



Fotograma de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003)

Cine y pedagogía pública: *Los rollos perdidos de Pancho Villa*

Cinema and public pedagogy: *Los rollos perdidos de Pancho Villa*

Marco Pareja A.

Universidad Andina Simón Bolívar
marco.pareja@uasb.edu.ec

65

RESUMEN

A partir del análisis de fragmentos claves del filme *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003), el cual narra la búsqueda en archivos fílmicos alrededor del mundo, de la desaparecida película *La Vida del general Villa* (Cabanne y Walsh, 1914), este ensayo se propone reflexionar sobre cómo el trabajo con las imágenes fílmicas de archivo puede constituirse en una actividad vital para la producción y la implementación de pedagogías públicas capaces de cuestionar saberes impuestos por el poder hegemónico a través de su producción cinematográfica.

Palabras clave: cine, archivo, pedagogía pública, Pancho Villa, Gregorio Rocha.

ABSTRACT

Based on the analysis of key fragments of the film *Los Rollos perdidos de Pancho Villa* (Rocha, 2003), which narrates the search in film archives around the world, for the missing film *La Vida del general Villa* (Cabanne &

Walsh, 1914), this essay intends to reflect on how the work with archive film images can become a vital activity for the production and the implementation of public pedagogies capable of questioning knowledge imposed by the hegemonic power through its cinematographic production.

Keywords: film, archive, public pedagogy, Pancho Villa, Gregorio Rocha.

«La historia en el cine no coincide
con la historia de lo real, es más bien
la historia de lo imaginario».
Gregorio Rocha

66

En el año 2003, Gregorio Rocha, director de cine e investigador mexicano, estrenó el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, en el que relata su búsqueda casi obsesiva del desaparecido filme *La vida del general Villa* (Cabbane y Walsh, 1914), una de las primeras películas biográficas de la historia, producida por la Mutual Film Corporation, propiedad del, ya por entonces famoso, productor y director D. W. Griffith. Este filme fue protagonizado por Raoul Walsh quien interpretaba a un joven Pancho Villa y por el mismo Pancho Villa, interpretándose a sí mismo, en edad más avanzada.

Según Gregorio Rocha, el rodaje de este filme inició con el registro de una batalla real en la ciudad de Ojinaga, que, se dice, fue provocada intencionalmente ante la presencia de las cámaras. El filme de ficción *And Starring Pancho villa as Himself* (*Y protagonizada por Pancho Villa como él mismo*) (Beresford, 2003) que según su guionista representa la verdad histórica,

recrea este tipo de situaciones y «aborda las aspiraciones de Villa de lograr una popularidad genuina al hacer comercializable lo que él entendió como la versión auténtica de la Revolución, que había sido manipulada hasta la oscuridad por los principales medios de comunicación estadounidenses»¹.

En su periplo, Rocha descubre que de este filme no quedan más que fragmentos fílmicos dispersos y muchas preguntas sobre su destino, pero además encuentra otras películas de producción estadounidense sobre Villa, de cuya existencia no se conocía. En estas se muestra a Pancho Villa como una figura peligrosa para los Estados Unidos y como una representación del villano *cliché* de los filmes clásicos norteamericanos del viejo oeste.

A partir de esto, Rocha se pregunta si existirán filmes que revelen al personaje revolucionario, símbolo de la lucha campesina de México. Cuando está a punto de darse por vencido, y casi al final de su viaje, llega a la frontera entre México y Estados Unidos, donde conoce a una familia que antiguamente se dedicaba a la distribución y producción de películas. Esta familia posee una gran cantidad de archivo fílmico y dentro de este, Rocha encuentra *La venganza de Pancho Villa*, producción de la que por muchos años no se supo absolutamente nada. Esta fue montada por Félix Padilla a partir de varios fragmentos de distintas películas estadounidenses sobre Villa; de entre los que se encuentra un fragmento del filme que Rocha estaba buscando.

Producto de un acto de apropiación y montaje, *La venganza de Pancho Villa* pretendía, al igual que hace el filme de Rocha, reivindicar la figura del revolucionario mexicano y parte importante de la historia de México que el cine de Hollywood se encargó, desde inicios del siglo XX, de ocultar y borrar en beneficio de sus intereses colonizadores, culturales y políticos.

¹ Euna Lee, «Pancho Villa and His Resonance in the Border Paradigm», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XVII, n.º 34 (2011): 120. Traducción propia.

Para entender la importancia de Villa y su papel dentro de la historia como enemigo de los Estados Unidos, conviene primero dilucidar quién fue este personaje y cómo llegó a convertirse en esa figura mítica de la historia universal. Posteriormente se abordará cómo el filme de Rocha y su trabajo con el archivo fílmico, podría estar relacionado con la generación de pedagogías públicas y la producción de nuevos conocimientos, desde la orilla opuesta al cine de Hollywood.

Francisco Villa

68

Pancho Villa nació con el nombre de José Doroteo Arango Arám-bula en Durango, en 1878. Fue un militar y político mexicano que, a partir de un singular suceso en su vida, se convirtió en uno de los principales actores de la Revolución mexicana que luchó en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, en 1911.

Fue a partir del asesinato cometido en contra de un hacendado, cuyo hijo había violado a su hermana, que José Doroteo se convirtió en Francisco Villa, un incansable luchador en favor de las causas de los campesinos, y en contra del monopolio y los abusos de los hacendados, sobre todo de los que habitaban en la región de Chihuahua al noroeste de México, ciudad de la que Villa fue gobernador durante un corto período.

«En los primeros seis o siete meses durante los cuales Villa administró el estado de Chihuahua y se perfiló como dirigente nacional, los Estados Unidos lo consideraban su revolucionario preferido»². Esto, gracias a que Villa, para no provocar un enfrentamiento con los Estados Unidos, evitó, en un primer momento, embargar las tierras y recursos de los hacendados

² Friedrich Katz y Adriana Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», *Revista Mexicana de Sociología* 51, n.º 2 (1989): 103.

norteamericanos asentados en México. Lo que le permitió tener acceso a la compra de armas y uniformes para su ejército, en territorio estadounidense.

Esta actitud le ayudó a mantener una relación de amistad y entendimiento con su vecino del norte, lo que, entre otros aspectos, le llevó a firmar un contrato con la productora de D. W. Griffith en 1914, para el rodaje en México de un filme sobre su vida. El trato contemplaba que Villa recibiría el 20 % de las regalías por las proyecciones de este filme, el cual fue estrenado en Nueva York ese mismo año. Quizá el objetivo de Villa con esta película, más allá del aspecto económico, fue promover su imagen como amigo de Estados Unidos y promocionarse fuera de México por encima de otros importantes personajes políticos y militares de su país, como Venustiano Carranza, encargado del poder político de México entre 1914 y 1917 y presidente constitucional entre 1917 y 1920.

Pero esta buena relación entre Villa y Estados Unidos no duraría demasiado, «después de que los recursos provenientes de la confiscación de los bovinos y del algodón estaban por terminarse comenzó a imponer contribuciones a las propiedades estadounidenses, muchos de los entusiasmos americanos comenzaron a desvanecerse»³. El territorio mexicano controlado por Villa dejó de ser, para los norteamericanos, un lugar atractivo para vivir y amasar fortuna. Ante esto, el presidente Wilson y su secretario de Estado miraron con malos ojos las actividades revolucionarias y el comportamiento de Pancho Villa, lo que ocasionó un primer distanciamiento en las relaciones político-diplomáticas entre él y Estados Unidos.

El hecho más significativo que terminó por sepultar todo tipo de relación entre ambos, fue el ataque del ejército villista a Columbus, Nuevo México, en 1916: «Asesinó algunos soldados,

³ Katz y Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», 103.

destruyó varias casas y regresó a territorio mexicano»⁴. El ataque se dio porque Pancho Villa estaba equivocadamente convencido de que Carranza había suscrito un pacto con el gobierno de Wilson para que México se convirtiera en un protectorado de Estados Unidos.

Las consecuencias de este ataque no se hicieron esperar, Estados Unidos y México estuvieron al borde de una guerra, pero la situación fue controlada por las negociaciones entre Carranza y Wilson. Adicionalmente, el inicio de la Primera Guerra Mundial obligó a Estados Unidos a retirarse del conflicto antes de lograr su objetivo principal, pero imponiendo ciertas restricciones económicas y de comercio a México.

Tiempo después, luego de la muerte de Carranza a manos de las tropas del general Rodolfo Herrero, en 1920, Pancho Villa decide, a partir de la firma de los convenios de Sabinas, deponer las armas y retirarse de la vida política. Fue a vivir en una hacienda, ubicada en su Durango natal, que el Gobierno le entregó como forma de agradecimiento por su lucha revolucionaria.

Tres años después fue asesinado cuando se dirigía a una fiesta familiar en Chihuahua. Su cuerpo fue decapitado. El crimen estuvo a cargo del coronel Lara y fue, se dice, financiado por dinero estadounidense. En este caso, dinero del magnate de los medios de comunicación William Randolph Hearst, quien le puso el precio de 5000 dólares a la cabeza de Villa.

Sin duda, resulta una labor complicada delimitar la vida y al quehacer de Pancho Villa en pocos párrafos, pero

[T]al vez el mayor obstáculo para una evaluación objetiva de Villa sea la leyenda creada a su alrededor. Esta leyenda ya existía durante su vida y se desarrolló o creció de modo impresionante después de su muerte. Lo que complica el problema es que [hay

4 Katz y Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», 105.

que vérselas] no con una, sino con muchas leyendas: la del gobierno oficial, la que se refleja en las canciones populares —los corridos— y las diversas leyendas hollywoodenses que encontraron su expresión en el gran número de películas que se hizo sobre Villa.⁵

Es precisamente dentro de este gran número de películas que Gregorio Rocha intenta encontrar el desaparecido filme *La vida del general Villa* o al menos fragmentos de la misma, y es, a su vez, en esa búsqueda y descubrimiento del archivo de nuevos filmes sobre Pancho Villa y el empleo de estos como documentos para un posible acto de reescritura de la historia hegemónica, que interesa analizar el filme de Rocha haciendo una intersección entre cine, archivo y pedagogía pública.

En busca de Francisco Villa: cine, archivo y pedagogía pública

71

Lo central en el documental de Rocha son sus reflexiones muy personales y particulares en torno a la construcción de la figura e imagen de Pancho Villa, a partir del archivo fílmico que este va encontrando. Por eso, la manera en que *Los rollos perdidos de Pancho Villa* fue filmado, responde al carácter intimista que atraviesa la obra. Muchas veces es el mismo Rocha quien maneja la cámara en mano, se registra a sí mismo reflexionando, viajando o frente a un espejo; es él quien graba también a sus interlocutores o entrevistados sin aparecer en la toma.

A esto hay que añadirle varios fragmentos de archivos e imágenes que al autor va encontrando a lo largo de su búsqueda e investigación, en las instituciones y archivos públicos de ciu-

⁵ Katz y Guadarrama, «Pancho Villa y la Revolución mexicana», 95.

dades como Londres, Nueva York, París, Ámsterdam, Columbia y El Paso. Lugares donde Rocha encuentra archivo fílmico sobre la historia de México, que no existe ni en su propio país.

El filme arranca con la voz en *off* de Rocha diciendo: «Me gusta hacer preguntas a las imágenes antiguas»⁶, y posteriormente, luego de un *collage* frenético que incluye varias imágenes de archivo, se detiene en una imagen de Francisco Villa para preguntarle qué fue lo que sucedió con la película que filmó sobre su vida en 1914.

En cada una de las ciudades que él recorre, acude a diferentes instituciones encargadas de la conservación y preservación de archivos fílmicos, los cuales deben entenderse como «el producto de un proceso que convierte un cierto número de documentos en ítems considerados dignos de conservación y mantenimiento en un espacio público, donde pueden ser consultados de acuerdo a procedimientos y regulaciones bien establecidas»⁷.

72

Lo que sitúa a Rocha ante un gran desafío desde el inicio, ya que precisamente la película que busca pudo no haber sido digna de conservación y mantenimiento por parte de las instituciones archivísticas más importantes, en este caso, del norte global. No hay que olvidar que el archivo además otorga visibilidad a personas, lugares, cosas e ideas mientras relega a otros, a partir de una ausencia intencionada, a la invisibilidad⁸.

En este sentido, el historiador Kevin Brownlow, a quien Rocha visita en Londres, apunta que los filmes silentes eran quemados luego de que su validez comercial terminara y que este seguramente pudo haber sido el destino de *La vida del ge-*

6 Gregorio Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, documental, 2003, video en YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=VhZd3RK9wpA&t=1s>

7 Achille Mbembe, «El poder del archivo y sus límites», *Orbis Tertius* 25, n.º 31 (2020): 154, doi: 10.24215/18517811e154.

8 Shawn Michelle Smith, *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture* (Durham: Duke University Press, 2004).

neral Villa. Esta posibilidad es real, pero no excluye el hecho de que hayan existido decisiones sobre qué películas destruir y qué películas no. Es decir, los archivos fílmicos son «principalmente el producto de un juicio, el resultado del ejercicio de un poder y una autoridad específicos, que consiste en ubicar ciertos documentos en un archivo y, simultáneamente, descartar otros»⁹.

Dentro de este marco trazado por la institución-archivo, Rocha comienza, sin embargo, a encontrar otros filmes sobre la Revolución mexicana que se consideraban desaparecidos, lo que le lleva a recordar el trabajo del investigador y cineasta Jay Leyda. Se inicia así, dentro del filme, una suerte de analogía entre el trabajo de Rocha y este. Leyda, en su obra *Films Beget Films*¹⁰, cuenta en primera persona lo siguiente:

Muchos años antes, cuando fui consciente de la importancia que tenía para la historia la Revolución Mexicana, concebí un proyecto fílmico más que ambicioso, para intentar reflejar sus muchas facetas. La idea central de este filme era ser un intento de juntar todo el material de noticieros fílmicos sobre este evento que sacudió el mundo y que había sido filmado por camarógrafos enviados a ese país desde muchas productoras de cine, de diferentes países. Incluso soñé con un tour mundial, buscando archivos de noticieros fílmicos en Londres y en Nueva York, encontrando imágenes sobre México en Copenhague y Estocolmo, que nunca habían sido vistas en el continente americano, [...].

73

En la primera etapa de su periplo y emulando a Leyda, Rocha descubre los filmes *Historia de la Revolución mexicana* (1928) y *La Juana de Arco mexicana* (Melford, 1911), filme sobre la familia Talamantes que fue sentenciada a muerte en el contexto de

⁹ Mbembe, «El poder del archivo y sus límites», 156.

¹⁰ *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (Nueva York: Hill and Wang, 1971), 113. Traducción propia.

la dictadura de Porfirio Díaz. Pero Rocha no logra encontrar ni siquiera un fragmento de *La vida del general Villa* y, recordando a Leyda, dice: «Aunque las imágenes están ahí como esperando, es casi imposible acceder a ellas, como si fuesen resguardadas para que nadie las toque»¹¹.

En este sentido no hay que olvidar que las imágenes de archivo constituyen un patrimonio y a la vez una constante amenaza para el Estado¹², lo que dificulta aún más la investigación y la búsqueda que hace Rocha, si se toma en cuenta lo polémica que fue la figura de Pancho Villa y su revolución, en su momento. Esto además podría explicar las dificultades que tuvo Leyda en su época para pensar en llevar a cabo un proyecto fílmico tan grande sobre la Revolución mexicana, apoyado solamente en imágenes de archivo.

74

Al llegar a París, Rocha le pregunta a Villa, en una suerte de soliloquio que mantiene en varios momentos del filme, dónde está y qué hicieron con su imagen que continúa escondida. Ante su búsqueda infructuosa, Rocha se consuela con un montaje que él mismo genera a partir de fragmentos de los filmes que ha encontrado hasta ese momento. De esta manera cumple, según él, con el sueño de Leyda, creando al menos un pequeño mosaico sobre la Revolución mexicana.

En este punto, la búsqueda de Rocha parece destinada al fracaso, pero él decide continuar. Viaja a Columbia, donde una persona le facilita una filmación en la que se puede ver a uno de los asesinos de Pancho Villa practicando tiro. Es un hecho relevante, pero el filme que está buscando, sigue sin aparecer. Acto seguido, y en medio de una gran frustración, decide viajar a Durango para él mismo filmar una película sobre Villa, desde la etapa de *casting*; este proyecto también fracasa.

¹¹ Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.

¹² Mbembe, «El poder del archivo y sus límites».

Rocha no se rinde y tiene claro que «[e]xaminar archivos es estar interesado en lo que la vida ha dejado atrás, es estar interesado en la deuda»¹³. La deuda, en este caso, es enorme, es la deuda de un cine hegemónico con la historia de México y con la figura de Pancho Villa, aquel revolucionario mexicano que Rocha está seguro de que fue representado a través del cine silente, a pesar de que aún no logra encontrar esas imágenes plasmadas en el celuloide de los archivos fílmicos.

Un hecho que resulta un tanto inverosímil dentro del documental marca un giro clave en su desarrollo. En una puesta en escena muy sui géneris, Rocha habla por un teléfono en forma de lata de refresco, con una mujer anónima. Ella le asegura que, en la ciudad de El Paso, él podrá encontrar el filme que está buscando. Rocha se entusiasma, pero a la vez se pregunta por qué no pensó en buscar primero en estos sitios cercanos a la frontera con Estados Unidos y por ende muy próximos a la vida e historia de Pancho Villa.

Una vez más el cineasta visita un archivo, esta vez el de la biblioteca de la Universidad de Texas, en El Paso, de cuya bóveda extraen un latón con siete rollos de película. Rocha piensa que ha encontrado el santo grial, pero no. Lo que estos rollos contienen es otro filme, *La venganza de Pancho Villa*, el cual resulta ser, hasta ese momento, otra película desconocida e ignorada por la historia del cine.

A pesar de esto, es este hallazgo el que cambia el rumbo de los acontecimientos en el filme, ya que conduce a Rocha a su encuentro con la familia Padilla. Una vez junto a ellos, descubre que poseen una cantidad enorme de archivos de todo tipo: imágenes, fotografías y filmes referentes a la vida del famoso revolucionario mexicano. Rocha está ante la presencia de una suerte de archivo personal o de contrarchivo,

13 Mbembe, «El poder del archivo y sus límites», 158.

es decir, un archivo que se encuentra fuera de la institución pública estatal o cultural, y que podría ayudar, a partir de la agencia de Rocha, a reconfigurar los contornos del conocimiento institucional¹⁴, en este caso, de aquel conocimiento impuesto a través del archivo fílmico oficial y los márgenes que sus imágenes asignaron, desde el cine norteamericano, a la figura de Pancho Villa.

Justamente, al interior de este contrarchivo de los Padilla, Rocha encuentra un filme titulado *Liberty* (Jaccard y McRae, 1916), que cuenta la historia de Pancho López, un revolucionario mexicano que intenta secuestrar a una mujer norteamericana para, con el cobro de su rescate, financiar su revolución. Rocha manifiesta que este filme demuestra «el ánimo de confrontación racial que Hollywood instigaba»¹⁵, a través de su cine.

76

Es importante en este punto recordar aquella trillada pero necesaria idea de que la historia la cuentan los ganadores, pero sobre todo de que esta es generalmente el resultado de un

[s]imple trabajo de erudición y de manejo de hechos duros y comprobables, y sujetos a una verificación rigurosa [y que casi nunca es] pura “construcción libre” del historiador, [un] ejercicio casi metafísico [...], que culmina también en la invención de discursos y pseudoverdades acordes con un cierto régimen de verdad.¹⁶

Este postulado abre la necesidad y deja la puerta abierta a la presencia de un tipo de historia crítica en cuya construcción el cine que trabaja con archivo podría jugar un papel fundamental

14 Smith, *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*.

15 Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.

16 Carlos Aguirre Rojas, «Cultura popular y enseñanzas de la historia. Una reflexión crítica», en *Cultura popular y educación: imágenes espejadas*, ed. Diana Silberman-Keller et al. (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011), 11.

como arte o manifestación capaz de cuestionar los hechos oficiales impuestos desde las instituciones estatales o culturales de los países. En este sentido, el filme *La venganza de Pancho Villa* funciona también como un ejercicio que buscaba reimaginar, rescribir y reconstruir una historia que pretendió ser borrada y eliminada por parte del aparataje cultural y político norteamericano, a través de su cine.

Fueron los Padilla quienes, a partir de un riguroso trabajo de compilación y montaje, se encargaron de convertir al malvado Pancho López en el valiente Pancho Villa. Reutilizaron las imágenes del film *Liberty*, sumaron otras imágenes de varios filmes y noticieros para contar ese relato de valentía y lucha en el que el protagonista es su gran héroe, Francisco Villa. Rocha califica a este filme como «un acto de resistencia cultural [y] una venganza contra la imposición de estereotipos»¹⁷.

En este filme, además, Rocha encuentra la única secuencia que sobrevive de *La vida del general Villa*, la película perdida que andaba buscando. Destaca también la presencia de una escena filmada en 1930 por los Padilla, en la cual se recrea el momento de la muerte del revolucionario mexicano. Con esa potente y a la vez trágica imagen, termina el film de los Padilla y también el de Gregorio Rocha.

Se puede decir que Rocha no cumplió su objetivo ya que nunca encontró el filme que buscaba, pero consiguió algo importantísimo. Gracias a su trabajo e investigación plasmada en el filme *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, logró rescatar del olvido la única obra que en realidad representa la vida y quehacer de aquel revolucionario por el que anduvo preguntándose durante todo su periplo. El filme de los Padilla permitió reescribir la historia, a través del cine silente, de uno de los personajes más importantes de México y del mundo.

17 Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.

Posteriormente, este filme, en un acto que podría considerarse paradójico, fue seleccionado por The Library of Congress¹⁸ para su conservación:

Este extraordinario filme de compilación fue realizado por la familia Padilla en El Paso, Texas, a partir de docenas de películas basadas en hechos reales y ficticios sobre Pancho Villa. Las películas se unieron con tarjetas originales de título bilingües y se agregaron recreaciones dramáticas del asesinato de Villa. "La venganza de Pancho Villa" proporciona evidencia conmovedora de una presencia cinematográfica mexicano-estadounidense vital durante las décadas de 1910 y 1930.

78 Es así como la historia «al mismo tiempo entrelaza e imbrica la actividad y las acciones de esos múltiples y plurifacéticos grupos mayoritarios de la población, con las decisiones y los actos de los llamados "grandes hombres"»¹⁹. En este caso, son los actos y la valiente lucha por el bienestar de su pueblo de Francisco Villa, aquel revolucionario mexicano cuya imagen y representación Rocha buscó a lo largo de su película y que, de cierta manera, pudo encontrar, para su sorpresa, en un filme del que no tenía ni idea de que existía.

En este sentido y haciendo una intersección con la pedagogía, específicamente con la pedagogía crítica planteada por Henry Giroux, es importante apuntar que:

Como práctica activa, la pedagogía está en todos estos espacios públicos en los que la cultura opera para asegurar las identidades, hace de puente para negociar la relación entre el conoci-

18 «Michael Jackson, the Muppets and Early Cinema Tapped for Preservation in 2009 Library of Congress National Film Registry», página oficial de la Librería del Congreso de EE. UU., *Library of Congress*, (2009), párr. 45, <https://www.loc.gov/item/prn-09-250/>; traducción propia.

19 Aguirre Rojas, «Cultura popular y enseñanzas de la historia. Una reflexión crítica», 13.

miento, placer y valores, y rinde autoridad crucial y problemática al legitimar prácticas sociales determinadas, comunidades y formas de poder.²⁰

Inserto en esta compleja dinámica, como una de las manifestaciones masivas, culturales y artísticas hegemónicas más prominentes, se encuentra la industria de cine hollywoodense, cuyos productos o películas, entendidos como textos pedagógicos y políticos, dice Giroux²¹, funcionan como máquinas de enseñanza que operan como pedagogías públicas, las cuales intentan generar e imponer qué tipo de conocimientos o identidades se producen dentro de las relaciones sociales.

En este marco, se podría pensar entonces en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* como un texto pedagógico, que, al escastrar en el pasado en busca de imágenes perdidas o borradas, es capaz de producir conocimiento desde un ámbito directamente opuesto al cine de Hollywood, en este caso, desde el cine latinoamericano, para combatir concepciones equívocas y dañinas sobre la historia que protagonizan los grupos sociales, los grandes líderes y lideresas de este lado del continente. Es decir, se trata del desarrollo de formas de pedagogía pública desde el cine, a partir del uso de archivo fílmico «que se refieran críticamente al modo en que [...] imágenes, sonidos, códigos y representaciones trabajan para estructurar las suposiciones básicas sobre [...] la memoria pública y la historia»²².

De esta manera se puede especular que, a partir de una suerte de pedagogía pública del archivo, Rocha fue capaz de

20 «Pedagogía crítica como proyecto de profecía ejemplar: cultura y política en el nuevo milenio», en *La educación en el siglo XXI. Los retos del futuro inmediato*, Francisco Imbernón (Barcelona: Graó, 2015), 58.

21 Henry Giroux, «Satisfacciones privadas y desórdenes públicos. Fight Club, el patriarcado y la política de la violencia masculina», en *Estudios culturales, pedagogía crítica y democracia radical* (Madrid: Editorial Popular, 2005), 89–117.

22 Giroux, «Satisfacciones privadas...», 115.

trastocar estructuras claves en la construcción de la historia y la memoria de su país, a partir de la búsqueda y el rescate de la imagen fílmica perdida y borrada de Pancho Villa.

Finalmente, tomando en cuenta que ante la incapacidad de poder generar un archivo propio, otros —generalmente los poderes hegemónicos— se encargarán de definir cómo y qué se recuerda²³, el trabajo e investigación de Rocha con y sobre las imágenes de archivo, y el posterior rescate del filme de Félix Pá-dilla, lo convirtieron necesariamente en una suerte de cineasta, archivista y pedagogo crítico de la imágenes, quien a través de su cine fue capaz de redescubrir y de generar un contrarchivo para la producción y transmisión de nuevos conocimientos.

Esto le permitió sacudir los cimientos de aquella historia hegemónica que los Estados y regímenes locales o externos os-tentan y manejan a través de diferentes instituciones, incluidas las archivísticas. Estas, a su vez, controlan y emplean las imá-
80 genes que cobijan y que tienen a disposición con el fin de forta-lecer su historia, su relato, sus discursos de poder y de, incluso, promover el olvido. Por lo tanto, resulta necesario y pertinente considerar, desde la academia, las artes y las prácticas audio-visuales, «pedagogías de ruptura que desestabilicen las supo-siciones convencionales y los modos de pensar que transmiten películas y otros textos culturales»²⁴, que en la actualidad cir-culan de manera masiva y constante.

23 Smith, *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*.

24 Giroux, «Satisfacciones privadas...», 114.

Bibliografía

- Aguirre Rojas, Carlos. «Cultura popular y enseñanzas de la historia. Una reflexión crítica». En *Cultura popular y educación: imágenes espejadas*, editado por Diana Silberman-Keller, Zvi Bekerman, Henry A Giroux, y Nicholas C Burbules. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- Giroux, Henry. «Pedagogía crítica como proyecto de profecía ejemplar: cultura y política en el nuevo milenio». En *La educación en el siglo XXI. Los retos del futuro inmediato*. Francisco Imbernón, 53–61. Barcelona: Graó, 2015.
- — —. «Satisfacciones privadas y desórdenes públicos. Fight Club, el patriarcado y la política de la violencia masculina». En *Estudios culturales, pedagogía crítica y democracia radical*, 89–117. Madrid: Editorial Popular, 2005.
- Katz, Friedrich, y Adriana Guadarrama. «Pancho Villa y la Revolución mexicana». *Revista Mexicana de Sociología* 51, n.º 2 (1989): 87–113.
- Lee, Euna. «Pancho Villa and His Resonance in the Border Paradigm». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas XVII*, n.º 34 (2011): 109–35.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. Nueva York: Hill and Wang, 1971.
- Mbembe, Achille. «El poder del archivo y sus límites». *Orbis Tertius* 25, n.º 31 (2020). doi:10.24215/18517811e154.
- Library of Congress. «Michael Jackson, the Muppets and Early Cinema Tapped for Preservation in 2009 Library of Congress National Film Registry». Página oficial de la Librería del Congreso de EE. UU., 2009. <https://www.loc.gov/item/prn-09-250/>.
- Rocha, Gregorio. *Los rollos perdidos de Pancho Villa*. Documental, 2003. Video en YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=VhZd3R-K9wpA&t=1s>.
- Smith, Shawn Michelle. *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*. Durham: Duke University Press, 2004.