de periódico lo expresa en su título: “Villa asesino, bandido y consumado hombre malo”.²⁴ Aitken todavía lo defiende, dice que “me pareció [...] un hombre muy distinto del bandido tosco que aparece en las representaciones que se han hecho de él en este país”,²⁵ y en 1914 realiza una película de ficción: *La vida del general Villa*, en la que insiste en su leyenda. Este filme se concibe como un *western* y tiene todos los ingredientes característicos del gé-

nero: violencia, acción, romance, persecuciones, venganza por propia mano, etcétera. La película se hace en parte como documental y en parte de ficción (cinco rollos dramatizados y dos de escenas auténticas). La dirige William Christy Cabanne, especialista en ese género, y Raoul Walsh interpreta a Villa joven. El *New York Herald* dice, respecto a las batallas que ahí se ven que “todo es tan real que es casi como estar en el lugar de los hechos, pero mucho más seguro”.²⁶ La cinta ha desaparecido en nuestros días, pero en su momento tuvo éxito tanto entre el público como por parte de la crítica.

Apesar de esta cinta, el estrellato del *Centauro* se opaca y a Zacatecas ya no van los camarógrafos. Desde junio de 1914 existe un grave silencio de la Mutual, pero no conocemos los detalles de la ruptura. Probablemente, sugiere De los Reyes, la Primera Guerra Mundial acaparó los intereses de los noticieros. Es claro que después de la invasión a Columbus el paso de Villa a “hombre malo” se acelera. Durante la expedición punitiva sólo son autorizados dos camarógrafos para filmar la empresa: Tracy Mathewson y Leland J. Burrud. La película de ficción, que un año atrás lo ponía en calidad de bandido bueno, ahora se reedita para convertirse en *La revancha del forajido*. Quienes un año atrás presumían de haber estado cerca de Villa ahora lo niegan y ni siquiera lo mencionan en sus *curricula* profesionales. Tampoco él quiere saber del estrellato: su interés ahora es esconderse. No recuperó el gusto por dejarse retratar ni aun en la tranquilidad de Canutillo: ya sólo podía representar el papel del esquivo. Su estrella se había opacado.

Otra entrada a este libro son los documentos. Aparecen divididos en tres secciones: noticias, memorias

y documentos complementarios. El curioso puede seguir los acontecimientos a través de las noticias, y el especialista encontrará en las otras dos secciones detalles adicionales que pueden ser importantes. Por medio de ello se observa la trayectoria de Villa entre 1913 y 1921. La elección de este material responde explícitamente a razones de continuidad y de comprensión y por eso incluye algunos textos que no son de camarógrafos, como la versión de Rafael F. Muñoz de la incursión en Columbus: ningún norteamericano estuvo allí y, por eso, no hay narración al respecto. De esta manera se ofrece una mirada alternativa que nos permite comparar la perspectiva de los vecinos del Norte. También incluye las reflexiones sobre las causas de la Revolución mexicana de Lázaro Gutiérrez de Lara, anarquista desde el año 1906. Estos documentos no se emplean en el estudio que hace nuestro autor, pero inciden en la pretensión de mantener la lógica del relato.

Las memorias se inician con la de Herbert M. Dean, del año 1914, y se editan por orden cronológico de publicación, para que sea claro cómo, con el tiempo, los recuerdos se deforman. Vemos materiales coherentes entre sí pero también aparecen las contradicciones. Dice nuestro autor que “los documentos ofrecidos al lector son una muestra de la diversidad de los intereses norteamericanos mezclados en la Revolución; cada memoria, cada nota periodística, se puede decir, representa un interés diferente”.²⁷ Por ejemplo, “Dean enfatiza que sólo él y Sherman Martin cubrieron el aspecto cinematográfico de toda la campaña; de no tener otras fuentes se les creería”.²⁸ Vemos oposición entre la Mutual y William Randolph Hearst: la Mutual quería reivindicar moralmente a Villa ante los norteamericanos, respon-

diendo al ideal del “progresivismo moral”. Hearst luchaba por prestigiar al villismo porque representaba una amenaza a sus intereses en México. Es con esa intención que propicia sus películas de argumento, pues le permiten llegar a un público más amplio.²⁹ Sería importante precisar el sentido de las campañas *Pathé*, *Gaumont* y *Universal Film Manufacturing*, pues no son claros sus intereses. John Reed es una figura especial: él quiere entender al villismo como un movimiento social: lo vemos sensible ante el sufrimiento y la muerte.³⁰ En esta caracterización De los Reyes realiza una crítica de las fuentes.

Las memorias de Raoul Walsh, el actor que interpreta al Centauro en *La vida del general Villa*, son muy importantes. En los años sesenta *Cahiers du Cinéma* lo entrevista y él, quizás influido por la teoría del cine de autor que sustenta esa revista, se presenta como el director del filme. Es claro que, de acuerdo con el brillo u opacidad de Villa, los personajes que lo filman se manejan de diferente manera. En los primeros tiempos *El Centauro* era “un mito y una leyenda personal de los protagonistas”,³¹ pero con el tiempo la admiración se cancela.

Atender estas posiciones diversas de los camarógrafos es importante pues, al conocerlas, se cancela la falsa idea de Estados Unidos como un país uniformado, un bloque, para destacar las tendencias y matices de los hombres que lo constituyen y así, el poderoso país del Norte puede tomar, también, el carácter de un caleidoscopio.

Otra entrada posible que mencionamos es la crítica que nuestro autor hace de estos documentos y que nos muestran a un erudito esceptico y riguroso. Es explícito en la advertencia y la nota preliminar pero también en los apéndices, las

biofilmografías, datos y fotografías de los fotógrafos que ya nos eran familiares.

Aurelio de los Reyes no le cree de entrada a nadie, confronta todo y de todo nos avisa. Habla de información escasa y contradictoria, sobre todo en lo referente a los aspectos de la exhibición; habla del material que ha quedado y del que debió existir, habla de sus fuentes y nos da una serie de apéndices amplios y útiles, tanto de textos escritos como de imágenes; enlista las escenas incluidas en noticieros norteamericanos con su respectivo número y fecha. Se trata de aquellos que *The Moving Picture World*, semanario publicitario de la industria cinematográfica, mencionaba como los más populares y que se exhibían en el extranjero.

El registro de este material no es exhaustivo. Parece ser que existe más información visual sobre el tema que la aquí rescatada. Por ejemplo, dice nuestro autor que *Animated Weekly* envió a Frank Dart a cubrir los acontecimientos del golpe de Huerta contra Madero, y que éste filmó mucho, aunque poco fue lo que trascendió a las pantallas.

Una última y seductora entrada a este volumen son las fotografías. Nuestro autor observa que en este periodo se consolida el periodismo cinematográfico norteamericano que se había iniciado en Francia en 1909, y el resultado es la abundancia de tomas. Tenemos *stills* de noticieros y de la película de ficción, pero también material diverso tomado *in situ*. Para nosotros, casi un siglo después de impresas, estas imágenes en foto fija nos dan un testimonio invaluable para entender esos años. De los Reyes explica que intentó “dar un sentido cronológico y cinematográfico a la ordenación de las imágenes”, y propone un estudio más exhaustivo, ya que —escribe— se podría inventa-

riar toda una crónica visual del proceso, para él “El apéndice gráfico apenas es un principio”.³²

Vemos la figura de Villa, pero también los campos de refugiados o escenas de la invasión de los protagonistas de la guerra y de la tropa, de los políticos importantes y de las soldaderas, de las batallas y de quienes huyen de ellas. Vemos casas destruidas, personas que se trasladan a pie, a caballo, en los trenes. Mujeres de muchas maneras: una monta un burro y abraza a un perro, otra también lo hace, cobijándolo con un rebozo, como si fuera un bebé; muchas están en el suelo, cocinando con precarios instrumentos y rodeadas de hombres que esperan el alimento. Aparecen muchos niños: pelados y greñudos, vestidos con ropa sucia que les queda muy chica o muy grande. Normalmente sus caras son serias. Hay una niña, con cananas y carabina, vestida con un enorme abrigo, que tiene de telón de fondo un vagón de ferrocarril y queda perpleja ante la cámara, mirándola con ojos desnudos.³³ Prevalecen las imágenes que retratan la vida cotidiana, el lado humano del conflicto épico.

Conmueven las actitudes corporales: al ver a unos prisioneros orozquistas, de los cuales —se nos informa— los que se unan al ejército rebelde serán liberados y el resto ejecutados; miramos a uno que se agarra las manos con una angustia que su rostro transparente, mientras otro, justo enfrente de él, se cruza de brazos y mira a la cámara con aparente indiferencia.³⁴ Villa, en las fotos, ríe muchas veces. Es gallardo. Tiene un gesto característico cuando está de pie, que consiste en torcer su pie izquierdo hacia adentro. Es uno de esos signos que nos hacen pensar en la persona, en sus tics, en los mínimos detalles que generan las marcas de cada individuo. Las fotografías traen esa

riqueza del pasado con un aire reciente, como si se tratara de personas retratadas apenas ayer.

Este libro caleidoscopio tiene, sin lugar a dudas, múltiples atractivos. De los Reyes sugiere que la información que ofrece es de interés para el curioso y para el historiador, el de historia política, de historia diplomática, de la frontera o de

problemas migratorios, del villismo. Además de esas opciones, creo que a este libro le caben muchos textos: el de las imágenes, el de los documentos crudos, el de la interpretación del autor... también el de la fantasía que cada uno de nosotros imagine ante una historia tan delirante como la que minuciosamente se nos cuenta, que nos convoca a re-

pensar las certezas de nuestros mitos. La verdad es que, al acabar de leer este libro, se altera la idea que teníamos de la Revolución, de Villa y aun de los Estados Unidos de América y sus periodistas. Dice De los Reyes que "Si el libro suscitara interés [...] habrá cumplido su objetivo."³⁵ Creo que lo cumple con creces.

Notas

¹ De los Reyes, *Con Villa...*, *op. cit.*, p. 10. (A partir de la número 3, todas las citas provienen de este libro.)

² México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981.

³ "Villa: ¿bandido o soldado?", *Reel Life*, 23 de mayo de 1914, documento núm. 42, p. 156.

⁴ "Película de la guerra mexicana", *The Moving Picture*, 7 de febrero de 1914, documento núm. 20, p. 122.

⁵ "Fotógrafos en circunstancias difíciles", *The New York Times*, 2 de abril de 1914, documento núm. 39, p. 152.

⁶ "Película de la guerra...", *op. cit.*, documento núm. 20, p. 122.

⁷ Página 37.

⁸ *Reel Life*, 23 de mayo de 1914, documento núm. 55, p. 172.

⁹ Homer Croy, "Parece fácil", *The Saturday Evening Post*, 5 de noviembre de 1921, documento núm. 93, p. 220.

¹⁰ "Fotógrafos en circunstancias...", *op. cit.*, p. 152.

¹¹ Anuncio de *The Motion Pictures News*, 30 de mayo de 1914, p. 65.

¹² "Película de la guerra...", *op. cit.*, p. 122.

¹³ Rob Eager, *Film Folk*, New York, The Century and Corporation, 1918, Documento núm. 97, p. 240.

¹⁴ Página 11.

¹⁵ Página 16.

¹⁶ *The Sun*, 5 de abril de 1914, p. 56.

¹⁷ "Villa tiene el monopolio de las películas. No lo compartirá con Carranza", *The Sun*, 5 de abril de 1914, documento núm. 40, p. 154.

¹⁸ "Se hace la guerra para el cine", *The New York Times*, 8 de enero de 1914, documento núm. 7, p. 106.

¹⁹ Página 45.

²⁰ "Villa sin adornos y Villa maquillado para las películas", *The New York Times*, 11 de febrero de 1914, documento núm. 24, p. 126.

²¹ Página 53.

²² "Duro trabajo de los camarógrafos de la Mutual en México", *Reel Life*, 14 de marzo de 1914, documento núm. 31, p. 138.

²³ Timothy G. Turner, *Bullets, Bottles and Gardenias*, South West Press, Dallas, 1935, documento núm. 99, pp. 244-246.

²⁴ *The World*, 7 de marzo de 1914, documento núm. 26, p. 126.

²⁵ "Convenciendo a Villa o de cómo se persuadió a un insurgente mexicano para que se convirtiera en actor de cine", *The New York Times*, 11 de marzo de 1914, documento núm. 29, p. 136.

²⁶ Nota en *The New York Herald*, 5 de mayo de 1914, p. 60.

²⁷ Página 10.

²⁸ Página 19.

²⁹ "Hearst utilizó al cine para manipular al público norteamericano para reforzar su campaña de descrédito que debía traducirse en una presión más fuerte sobre el gobierno de Washington para intervenir profundamente en los asuntos mexicanos." Él tiene dos noticieros: *Hearst Selig News Pictorial* y *Hearst Vitagraph News Pictorial*; en ellos destacan los ataques que sufren las propiedades norteamericanas en la frontera con México, los asesinatos y la violación al territorio del vecino país del Norte, también escenas de tipo racista como la desinfección de los emigrantes mexicanos al llegar al país norteamericano, p. 28.

³⁰ Son muy interesantes las notas que envía John Reed de abril de 1914. Con esos textos se conformaría más tarde el libro llamado *México insurgente*. Existen textos en *The World* que podemos suponer son de él, pues aparecen desde Chihuahua y era la zona en que operaba este célebre personaje, p. 28.

³¹ Página 11.

³² Página 12.

³³ Página 247.

³⁴ Página 113.

³⁵ Página 33.