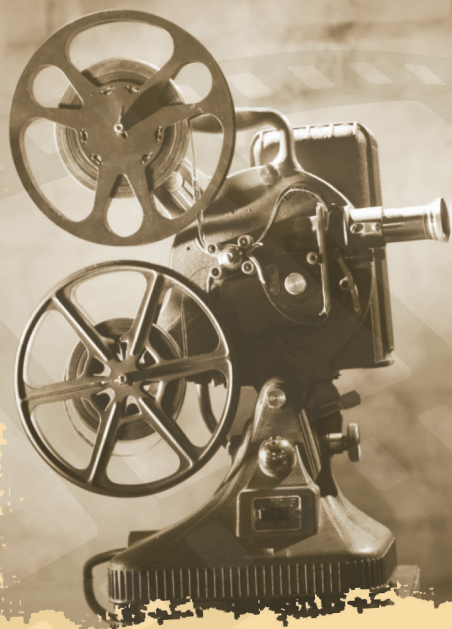


# Miradas al Cine desde *Zacatecas*



■ **ANTONIO GONZÁLEZ BARROSO**

Originario de Veracruz, Ver. (1961), es licenciado en historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (1988), maestro en historia por la University of Illinois at Chicago (1991) y doctor en historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas (2003). Desde 1991 labora como docente-investigador en las Unidades Académicas de Historia y de Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

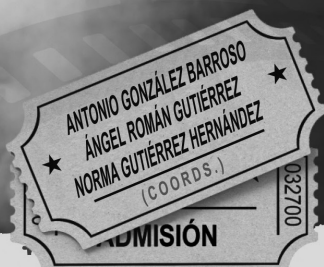
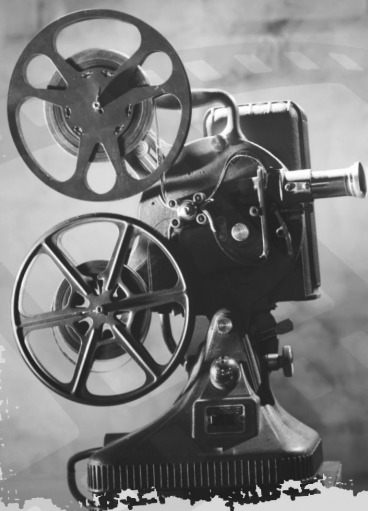
■ **ÁNGEL ROMÁN GUTIÉRREZ**

Doctor en Artes y Humanidades por la Universidad Autónoma de Zacatecas, Maestro en Historia por El Colegio de Michoacán. Docente investigador en la Unidad Académica de Docencia Superior. Perfil PRODEP 2016-2019. Línea de Investigación: Historia del cine, educación e imagen en movimiento.





# Miradas al Cine desde *Zacatecas*



# Miradas al Cine desde *Zacatecas*

Primera edición 2016.

D.R. © Universidad Autónoma de Zacatecas.

D.R. © PIFI.

D.R. © Cuerpo Académico Consolidado “Enseñanza y Difusión de la Historia”, UAZ-CA-184.

D.R. © Maestría en Humanidades y Procesos Educativos. Orientación Aprendizaje de la Historia de la UAZ.

Diseño de Portada: D.G. Pedro Cervantes Carlos.

Diseño de Interior: D.G. Tomás Alejandro Balderas Carbajal.

Formación y Pre-prensa: D.G. Ma Guadalupe Monsivais Martínez.

Impresión: SERVIMPRESOS DEL CENTRO, S.A. DE C.V.  
Hortelanos No. 505 Colonia San Luis C.P. 20250  
Tel. (01 449) 916 63 81 Aguascalientes, Ags., México.

ISBN: 978-607-29-0137-7

“Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del y la titular de los derechos patrimoniales”.

Impreso y hecho en México  
*Made and printed in México*

“Este libro fue apoyado con recursos PROFOCIE 2015. Este programa es público ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa”.

## AGRADECIMIENTOS

**E**ste libro es producto del seminario permanente *Historia y cine* y del Cuerpo Académico Consolidado CA-UAZ-184 *Enseñanza y difusión de la historia*.

El contenido del mismo se debe a las colaboraciones generosas tanto de docentes como de estudiantes, egresadas y egresados de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Agradecemos, asimismo, la redacción del prólogo a cargo del Dr. Carlos Belmonte Grey.

Finalmente, esta publicación fue posible por los recursos del PROFOCIE 2015 y la desinteresada aportación de la Maestría en Humanidades y Procesos Educativos.





## ÍNDICE

<b>PRÓLOGO</b>	1
<b>GENERALIDADES</b>	7
<b>Coincidencias entre el cine y la historia</b>	9
Antonio González Barroso, Norma Gutiérrez Hernández y María del Refugio Magallanes Delgado	
<b>El cine, protagonista central en la enseñanza- aprendizaje de la historia de mujeres y géne- ro: una experiencia valiosa de aprendizaje</b>	22
Norma Gutiérrez Hernández, Celia Montes Montañez y Ángel Román Gutiérrez	
<b>El neorrealismo italiano, cine de posguerra</b>	33
Joel Cuevas Muñoz	
<b>Cuando la ficción no basta. El <i>snuff</i> como ejemplo de cine extremo</b>	44
Carlos Alfredo Carrillo Rodríguez	
<b>Catástrofe y calamidad. La representación social de los desastres naturales en el cine</b>	56
Juana Elizabeth Salas Hernández y Margil de Jesús Canizales Romo	
<b>CINE NACIONAL</b>	67
<b>Un acercamiento a la figura de Pancho Villa en el cine</b>	69
Carlos Ernesto Aguilera Arellano	

<b>Nacionalismo y educación en México.</b> <b>Emilio Fernández y <i>Río escondido</i> (1948)</b> Ángel Román Gutiérrez, Antonio González Barroso y María del Refugio Magallanes Delgado	80
<b>Música y cine campiranos mexicanos</b> José Luis Raigoza Quiñónez	91
<b>La arquitectura en México en los años 50 vista desde el cine mexicano</b> Lidia Medina Lozano	102
<b><i>Los olvidados</i>. Un abuso de la memoria</b> Minerva Anaíd Turriza Nájera	112
<b>La trata de blancas en el filme <i>Las poquianchis</i></b> Susana de la Torre Troncoso y Juan Luis Macías Frías	123
<b>Cine y autoritarismo: dos casos del cine mexicano</b> David Aguilar Carlos	135
<b>Lenguaje cinematográfico. La fotografía de Gabriel Figueroa en <i>Miradas múltiples</i></b> Oscar Romero Mercado	147
<b>ZACATECAS</b>	157
<b>Cine en el Teatro Calderón</b> Edgar Alejandro Palacios Gaytán	159
<b>Un espectáculo en transición: la metamorfosis del espectador</b> Mar García	171

<b><i>Algo terrible va a pasar: historia de la filmación de Presagio</i></b> de Luis Alcoriza y Gabriel García Márquez en Veta Grande, Zacatecas en enero de 1974	184
Alejandro Ortega Neri	
<b><i>Eco de la montaña. Proyección de la condición migratoria de los grupos indígenas en México</i></b>	196
Sandra Victoria Hernández Martínez y Ángel Román Gutiérrez	
<b>Semblanza de autoras y autores</b>	207



## Prólogo

El profesor Antonio González Barroso me propuso –hacia finales de abril del presente año– escribir el prólogo del libro *Miradas al cine desde Zacatecas* coordinado por él junto al profesor Ángel Román Gutiérrez y la profesora Norma Gutiérrez Hernández, los tres docentes de la Universidad Autónoma de Zacatecas en las Unidades Académicas de Historia y de Docencia Superior. Los textos fueron escritos por estudiantes, egresados y docentes que han participado, de alguna manera, en el seminario Historia y Cine y en el programa desarrollado por el cuerpo académico *Enseñanza y difusión de la historia*.

Ante la propuesta me quedé sorprendido por la velocidad en que su grupo académico ha conseguido animar la investigación y escritura de trabajos en torno al cine por parte de sus propios colegas y estudiantes. Recuerdo que en agosto del 2015 Román Gutiérrez y González Barroso me habían comentado su interés por empezar a formar un grupo de trabajo sobre esta temática. Estábamos comiendo y ellos muy formales me dijeron que si podía pensar en alguien o que si yo querría hacer una presentación del seminario de estudios cinematográficos que tenían interés de arrancar. Les comenté que para darle difusión sería mejor invitar a alguien de mayor trayectoria y que pensaba en una de mis profesoras, con quien además me reuniría en la Ciudad de México dentro de dos días para preparar un seminario de investigación a inicios del año entrante. Así, inmediatamente en septiembre invitaron a la profesora Julia Tuñón, de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, a inaugurar el seminario de Historia y Cine en el Foyer del Teatro Calderón en Zacatecas. Con este acto marcaron, simbólicamente, el comienzo de los trabajos. No pararon ahí, sino que en diciembre hicieron venir al profesor



Álvaro Fernández, de la Universidad de Guadalajara, para que expusiera su metodología de trabajo. Estas conferencias y el trabajo cotidiano tuvieron una exposición pública en el *Coloquio Violencia y catástrofe audiovisual, migración y narcotráfico* coorganizado, en marzo del 2016, por la Universidad Sorbona, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma de Zacatecas.

La propuesta, pues, me alegró, pero al ver el título – Miradas al cine desde Zacatecas– me inquieté por dos motivos, uno metodológico y otro comercial. Comienzo explicando este último, hacer referencia al lugar desde dónde se creó el producto suele correr el riesgo de cerrar el consumo al exterior y podría quedarse en un trabajo meramente local. Comento enseguida el primer asunto, que me parece más delicado porque se podría partir de la pregunta ¿qué hay de especial y particular en la mirada de Zacatecas hacia el cine?, ¿es una mirada diferente con respecto a la ciudad de Guadalajara, de México o de París, y si es así, por qué es distinta? O para plantear la pregunta de forma académica, ¿el cuerpo de investigadores ha desarrollado una propuesta teórica y metodológica sobre el cine que los distinga como una tendencia regional? Algunas de estas respuestas podrán encontrarse al filo de la lectura del texto, pero se puede adelantar que se trata de los resultados de investigación de un joven grupo de investigadores que ha tomado los riesgos de abordar un recurso de análisis que sigue siendo muy debatido en el mundo académico de las ciencias sociales y las humanidades.

Hay algunos detalles más que pueden llamar la atención del lector: la heterogeneidad de las propuestas. El lector podrá ver dos aproximaciones, casi transversales, en los diferentes textos: el uso del cine como elemento pedagógico al servicio de la enseñanza de la historia y la búsqueda de las representaciones sociales (en un sentido amplio) a partir de la

iconografía de las imágenes en movimiento.<sup>1</sup> Desde aquí se corre el riesgo de encontrar algunas descontextualizaciones, o pocas precisiones, en el cruce entre historia y corrientes cinematográficas. En este mismo sentido, la distribución de los capítulos a partir de regionalismos y territorialidades políticas omite los matices conceptuales y los campos de investigación en los acercamientos, por ejemplo, de teoría, de género, de política y de cartografías. Otra vez, insisto, es necesario atender que se trata de los primeros resultados del seminario.

Entonces, el lector de este libro encontrará en los trabajos las siguientes temáticas:

### **La relación del cine, la historia y la enseñanza,**

- Encontraremos una propuesta para localizar la relación entre historia y cine a partir del marco referencial asignado a la “verdad”.
- En una crítica a la patrimonialización de obras cinematográficas, la autora nos confrontará al juicio de la sacralización del cine como herramienta de objetividad de la realidad y, por tanto, fuente para vehicular la memoria histórica con el presente actual.
- Los problemas para ubicar el uso didáctico del cine: es un documento más o un documento de trato especial para ilustrar la más seria documentación tradicional. A partir de la experiencia pedagógica en la clase de “Historia de mujeres y género”, –que se ofertó en la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas por primera vez en el 2015– se expone una serie de puntos abordados en distintos filmes.

---

<sup>1</sup>Sobre el uso del cine se puede ver:

GAUTHIER Christophe, *et al.*, «Histoire et cinéma : 1928, année politique», en *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, no. 48-4, 2001, pp. 190-208.

Para la idea de Representación e Historia Cultural se puede consultar :

CHARTIER Roger, «Le monde comme représentation», en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, no. 6, 1989. pp. 1505-1520.



## **La revolución mexicana,**

- Las generalidades del mito de Villa a través de su relación –la de la persona y la del personaje– con el cine.
- Un descriptivo acercamiento a la recuperación del cine de Emilio “el Indio” Fernández y su afición por difundir el nacionalismo mexicano utilizando la película Río Escondido (1948).

## **Las tendencias cinematográficas internacionales y los recursos técnicos,**

- Vemos el esfuerzo de interpretar y darle sentido a la imagen en movimiento a la luz del lenguaje cinematográfico usando la obra del fotógrafo Gabriel Figueroa.
- Ejercicios escolares por identificar movimientos cinematográficos mundiales: el neorrealismo en el contexto de posguerra; el género snuff al margen “evidente” del mainstream pero como recursos narrativo.

## **Las representaciones del espacio y de lo social,**

- Leeremos la descripción de una producción filmica en el tono de la microhistoria del pueblo de Vetagrande, Zacatecas.
- El esfuerzo por encontrar algún rasgo de representación o formación de la identidad mirando a través de las relaciones entre el cine y la música.
- Un catálogo de películas que se propone inicio de una investigación sobre un “género” cinematográfico en torno a los desastres naturales.



- La arquitectura de la ciudad de México sirve de encuadre para las tonalidades sociales en la cinematografía desde dos películas “El inocente” y “Los olvidados”.

### **El cine al servicio de los problemas sociales y políticos,**

- Vemos el cine como denuncia y explicación de la cultura migratoria indígena.
- El cine como ilustrador de las crónicas rojas de la realidad mexicana, en especial el de la trata de blancas.
- Un texto que intenta explicar el autoritarismo político manifiesto en la censura cinematográfica.

### **La recepción del espectáculo por el público local y mapeado de cines zacatecanos.**

- Al hablar del Teatro Calderón vemos un ejercicio por usar la historia oral y explicar un aspecto de la cultura cinematográfica, los públicos.
- Una propuesta por explicar los públicos cinematográficos tras una etapa de “preparación” heredera de la tradición teatral (géneros, puestas en escena y recintos). La autora se sustenta en una recopilación de carteleras del espectáculo cinematográfico a inicios del siglo XX en Zacatecas.

Es evidente que esta variedad de temas se debe al respeto que los coordinadores han tenido para con los intereses individuales de los estudiantes y profesores, dándoles libertad para trabajar sus temas y por esta razón se han visto en la dificultad de justificar un título inclusivo.

A pesar de los matices comentados, este libro es muestra de la energía y de la continuidad de un ambicioso proyecto pionero que busca consolidar un grupo de investigadores en la



Universidad Autónoma de Zacatecas. Además, se debe recordar que el objetivo primordial es exponer los resultados de los, hasta entonces, aislados trabajos de estudiantes y académicos universitarios sobre el cine. Dicho objeto de estudio permite acercársele desde distintos ángulos y diversas disciplinas, he aquí la prueba de ello. Este primer producto seguramente será extendido con los próximos talleres de trabajo, seminarios de investigación y cursos especializados. Así la UAZ abre brecha para unir sus labores en este ámbito de investigación junto a la UNAM y la UdeG, facilitando sin duda intercambios lo mismo para estudiantes que para profesores.

Carlos A. Belmonte Grey  
Université Sorbonne-Nouvelle

# **Generalidades**



## Coincidencias entre el cine<sup>2</sup> y la historia<sup>3</sup>

Antonio González Barroso

Norma Gutiérrez Hernández

María del Refugio Magallanes Delgado<sup>4</sup>

Una vez se nos preguntó cómo se podía aplicar el análisis historiográfico a una película, por lo que la respuesta es este artículo que muestra una serie de elementos comunes entre un relato histórico y un relato filmico. El punto de partida se hace desde la concepción realista en ambos productos, así que es posible realizar un estudio similar de los niveles: 1) contextual (situación del autor y de la obra: ¿quién lo dice?), 2) temático (contenido de la obra: ¿qué se dice?), 3) metodológico (procedimental), 4) textual (discursivo y estilístico: ¿cómo se dice?) y 5) crítico (valoración).

Tanto el cine como la historia, cada una con sus medios, intentan “recrear el sentido de las cosas tal como son, en su indeterminación y en su ambigüedad”, “recrear también la duración de la realidad: la inclinación a seguir el flujo de la vida”; asimismo, muestran “el devenir del mundo, el sucederse de los acontecimientos, el desarrollo del hombre y de las cosas”, “lo minúsculo, lo gigantesco y lo transitorio” (Casetti, 2010, p. 50), por lo que en el nivel temático (contenido de la obra: ¿qué se dice?) tenemos:

- a) Hipótesis o tesis.
- b) Ideas principales y secundarias.
- c) Temas fundamentales que propone el autor para abordar el devenir (referentes, unidades espacio-temporales): los mitos, la providencia, el cambio,

---

<sup>2</sup> Nos basamos exclusivamente en el libro *Teorías del cine* de Francesco Casetti (2010).

<sup>3</sup> Entiéndase en su acepción de *rerum gestarum* (historia conocimiento).

<sup>4</sup> Docentes-investigadores/as en la Unidad Académica de Docencia Superior en la Universidad Autónoma de Zacatecas.



el estado, los grupos sociales, el individuo, una situación histórica como la guerra, etcétera.

d) En estos temas:

- ¿Quién o quiénes se considera/n como el/los sujeto/s protagonista/s?
- ¿Qué elementos constituyen el movimiento?
- ¿Qué elementos conforman el cambio, la ruptura de una situación a otra?

e) ¿Qué problema está planteando el autor: el poder, el orden social, la constitución de la nación, etcétera?

f) Silencios y omisiones (lo que calla el autor).

Como se explicita arriba, se está hablando del realismo cinematográfico o de las películas con base realista, así que el historiador como el director de una película participan en una realidad y la documentan. Si ambos pretenden establecer verdad basándose en el criterio de verdad por correspondencia (un enunciado es verdadero si corresponde con la realidad que enuncia) y si en un principio la historia y el cine pecan del realismo ingenuo (creer que sus productos son una copia fiel de lo real), más tarde que temprano se dan cuenta que lo real<sup>5</sup> se percibe, se capta, desde una perspectiva determinada y que la realidad representada no es un reflejo de lo real. Además, aunque la historia y el cine pretenden abarcar la totalidad sólo tienen acceso a un mundo que se abre, múltiple y posible. Se aclara que este artículo no contempla la posición posmoderna acerca de la verdad en el arte, porque soslaya la representación realista (Heller, 1999, pp. 166-168).

[...]el sentido de la realidad procedente de la imagen, o, mejor, el sentido de la realidad que de ella emana, se debe relacionar tanto con la verosimilitud, es decir,

<sup>5</sup> Para distinguir la realidad ontológica (objetiva) de la realidad epistemológica (subjetiva), algunos usan las expresiones “lo real” –para referirse a la primera acepción– y “la realidad” –para la segunda– (Schwarstein, 2002, pp. 29-30 y 54).

con la capacidad de reflejar lo existente, como con la veracidad, es decir, con la capacidad de construir mediante signos algo que se propone como existente. En definitiva, se trata de parecerse a la verdad y de hacer como si fuese verdad, ya que si el cine nos devuelve la realidad es tanto gracias a un juego de espejos como a un principio constructivo. (Casetti, 2010, pp. 53-54)

Lo anterior recuerda a la teoría modificada del reflejo o al modelo objetivo-activo en la teoría del conocimiento expuesta por Adam Schaff (1974), en su obra *Historia y verdad*. La representación no es igual a lo representado, en parte por los diferentes sistemas de referencia o perspectivas o ángulos o miradores desde los cuales se aprehende lo real. En la cognición del mundo entran en juego procesos perceptivos, esquemas mentales, procedimientos lingüísticos, estrategias de comunicación, sistemas culturales, principios valorales, posiciones ideológicas, filias, fobias, opiniones, deseos, prejuicios, comportamientos, predisposiciones, vivencias personales y sociales, intereses, etc.; por lo que el cine y la historia participan de una experiencia comprometedora, no pueden desdeñar la mediación del sujeto en la aprehensión de lo real, ya que es un observador participante (el director de una película en el primer caso y el historiador en el segundo).

Casetti (2010), retomando el libro de Edgar Morin (1956), *El cine o el hombre imaginario*, afirma “la unidad indivisible de observador y observado” y “dos dimensiones de fondo que son la objetividad de los datos representados y la subjetividad del observador” (p. 62).

En párrafos precedentes se menciona la frase “estrategias de comunicación”, haciendo referencia a que el cine como la historia ofrecen un sentido vía el lenguaje, al proporcionar informaciones, impresiones e ideas. El



lenguaje, al ser una facultad humana, permite la expresión y la interacción por medio de un sistema de signos, dando paso a la significación y a la comunicación. Recordemos que en las últimas décadas, a partir del giro historiográfico, influido por el giro lingüístico, se ha prestado más atención a la semiótica en los estudios históricos, donde es tan importante la emisión como la recepción de un texto. Aunque en la siguiente cita se habla del cine, su contenido bien puede aplicarse a la historia:

[...] ¿qué relaciones se establecen entre el cine y otros campos como las artes figurativas o la literatura? ¿Qué los une y qué los separa? ¿Qué rasgos caracterizan al signo cinematográfico por excelencia: la imagen? ¿Qué reglas cumple el cine para poner en escena una realidad y contar una historia? ¿Existe, y de qué tipo es, una gramática del cine? Y finalmente, ¿en qué se basa la capacidad de significar y de comunicar del cine? Y en particular, ¿cómo se pasa de la exhibición del mundo a la creación de un significado? ¿Qué relaciones se establecen entre el mostrar y dotar de sentido? (Casetti, 2010, p. 68)

Son similares la narrativa cinematográfica y la narrativa histórica, ambas muestran, pero la primera estimula la vista (por medio de imágenes) y la segunda el pensamiento (por medio de palabras, al igual que en la narrativa literaria). Recordemos que una película parte de un libreto o guión, pero si en la historia se recurre frecuentemente a figuras retóricas o tropos<sup>6</sup> (White, 1992, pp. 9-50) para caracterizar mejor una realidad (facilitando la mediación entre lo real y el sujeto que percibe), “El cine se encuentra en una situación contraria: la imagen acerca ya de por sí al que percibe y lo percibido; si falta algo es el momento de la mediación simbólica que hay que buscar en el montaje o combinación entre lo visual y lo

<sup>6</sup> Metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía.



sonoro” (Casetti, 2010, p. 72), aunque se reconoce la presencia siempre de un relato (la dimensión narrativa) que orienta las imágenes y los sonidos.

Y si esto ocurre es porque la narración satisface algunas de sus necesidades más profundas. La primera de ellas es hacer legible la realidad que hay que trasladar a la pantalla. Por sí misma, esta realidad presenta perfiles inciertos y desarrollos confusos; para ofrecérsela al espectador hay que evidenciar sus componentes individuales, sus relaciones recíprocas, sus funciones específicas, etc. La segunda necesidad consiste en reorganizar el universo que se quiere representar, pues en sí se trata de un universo abierto y disperso, que debe encuadrarse entre un principio y un fin para adquirir estructura y perspectiva [...] El relato satisface perfectamente tales exigencias gracias a su capacidad para resaltar hechos y personajes, para delimitar una trama y para guiar la exposición. (Casetti, 2010, p. 81)

Si el relato es un recurso común, también hay que reconocer que el cine y la historia cuentan con medios expresivos y técnicas semánticas diferentes: imágenes y símbolos dinámico-visuales para el primero, y símbolos e imágenes verbales para la segunda (Casetti, 2010, p. 79). Empero:

La imagen cinematográfica es de la misma índole que el lenguaje porque, como cualquier otro, establece un universo paralelo y autónomo que no se confunde con el que habitamos. Por otro lado, el hecho de que esta imagen signifique a *partir* de un mostrar, y de que sea una representación a *partir* de lo representado,



le permite destacarse de la realidad, pero también mantener un vínculo con esta última [...] De forma que si la imagen es de la misma índole que el lenguaje, se lo debe a sus fundamentos, es decir, a su capacidad de ser distinta del mundo y, al mismo tiempo, de operar como sustituto, como emblema, como representante. (Casetti, 2010, p. 86)

Tanto el cine como la historia tratan lo real para hacer de ello algo significativo (lo cual depende no sólo de lo que se representa sino de la forma en la que se representa), aclarando que lo real no se refiere exclusivamente al presente del mundo, sino también a su pasado.<sup>7</sup> Así, se puede analizar el nivel textual (*discursivo y estilístico: ¿cómo se dice?*) tanto de un filme como de una obra histórica:

- a) Propósito del autor (informar, instruir, persuadir, divertir).
- b) Objetivo o intención del autor.
- c) Tipo de lenguaje (denotativo, prescriptivo, performativo, objetivo, subjetivo, connotativo).
- d) Tono (optimista, pesimista, positivo, negativo, neutral, solemne, etcétera).
- e) Forma de tramar<sup>8</sup> (épica, romance, drama, tragedia, comedia, sátira).

Aunque, no se debe perder de vista que la imagen tiene la capacidad de sintetizar una realidad, un objeto cualquiera (“una imagen vale más que mil palabras”), a diferencia de la palabra, que es la expresión verbal de un concepto o idea. La imagen singulariza y la palabra generaliza. Por ejemplo,

<sup>7</sup> Normalmente se asume el sentido restringido de la historia (el estudio del ser humano en su devenir), pero también existe el sentido amplio de la misma, ya que todo lo existente es atravesado por la flecha del tiempo (la cosmología es la historia del universo, la geología es la historia de la Tierra, la biología es la historia de la vida, etcétera).

<sup>8</sup> Si se recurre a la narración, porque otras opciones son la descripción, la exposición, la argumentación y la explicación.

en una película se puede observar un soldado, pero en un libro describir al mismo soldado requiere de un proceso analítico (imágenes verbales) inexistente en el primer medio; continuando con el ejemplo para que quede más claro: si en un libro me encuentro con la palabra “soldado americano”, me puedo imaginar diferentes tipos (alto, bajo, robusto, delgado, rubio, pelirrojo), así sea respecto a un evento preciso (la batalla de Guadalcanal), situación que no se presenta en un filme, donde la imagen del soldado resuelve todas las disyuntivas físicas y hasta emocionales (su expresión facial). “Si así ocurre es porque el cine se vale del ‘patrimonio común’ representado por los objetos que nos circundan, por los gestos que todos realizamos [...] porque el cine aprovecha los signos de la realidad, se adueña de ellos y nos los devuelve. En este sentido, ‘leer’ un filme equivale a ‘leer’ el mundo” (Casetti, 2010, p. 158).

Lo interesante de lo anterior es que ambos medios hacen alusión al mismo referente, además, recurren al recurso de reproducción y creación a la vez, es decir, aunque toda reconstrucción de lo real pretende fidelidad, no puede deshacerse de la intervención imaginativa del autor (historiador o cineasta), sobre todo cuando de llenar lagunas de sucesos escasamente documentados se trata, por lo que es importante el nivel metodológico (*procedimental*).

- a) Fuentes de datos: evidencias e inferencias.
- b) Tipo de historia (narrativo, pragmático, genético, ideológico, materialista).
- c) Tipo de enfoque (diacrónico, sincrónico, etnográfico, retrospectivo, cíclico, progresivo, genético, mixto).
- d) Tipo de tratamiento (erudito, analítico, estructural, holístico).
- e) Tipo de explicación (causal, final, funcional).



- f) Presentación de la información (hechos, inferencias, opiniones).
- g) Arquitectónica (disposición del contenido y patrón de organización).

Con todo, alguien podría plantearse que el cine retrata lo real y, por lo tanto, es más objetivo (en función de un objeto) que el relato histórico, pero olvida “que la máquina fotográfica registra lo que el ojo y la mano del fotógrafo han enfocado” (Schaff, 1974, p. 95). Asimismo, el cineasta y el historiador hacen una elección de lo que van a mostrar, y dicha elección depende del objetivo que se persiga, es decir, parten de una posición definida y no arbitraria.

No se debe olvidar que en todo análisis historiográfico hay que tener en cuenta no sólo la historia *sobre* la que se escribe (la del objeto de conocimiento), sino también la historia desde la que se escribe (la del sujeto cognoscente).

Veamos las siguientes citas:

[...] *las representaciones de lo social*. La idea es que un filme, incluso cuando narra las historias más inverosímiles, pone en escena de algún modo la sociedad que lo circunda. A partir de esta representación algunos estudiosos reconstruyen el espíritu de una época, otros intentan establecer qué es lo que una cultura considera visible y qué prefiere que permanezca escondido. En cualquier caso lo que se persigue es la capacidad del filme para ser un “signo” (para analizarlo como tal) de la realidad de la que proviene. (Casetti, 2010, p. 129)

[...] la obra del historiador refleja la sociedad en que

trabaja. No sólo fluyen los acontecimientos; fluye el propio historiador. (Carr, 1978, p. 56)

Ambas citas coinciden en que toda obra, al ser producto de un sujeto, está condicionada por su entorno social, es más, en la primera cita aparece la expresión “el espíritu de una época”, la cual se refiere al *Zeitgeist*, término alemán que significa “espíritu de época” o “espíritu del siglo”, es decir, que el ambiente sociocultural o clima intelectual predominante en una determinada época condiciona las formas de pensar y actuar. Esta expresión hace alusión tanto a la época del objeto de estudio como a la época desde la cual se estudia ese objeto (la del cineasta o historiador). “El concepto es útil para darnos una idea general de las tendencias predominantes en un período de tiempo” (Arrillaga, 1982, p. 194).

Con lo dicho, entonces, es posible aplicar el estudio del nivel contextual tanto al cine como a la historia: *situación del autor y de la obra: ¿quién lo dice?*

- a) Horizonte histórico y cultural y caracterización sociopolítica del período histórico en que se produce la obra (encuadre espacio-temporal).
- b) Caracterización de las corrientes predominantes en los pensamientos científico y artístico en general (cosmovisión dominante).
- c) ¿Cómo se concibe y escribe la historia o se hace cine en la época?
- d) Biografía intelectual del autor (formación cultural).
  - Lugares geográfico y social desde los cuales representa lo real.
  - Corriente o escuela de adscripción o modelo historiográfico o literario o estético utilizado (dimensiones manifiestas).
- e) Los motivos del autor para realizar la obra.



- f) Localización del producto original y versiones del mismo.
- g) Idioma original y traducciones.
- h) Destinatarios (público originario y secundario: comentarios, reseñas y reconstrucción del horizonte de expectativas de cuando la obra se produjo).

Respecto a los destinatarios hay una diferencia notable, ya que el cine tiene una difusión masiva y su penetración es mayor, independientemente del grupo social espectador. Lejos están los días cuando un libro se leía en voz alta y su alcance abarcaba tal vez a decenas de personas, pero con la lectura en silencio la apropiación del contenido se individualizó; aunque no por este hecho se le desconozca al libro la capacidad que tenía, antes de la aparición del cine, de ser tan manipulador y propagandístico como una película. Además, otro aspecto distintivo entre el cine y la historia es que el primero es una verdadera industria cultural, en la que participan un sinnúmero de personas en la producción, distribución y consumo de una mercancía específica: un filme; en contraste, en un libro la intervención de otras manos distintas a las del autor es reducida. Esto no quiere decir que una película esté fuera del control del director, ya que: “El filme [...] Es el lugar donde se depositan los sentimientos, obsesiones y pensamientos de un individuo que se expresa con la imagen y el sonido. Es la huella de un individuo, no la obra de una serie de ‘funcionarios de cámara’” (Casetti, 2010, p. 97).

Por esto último, y para concluir, un análisis historiográfico es incompleto si no se considera el nivel crítico, el de la valoración.

- a) Crítica de exactitud (contradicciones, una sola cara de la medalla, estereotipos, sobregeneralizaciones, falacias).

- b) Crítica de las circunstancias del autor.
- c) Competencia del autor.
- d) Valoración personal del producto.

Con lo expuesto esperamos haber mostrado las confluencias de dos actividades que intentan, cada una a su modo, representar lo real. “[...] el cine (como dispositivo realista) es un testigo perfecto y una preciosa fuente tanto para el teórico como para el historiador” (Casetti, 2010, p. 147. El paréntesis es mío).



## Referencias:

Arrillaga, R. (1982). *Introducción a los problemas de la historia*. Madrid: Alianza.

Casetti, F. (2010). *Teorías del cine 1945-1990* (4ª ed.). Madrid: Cátedra.

Carr, E. H. (1978). *¿Qué es la historia?* (8ª ed.). Barcelona: Seix barral.

Heller, A. (1999). *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Barcelona: Gedisa.

Schaff, A. (1974). *Historia y verdad*. México: Grijalbo.

Schvarstein, L. (2002). *Psicología social de las organizaciones. Nuevos aportes* (2ª ed.). Argentina: Paidós.

White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.

Para los niveles de análisis:

Abilio, M. y Lara, F. (1997). *Comentario de textos históricos*. Madrid: Cátedra.

Argudín, Y. y Luna, M. (1994). *Aprender a pensar leyendo bien. Habilidades de lectura a nivel superior*. México: UIA-Plaza y Valdés.

Aron, R. (1983). *Dimensiones de la conciencia histórica*. México: FCE.



Gaos, J. (1981). Notas sobre la historiografía. En Á. Matute (comp.), *La teoría de la historia en México (1940-1973)*. (pp. 66-93). México: SEP-Diana.

Lyotard, J-F. (2000). *La condición postmoderna* (7ª ed.). Madrid: Cátedra.

Mendiola, A. (1991). *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*. México: UIA.

Serafini, M. T. (1993). *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura*. México: Paidós.



# **El cine, protagonista central en la enseñanza-aprendizaje de la historia de mujeres y género: una experiencia valiosa de aprendizaje**

Norma Gutiérrez Hernández,  
Celia Montes Montañez  
y Ángel Román Gutiérrez<sup>9</sup>

## **Marco introductorio**

El cine es un recurso didáctico central en la enseñanza-aprendizaje de diversos contenidos en una asignatura determinada, de manera particular, en los que se refieren al área de las humanidades y ciencias sociales, en las cuales, prácticamente podemos hacer uso de él en casi todas las temáticas, dada la gran cantidad del acervo cinematográfico que existe y los estrenos que día con día continúan apareciendo.

Para quienes estamos frente a grupo, es importante contemplar películas -dependiendo de la materia a impartir-, en la programación académica que elaboramos de un curso, de tal forma que, al incorporar algunos títulos pertinentes, podamos abonar en buena medida a una comprensión más cabal de las temáticas que nos interesa resaltar con nuestro grupo de estudiantes, quienes en general, aceptan las versiones cinematográficas de buen agrado; más aún, de hecho, Giovanni Sartori (1997) considera que “[...] el video está transformando al homo sapiens, producto de la cultura escrita, en un homo videns para el cual la palabra está destronada por la imagen. Todo acaba siendo visualizado” (p. 11).

---

<sup>9</sup> Docentes-investigadoras y docente-investigador de la Unidad Académica de Docencia Superior en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

En el caso específico de la historia, la utilización del cine y otros recursos didácticos importantes -como las novelas, las fotografías, la música, los sitios históricos, la cultura material o “todo lo que huele a humano en el tiempo” como diría Marc Bloch-, tienen una deuda significativa con la Escuela de los Annales, en virtud de que, a raíz de las aportaciones de esta corriente historiográfica en las primeras décadas del siglo XX, se contemplaron mayores posibilidades para acceder al conocimiento de Clío. También abonó a esto en nuestro país, la reflexión que se empezó a dar sobre la didáctica de la historia en la década de los 40’s del siglo pasado, con motivo del *VI Congreso de Historia* (Vázquez, 2000, p. 244). Con mayor especificidad, pudiéramos decir que a partir de los 80’s del siglo pasado, con el empuje de la didáctica crítica, tenemos una mayor utilización del cine como herramienta de enseñanza-aprendizaje en el campo de Clío.

Ahora bien, la utilización de una película como una herramienta didáctica implica toda una metodología, no debe ser considerada sólo como un medio para “ilustrar” un tema, sino como una fuente más a considerar en un contenido, por lo que debe ser analizada con rigurosidad. Existen propuestas interesantes que abordan esto, como la de Acevedo Arcos (2012), quien nos precisa lo siguiente:

Ver una película en el salón de clase concita una multiplicidad de miradas, distintos puntos de interés y diversidad de interpretaciones, por ello, utilizarla como recurso en la enseñanza implica para el docente elaborar una planeación en la que defina el tema o temas a desarrollar, elabore una secuencia de actividades y una guía de observación que dirija la mirada de los estudiantes hacia los puntos que interesan en relación con el tema o temas previamente determinados (sin



quitar el espacio para la expresión de las ideas personales que provoque la película), se puede decir que el éxito de la tarea en mucho depende del trabajo que el profesor debe desarrollar antes, durante y después de la proyección de la película (p. 230).

Esta apreciación cobra relevancia en términos del tratamiento previo, durante y posterior que se le debe dar a una película, por lo que, necesariamente, implica que el o la docente deben de haber visto con anterioridad el filme y desarrollar una planeación específica, que permita un análisis oportuno en relación con las temáticas que se quieran resaltar. Se abonaría también, que la película debe ser proyectada una vez que se hayan estudiado y/o revisado los contenidos históricos en los que se inscribe la película, de tal manera que, al observarla, diversos planteamientos puedan ser coherentes con el aprendizaje previo, en aras de que se puedan advertir las escenas o entramado del argumento fílmico, el cual, en ocasiones puede ser indiferente o francamente tergiversado respecto a un contexto histórico. En otras palabras, la proyección de una película sería un rico postre, una vez que se han servido los platillos fuertes -análisis de materiales bibliográficos o contenidos vistos en clase-. Así, la película será un “documento” más dentro de la formación académica del alumnado, no un recurso de relleno didáctico frente a una posible improvisación de una clase, donde tan sólo se “ilustre” un tema determinado.

### **La historia de mujeres y género desde el cine: una experiencia valiosa de aprendizaje en la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas**

En este apartado, se comparten algunas experiencias didácticas con el cine en torno a la temática de historia de mujeres y género. El análisis se inscribe dentro del curso intitulado

*Historia de mujeres y género* que, por primera vez, se ofertó en la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas en el 2015. En esta asignatura se proyectaron las siguientes películas *Criadas y señoras* (2011), *Ágora* (2009), *Ángeles con garras de acero* (2004), *María Montessori* (2007) y *Te doy mis ojos* (2003). A continuación se dilucidarán algunas aportaciones de estos títulos.<sup>10</sup>

La primera película contemplada *Criadas y señoras* (2011), fue considerada para la primera unidad temática, tuvo como objetivo primordial que el grupo se percatara de un elemento central de análisis en los estudios de género: el concepto mujeres. Esto es, considerar al sexo femenino en plural, no como un término omniabarcativo, sino con una pluralidad de significados. La cinta aludida visibiliza ampliamente esta cuestión, al exponer distintos tipos de mujeres en un mismo contexto cronológico y espacial. Lo anterior, sirvió de gran ayuda para hacer hincapié en que no existe el concepto “mujer” en ningún tiempo y espacio determinado, sino el término “mujeres”, ya que, la construcción de género femenino está permeada por diferentes categorías de análisis, como la raza, el contexto económico, la formación educativa, la condición etaria, el desarrollo profesional, familiar, etc., condiciones que se aprecian con toda claridad en el film. El plus de esta cinta en la materia, estriba justamente en la temática central que refiere: el racismo en la década de los 60’s en Estados Unidos, concretamente a partir de algunas sirvientas afroamericanas que laboran para mujeres blancas; este hecho tan importante,

---

<sup>10</sup> El curso *Historia de las mujeres y de género* comprende cuatro ejes de análisis, a saber: un marco conceptual en el que se explicitan los principales términos que definen los estudios de género; un segundo momento que se refiere a cuestiones teórico-metodológicas y fuentes para la historia de las mujeres y de género; posteriormente, se integra un tercer bloque que hace alusión a los principales acontecimientos que definieron la historia de las mujeres en términos universales; por último, se considera un recorrido histórico de las mujeres en México, desde el periodo precolombino hasta la actualidad.



fortaleció la unidad tres del curso a propósito de los grandes momentos de la historia de las mujeres en un contexto mundial.

La segunda película proyectada en el curso fue *Ágora* (2009). Esta versión cinematográfica fue un soporte muy importante en la unidad tres del programa, en virtud de que contempla una oportuna recreación histórica sobre el personaje de Hipatia de Alejandría. *Ágora* es una película de carácter histórico que nos ubica en el siglo IV d.C. en Egipto, donde se advierten diversas fortalezas del contexto de la época, como por ejemplo la vida cotidiana, la vestimenta, la arquitectura, la riqueza de la biblioteca de Alejandría, la mentalidad, la cultura material, los roles de género, etcétera.

La película recupera una línea central de análisis: la inclinación de Hipatia por el conocimiento, totalmente transgresora del orden social, una mujer que fue de excepción en la época en que le tocó vivir, contradiciendo el sino social que era edificado para su sexo. De esta forma, la película *Ágora* ilustra la conceptualización que se tenía de las mujeres en la antigüedad clásica, considerando su menor valía por la asociación de lo femenino con la naturaleza, lo doméstico, la reproducción. Así, Hipatia de Alejandría, una mujer que está ávida del conocimiento y que no encarna el “oficio de ser mujer”, representa la negación de su sexo al no querer materializar la construcción de género femenino, como casarse, tener hijos e hijas, ser esposa, ama de casa.

Iron Jawed *Angels o Ángeles con garras de acero* (2004) fue la tercera película utilizada. El argumento central se refiere a un grupo de mujeres valientes, encabezadas por Alice Paul (Hilary Swank) que lucharon por la obtención del voto femenino universal en Estados Unidos durante el contexto de la primera Guerra Mundial. En esta versión cinematográfica se muestran todas las vicisitudes por las que tuvieron que atravesar estas mujeres para lograr su propósito, llegando al punto de arriesgar sus vidas con tal de lograr una mayor

participación en la esfera pública, particularmente a partir del reconocimiento de sus derechos políticos.

Esta película pone sobre la mesa de la reflexión un rico análisis sobre los argumentos que privaban en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos –con un fuerte eco internacional en occidente–, en torno a la inferioridad de las mujeres, a su “minoría” de edad, a su remisión a una esfera doméstica como único baluarte de su destino social. El siguiente diálogo entre un psiquiatra y Alice Paul es oportuno en esto:

- ¿Se considera una sufragista? –Sí.
- Hábleme de su causa y libremente. Explíquemela.  
¿Si entendió la pregunta?
- ¿Quiere que le explique con claridad? ¿Qué es lo que quiere que le explique? Está muy claro. ¿Escucha a su corazón? Yo le juro que el mío no es diferente.  
¿Quiere una posición en los sitios y las profesiones donde ganarse el pan? Igual yo. ¿Quiere los medios para expresarse?, ¿la forma de satisfacer sus ambiciones personales? Igual yo. ¿Quiere una voz en el gobierno en el que vive? Igual yo. ¿Qué es lo que quiere que le explique? (1h 35m 57s - 1h 37m 27s).

Bajo este tenor, la percepción de la minusvalía de las mujeres, sufre una fractura a raíz de las acciones que realizan estas sufragistas, desde un desfile, guardias en la Casa Blanca, huelgas de hambre, etc. todo ello, visibilizando una férrea convicción y decisión para cambiar la realidad existente en términos de asimetrías de género, particularmente, para que el presidente Wilson modificara la XIX Enmienda de la Constitución y, de esta forma, el sufragio femenino fuera unánime en todo el país, hecho que lograron en 1920, año en el que todas las estadounidenses pudieron acceder al voto.



Esta película, si bien hace alusión al caso de Estados Unidos, ejemplifica en buena medida el contexto de otras latitudes sobre la batalla que tuvieron que librar las mujeres para la obtención de sus derechos políticos, desde finales del siglo XIX en que comenzó la lucha sufragista, hasta bien entrado el XX. Asimismo, rescata algo importante: la pluralidad de mujeres, puesto que se aprecia claramente cómo hubo una división entre el grupo de las sufragistas, básicamente resaltando dos vertientes, las que tuvieron una actitud más moderada y quienes se jugaron el todo por la causa que defendían. Huelga decir que, estas últimas, fueron quienes cambiaron la historia y lograron la incursión de las mujeres estadounidenses al escenario de los derechos políticos plenos.

Es el turno de la película *María Montessori* (2007), un film que sirvió de soporte académico a los bloques tres y cuatro. Esta versión cinematográfica considera la vida y obra de la primera médica italiana, mejor conocida por su inclinación y aportaciones al campo de la pedagogía. La película se ubica en la denominación de “cine biográfico”, retratando la serie de vicisitudes a las que se tuvo que enfrentar esta europea para materializar su amor por el conocimiento, para adquirir una educación postelemental. La actriz protagónica, Paola Cortellesi hace una actuación descollante, metiendo al público espectador a la trama, mostrando desde diferentes ángulos, un inequitativo orden social de género en la Italia de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. De esta forma, se hace énfasis en la inferioridad intelectual de las mujeres, en su “limitada” capacidad para adentrarse en el mundo de la ciencia, en el imperio de los afectos y sentimientos que les definen. Así, se puntualizan de manera sobresaliente, los escollos que tuvo que sortear María Montessori frente a su anhelo por continuar con una preparación académica eminentemente masculina, en un escenario educativo en el que las mujeres eran “indeseables”, como diría Michel Perrot (Perrot, 2008, p. 164). Es justamente



en este punto en el que esta película ejemplifica la situación por la que, con toda seguridad, tuvieron que enfrentar las primeras profesionistas, que, para el caso mexicano abordado en la cuarta unidad, sirve mucho para forjar una imagen de las afrentas y problemas que también experimentó Matilde Montoya, primera profesionista en nuestro país, ante su afán de seguir con una formación profesional.

Adicionalmente, la película muestra también una doble moral. Entendida ésta cuando una misma conducta, una situación idéntica que es evaluada de manera distinta o bajo parámetros diferenciados para hombres y mujeres (*Glosario de términos básicos sobre género*, s/a, p. 17). Esto lo podemos apreciar cuando Montessori queda embarazada y el padre de su hijo no asume su responsabilidad; prácticamente se derrumba el mundo de la protagonista, aunque sale adelante con el apoyo de su familia, sobre todo de su madre. Esta cuestión es totalmente admisible para su pareja sentimental, quien la deja sola con el fruto de su relación, por cierto, censurada por la madre de aquél. Con esta acción, se observa la falta de sororidad, condición de vital importancia para edificar el empoderamiento femenino, hecho común en el pasado y el presente.

Finalmente, la cinta *Te doy mis ojos* (2003) fue de gran apoyo didáctico para el último bloque temático del programa, concretamente en lo referente al tema de la violencia de género. En esta última unidad, el curso concluyó con las problemáticas contemporáneas de las mexicanas, una de las cuales fue la violencia. Entendida ésta como “[...] un comportamiento, bien sea un acto o una omisión, cuyo propósito sea ocasionar un daño o lesionar [...] y en el que la acción transgreda el derecho de otra persona” (Torres, 2001, p. 29).

Esta película muestra con nitidez el ejercicio de todos los tipos de violencia contra las mujeres, a saber: física, psicológica, sexual y económica; y, justamente, esta situación



es la que se rescata para el análisis de la violencia de género. Bajo este tenor, la protagonista del filme, Pilar, encarna a un número nada reducido de mujeres violentadas, quienes no encuentran una salida ante la terrible realidad que enfrentan día a día, muchas de ellas madres que siguen fielmente el ciclo de la violencia y perdonan a su agresor, su cónyuge, quien paulatinamente va minando su integridad física y psicológica.

Finalmente, *Te doy mis ojos* (2003) también puntualiza para reflexionar sobre la “naturalización” del orden social asimétrico de género.

### Consideraciones finales

Actualmente, tenemos una riqueza enorme en cuanto a las películas que versan sobre contenidos de mujeres y género, las cuales, permiten acceder con mayor facilidad al análisis de estos temas y, por supuesto, frecuentemente con mayor placer frente a la lectura de un texto que también considere tales líneas de estudio. Empero, tal como se observó en renglones previos, no se debe “abusar” de tales recursos didácticos, no al menos sin haber examinado bibliográficamente el tema o haber sido abordado en un proceso de enseñanza-aprendizaje, porque así, la imagen o la escena del filme harán “clic” en nuestros alumnos y alumnas, dado que existirá un referente cognitivo estructurado.

Esto lo comentamos, a la luz de lo significativo que fue el aprendizaje con estas películas en la materia *Historia de las mujeres y de género*, puesto que, el análisis que hizo el grupo fue fructífero y reflejó mayores posibilidades, no tan sólo de conocimientos, sino de sensibilidad y convicción para contribuir desde sus múltiples identidades –hijas, hijos, estudiantes, ciudadanos, ciudadanas, vecinos, vecinas, etc.-, a la edificación de equidad, objetivo que tiene un alto mérito por la imperiosa necesidad que existe para modificar nuestro orden social.

## Referencias:

Acevedo, A. M. C. (2012). El cine en la comprensión de fenómenos históricos: *la sombra del caudillo*. En S. Plá (et al) (coords.). *Miradas diversas a la enseñanza de la historia*. (pp. 211-238). México: Universidad Pedagógica Nacional.

Bloch, M. (1998). *Introducción a la historia* (3ª ed.). México: FCE.

Bovaira, F. (Productor) y Amenabar A. (Director). (2009). *Ágora*. DVD. España: Telecinco Cinema.

García, S. (Productor) y Bollaín, I. (Director). (2003). *Te doy mis ojos*. DVD. España: La Iguana.

(s/a). Glosario de términos básicos sobre género.

Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. México: F.C.E.

Sartori, G. (1997). Homo videns. *La sociedad teledirigida*. Argentina: Taurus. Recuperado de [http://centromemoria.gov.co/wpcontent/uploads/2013/11/Homo\\_Videns\\_La\\_sociedad\\_teledirigida.pdf](http://centromemoria.gov.co/wpcontent/uploads/2013/11/Homo_Videns_La_sociedad_teledirigida.pdf)

Tavarelli, G. M. (Director). (2007). Película *María Montessori*. DVD. Italia: Taoude film.

Taylor, T. (Director). (2011). *Criadas y señoras*. DVD. Estados Unidos de América: Dream Works.



Torres, M. (2001). *La violencia en casa*. México: Paidós.

Vázquez, J. Z. (2000). *Nacionalismo y educación en México*. México: El Colegio de México.

Von Garnier, K. (Director). (2004). *Ángeles con garras de acero*. DVD. Estados Unidos de América: HBO.

## El Neorrealismo Italiano, cine de posguerra

Joel Cuevas Muñoz<sup>11</sup>

Italia ya tenía una gran tradición cinematográfica antes de la Segunda Guerra Mundial y del inicio del Neorrealismo, a pesar de que la llegada del cinematógrafo fue relativamente tardía, en comparación con otros países a los que se exportó. Dentro de esta tradición, Italia se había caracterizado ante los ojos del mundo como el creador del cine de epopeya histórica. También se definió como el que ostentaba el cine de las divas.

Acabada la Segunda Guerra Mundial, el Neorrealismo no fue la única corriente cinematográfica de aquel entonces (aunque erróneamente se suele pensar que sí lo fue), pues hubo otras dos corrientes cinematográficas que aparecieron junto con el Neorrealismo, y que tenían un denominador común: la oposición al cine propagandístico del régimen. La primera la de los calígrafos, cuya principal característica fue la adaptación de obras literarias antiguas al lenguaje cinematográfico. La segunda es el género de la *objetividad documental*, llamada así por su enconada crítica a la objetividad oficial (marcada por la figura del héroe) que llevan a cabo. (Caldevilla, p. 1) A pesar de que hubo estas otras dos tendencias fílmicas, **il nuovo stilo** que más eco tuvo en el cine extranjero y que proyectó mejores largometrajes es el neorrealismo.

El término de Neorrealismo fue utilizado por primera vez por el intelectual Norberto Barolo, haciendo referencia a una película francesa, *El muelle de las brumas* de Marcel Carné de 1938, sin embargo, este film pertenece al realismo anterior, al francés, al poético<sup>12</sup> o negro. Esta expresión se utilizó muy prematuramente para el caso italiano, y de ninguna manera lo

---

<sup>11</sup> Egresado de la Licenciatura en historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

<sup>12</sup> Descripción de la realidad utilizando la sensibilidad propia de la poesía.



evocaba o lo presagiaba, sólo se refería especialmente a esta película francesa, el neorrealismo italiano estaría influenciado por el francés, pero no por el vocablo. A quien se considera como el que aplicó la expresión *Neorrealismo* a la corriente cinematográfica nacida en la Italia de la posguerra fue a Umberto Bárbaro, crítico y guionista que reutilizó la locución de Barolo en un artículo de la revista *Il Film* (Roma), en 1943. (Leprohon, 1971, p. 115)

Se le bautizó como Neorrealismo porque se trataba de un “nuevo” realismo italiano, (no francés, por mucha influencia que éste tuviera sobre el italiano). Sin embargo, el iniciador del movimiento cinematográfico, Luchino Visconti rechazaba tajantemente el prefijo “neo”, pues este realismo nuevo nada tenía que ver con el verismo de la época silente del cine italiano, del que destacaban títulos como *Assunta Spina* de Gustavo Serena y *Sperduti nel buio*<sup>13</sup> de Nino Mortoglio; todo lo contrario a la lógica de Bárbaro, que mencionaba que este Neorrealismo era el renacimiento de esa tradición antigua italiana del realismo, inspirado en textos de Giovanni Verga.

Visconti fue el que le dio forma al movimiento y en él, y a través de él, se desembocaron todas las ideas y críticas que se venían gestando desde hace tiempo. Este logro se desarrollaría en diversas maneras, a realizarse con la presión de los hechos, hacía problemas que planteaban nuevos escenarios y nuevas perspectivas sociales, todas nacidas de la guerra. En este hecho, hay que ver, como menciona Leprohon, la expresión de un despertar nacional. O en palabras de Lizzani “los ecos de la rebelión física y moral de todo un pueblo”. (Leprohon, 1971, p. 116)

El *Neorrealismo* nace de esta revolución. No solamente se desarrollará en cuestiones estéticas, sino en una necesidad finalmente liberada, de gritar todos esos sentimientos que había sido obligada a callar, al pintar la realidad atroz de la

---

<sup>13</sup> Perdidos en la oscuridad. La traducción es mía.

posguerra; abordar los problemas que desde el *Risorgimento*, la burguesía y posteriormente el fascismo, habían tratado de disfrazar. El Neorrealismo fue una catarsis audiovisual de todo el pueblo italiano representado por unos cuantos cineastas y escritores.

El cine italiano posterior a la Segunda Guerra Mundial es un caso excepcional dentro del cine europeo, pero ¿por qué? A la inversa que en otros países como Francia o la antigua Unión Soviética, en Italia no se heredó la influencia de los grandes directores del cine silente ruso, como Pudovkin o Eisenstein, sino que dio lugar a un *stilo* netamente nacional, inalienable, un *nuovo stilo italiano*. “Así, en cada una de sus obras se respira esa *italianeidad*, tanto en el aspecto formal como en el temático”. (Caldevilla, p. 2)

En el significado también se denota el elemento coral, ya que el Neorrealismo no se centra a la historia individual del protagonista, sino a la colectiva, a la sociedad: los partisanos, las mujeres y niños de la posguerra que sufren, los veteranos, la gente pobre que quiere vivir en paz. Otro aspecto que sale a relucir es el elemento crítico, ausente en toda la producción italiana anterior: actitud constructiva, que pone el dedo en la yaga y no calla los sufrimientos, sino todo lo contrario, los manifiesta, los grita y los demuestra; y en ocasiones, sugiere los remedios a los males.

El Neorrealismo cambia la visión de la séptima arte como mera forma de distracción para, haciendo honor a su nombre, convertirse en una herramienta de polémica y crítica social a la situación de la posguerra que sufrió Italia durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial [...] Contra esto se rebeló el cine y los cineastas italianos con el orgullo nacional herido tras una guerra mundial perdida y una posterior guerra civil sin solución de continuidad. (Caldevilla, p. 2)



Sobre los orígenes del Neorrealismo italiano, varía según la fuente. Se habla de dos películas sobre las que se desarrolló toda una escuela. El primero del que se habla es *Ossessione* (Obsesión) de Luchino Visconti, adaptación de la novela de James Cain, *El cartero siempre llama dos veces*, es considerado por muchos como el primer film neorrealista. El director adaptó el hecho principal de la novela, al ambiente y cultura italiana. Fue realizado en 1943, dos años antes del fin de la guerra. Fue prohibido por el fascismo, agregándole que tuvo problemas por los derechos de autor con la productora de Hollywood dueña de ellos.

El otro filme, es sin duda, *Roma, città aperta* (Roma, ciudad abierta) de Roberto Rossellini, que es considerado como una de las obras maestras del Neorrealismo italiano, y también como su iniciadora. Esta película fue estrenada en 1945 en Italia con una opinión muy dividida, para los críticos italianos fue una desilusión y la acogieron desfavorablemente, mientras que el público respondió calurosamente a ella.

Ambas películas, incluidas algunas otras más, no eran conocidas fuera de Italia en el año de su estreno, tuvieron que pasar años, incluso décadas para que el público extranjero se diera cuenta de su existencia. No fue sino con la llegada de *Roma, città aperta*, que se presentó en el Festival de Cannes de septiembre de 1946, junto con *Un giorno nella vita*<sup>14</sup> de Blasetti, e *Il ladro de Lattuada*, con la que se tuvo bruscamente la revelación del Neorrealismo. En ese momento, los ojos del mundo veían nacer violentamente una escuela italiana, que ya tenía varios años gestándose en el interior de Italia, pero que no fue descubierta al ojo extranjero sino hasta años después. Ante tal revelación André Bazin usaría la expresión de “una escuela italiana de la liberación”.

---

<sup>14</sup> Un día en la vida. La traducción es mía.



La ópera prima de Rossellini, *Roma, città aperta*, establece también un punto de arranque del Neorrealismo, pero que se concentra más en lo épico y social, mientras que *Ossessione* por su parte, se adhiere más a un sentido psicológico e individual. (Leprohon, 1971, p. 121.) Aquí podríamos decir que el antecesor por excelencia del Neorrealismo italiano fue el film *Ossessione* de Visconti. Mientras que el comienzo del movimiento cinematográfico italiano fue con el estreno de *Roma, città aperta* en 1945. Esta película se consideró como un manifiesto de cambio del nuevo cine, similar a lo que había pasado para el cine soviético con el estreno de *El Acorazado Potemkin* de Serguei M. Eisenstein en 1925. (Caldevilla, p. 7)

El Nuevo Realismo se caracterizó y se definió por ciertos aspectos tanto temáticos, como estéticos, así como también directrices morales y de protesta que amalgamaron a este cine de posguerra en una coyuntura cinematográfica mundial. Para poder comprender el contenido que maneja este cine, hay que viajar unos cuantos años antes, a su predecesor, a la cinematografía de 1930-1943. Ésta, vigilada por la censura del fascismo no era libre de crear. Las películas no podían mostrar la crisis, la inseguridad ni la miseria, y mucho menos hacer sátira. La idea era sólo proyectar una imagen de una nación perfecta e incólume, cosas que Italia no era. Las películas se limitaban a crónicas sin trasfondo social, con el fin de divertir, a la vez que se hacía propaganda del régimen.

Pero el año de 1945 fue la ruptura filmica gracias al film de *Rossellini, Roma*. Hubo un cambio importante en las películas, donde ya se comenzaba a realizar crítica social simulada bajo un tono realista. El Neorrealismo pronto se definió con un tono muy opuesto al de la etapa anterior.

[...] el más significativo elemento que permite comprender el efecto de “ruptura” de los primeros largometrajes del nuevo movimiento, como *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945) o *Sciusciá* (De Sica,



1946), es que en ellos se refleja con total transparencia la Italia triste, en blanco y negro y hambrienta de la posguerra, la resistencia y los caídos en la contienda. Sin embargo, esta temática no supone, ni mucho menos, una novedad de la historia del cine. La verdadera grandiosidad de este movimiento se refiere específicamente a su estilo. (Caldevilla, p. 3)

El tono de este nuevo cine cambia drásticamente, pues deja de lado las grandes producciones a favor de la expresión directa. Al igual que Chaplin, el Neorrealismo prefiere los sentimientos que a la composición. Se le da mucha importancia al guión como pilar de la expresión, los diálogos se vuelven esenciales, porque mantienen el alma de la realidad. Se usan los dialectos italianos como forma de lenguaje más real, reafirma la idea de capturar la realidad tal y como la sienten. (Caldevilla, p. 3)

Siguiendo con la idea de retratar la realidad tal cual es, matar al actor es imprescindible para el Neorrealismo. Lo que necesita este cine son personas que cuenten su vida, que sean tal y como son. El actor no debería existir, pues cada uno debe ser su propio intérprete y querer hacer lo contrario es falsear la realidad, algo inadmisibles. El no usar actores también se debe a que no podían costearlos.

En estos nuevos filmes se insertan dos nuevos arquetipos que muy poco se habían usado: la mujer y el niño, arquetipo influenciado otra vez por Chaplin y su película *The Kid* de 1921. (Caldevilla, p. 4) Y fue un arquetipo importante en la filmografía neorrealista, eran los protagonistas a través de los cuales se desenvolvía la historia. Muestra de ello están las películas *Germania anno zero*<sup>15</sup> de Rossellini, *Sciuscià*<sup>16</sup>, *Ladri di biciclette*<sup>17</sup> e *I bambini ci guardano*<sup>18</sup> de Vittorio De Sica.

<sup>15</sup> Alemania año cero. La traducción es mía.

<sup>16</sup> El limpiabotas o Los limpiabotas. Sciusciá es un término de la lengua napolitana, ahora en desuso, que deriva del inglés shoe-shine e indica los lustrascarpe (limpiabotas) de la posguerra. La traducción es mía.

<sup>17</sup> Ladrones de bicicletas. La traducción es mía.

<sup>18</sup> Los niños nos miran. La traducción es mía.

Las películas del nuevo realismo se definían por rayar en el género documental, pero sin caer completamente en él. Se movían en la delgada línea entre el cine de ficción y el cine documental. Pero ¿por qué? Esto lo hacían porque su principal directriz era la de mostrar la realidad tal cual era en ese entonces, sin tapujos, sin adornos, sin retocados; la exhibían como la veían, así de cruda, descarnada y fría. “Todas las cintas expresan una fulgurante necesidad de sinceridad, de descripción cruda de la realidad; y siempre con un fin didáctico a nivel moral.” (Caldevilla, p. 4) Muestra de ello es la película *La Terra Trema*<sup>19</sup> de Luchino Visconti, donde la ficción se mezcla con el documental.

Otro rasgo que define y crea una directriz en el discurso neorrealista es el sentido de protesta que se le da a las películas. Cuyo fin es la crítica y la muestra de disgusto por la situación en la que vivían, no como una simple forma de entretenimiento. Su fin era hacer reflexionar al público sobre su actualidad, mostrar lo que nadie se atrevía, romper esquemas y paradigmas al mostrar la realidad.

Los grandes olvidados de este movimiento filmico, fueron los guionistas. Mucho se habla de los diferentes directores que iniciaron la corriente, calificándolos como únicos autores de todas las obras maestras que se gestaron durante estos años de posguerra. Sin embargo, esta corriente artística filmica debe mucho a los escritores, ellos fueron los que plantearon las ideas y sentaron las bases del neorrealismo; así como también definieron los distintos tópicos que se desarrollarían en todas las películas, e insertaron la crítica y el reclamo social con el que se manifestaban contra una situación de pobreza, crisis, desesperanza y sufrimiento del pueblo italiano.

---

<sup>19</sup>La tierra tiembla. La traducción es mía.

Entre los guionistas del neorrealismo se destacan dos, Suso Cecchi d'Amico y Cesare Zavattini, que fueron autores importantes del movimiento, escribiendo las historias que los directores del neorrealismo italiano nos mostrarían. La figura del guionista en esta escuela (y en general en el cine) ha sido frecuentemente infravalorada. Los grandes pensadores del movimiento fueron sin lugar a dudas, los escritores Cecchi d'Amico y Zavattini. Quienes no sólo lo ideaban, sino también lo defendían, en especial Zavattini. Era un duro defensor del Neorrealismo, “creía que las películas elaborados por sus colegas no se acercaban a su idea de ‘nuevo realismo’ más en la línea de Dziga Vertov o Pudovkin.” (Caldevilla, p. 9)

A pesar de que este nuevo realismo fue elogiado en el extranjero y en la misma Italia tanto por la crítica especializada como por la audiencia, no a todos les gustaba. Muchos italianos se quejaban de estos filmes y lo que mostraban en ellos. Ya que no les parecía la manera en que mostraban la crisis, la pobreza y su sufrimiento a los espectadores extranjeros. Una de las ciudadanas entrevistadas en el documental de Luca Verdone, *Neorealism* (1972), manifiesta su desdén: “Las películas solían ser agradables. Eran eso, simples y agradables”. (Verdone, min. 4:19) Uno más expresa su fastidio sobre la imagen que el neorrealismo proyecta a la audiencia extranjera, cuestionando la manera en que fueron exhibidas las condiciones de vida de la sociedad italiana: “No es bueno dejar que otros vean los dientes podridos de nuestras bocas.” (Verdone, min 5:06)

También otros que criticaron al movimiento lo hicieron pero en otro sentido totalmente diferente, su argumento iba en que al paso de los años el movimiento se había desvirtuado y había dejado de lado los ideales morales con los que había iniciado, que las películas que realizaban ya no mostraban la cruda realidad de sus antecesoras ni su moralidad. Pues los

directores del neorrealismo ya hacían otro tipo de filmes que nada tenían que ver con sus primeros trabajos. Filmaban otro tipo de historias bajo otras temáticas. En su tiempo, fueron criticados muy severamente.

Tenemos el caso de Rossellini y su film *Stromboli terra di Dio*<sup>20</sup>, en el que trabajo junto a Ingrid Bergman, en el cual nació un amor prohibido entre director y actriz, siendo la causa de mucho escándalo pues ambos eran casados; este filme fue sacrificado duramente por la crítica por haber abandonado el sentimiento neorrealista por haberse apartado demasiado de él. “El hecho de que la mujer estuviese encarnada por Ingrid Bergman, una de las estrellas de Hollywood, solo sirvió para empeorar la situación. Rossellini había traicionado al movimiento que el mismo había contribuido a fundar” (Il Mio Viaggio in Italia, Scorsese, min. 2, part. II)

Ahora que estamos a más de 60 años de distancia, podemos apreciar esta película y las demás, en su verdadero valor. Lo cierto es que Rossellini estaba evolucionando y madurando como artista, al igual que sus colegas neorrealistas, pero la crítica estaba muy molesta para verlo. Ya no podían filmar una realidad cruda y de crisis cuando la realidad ya no era esa en los 50's. Ya había pasado la crisis y la miseria de la década pasada, ya no había posguerra, Italia se recuperaba. El haber querido filmar una realidad que ya no existía, sería falsear y traicionar el movimiento neorrealista que habían creado.

El Neorrealismo italiano fue un movimiento cinematográfico efímero, pero sus ecos se siguen escuchando y sus huellas se siguen viendo en el cine contemporáneo. A partir de él nacieron otros géneros filmicos en el mundo, y su influencia estética y temática ha rebasado la barrera del tiempo y la podemos ver en la actualidad.

---

<sup>20</sup> Stromboli Tierra de Dios.



## Referencias:

Amato, G., De Martino, F., Rossellini, R. (Productores) y Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma, città aperta* [Película]. Italia: Excelsa Film.

Amato, G., Tamburella W.P. (Productores) y De Sica, V. (Director). (1946). *Sciuscià* [Película]. Italia: Alfa Cinematografica.

Armani, G., De Fina, B., Del Punta, G., Restuccia, B. (Productores) y Scorsese, M. (Director). (1999). *Il Mio Viaggio in Italia* [Película]. Italia, E.U.A.: Paso Doble Film S.r.l., Media Trade, Cappa Production.

Caldevilla Domínguez, D. (s/f) *Neorrealismo italiano*. Universidad Complutense de Madrid, España.

D' Angelo, S., Rossellini, R. (Productores) y Rossellini, R. (Director). (1948). *Germania anno zero* [Película]. Italia, Alemania, Francia: Tevere Film y Salvo D'Angelo Produzione.

D'Angelo, Salvo. (Productores) y Visconti, L. (Director). (1948). *La Terra Trema* [Película]. Italia: Universalia.

De Sica, V., P.D.S. (Productores) y De Sica, V. (Director). (1948). *Ladri di Biciclette* [Película]. Italia: P.D.S.

Industrie Cinematografiche Italiane, Visconti, L. (Productores) y Visconti, L. (Director). (1943). *Ossessione* [Película]. Italia: Industrie Cinematografiche Italiane S.A.

Leprohon, P. (1971) *El cine italiano: historia, cronologías, filmografía, documentos, imágenes*. Distrito Federal, México, Era.

Neorrealismo en el cine, El. (s/f)

Verdone, L. (Productores) y Verdone, L. (Director). (1972). *Neorealism* [Película]. Italia: Istituto Luce.



## Quando la ficción no basta. El *snuff* como ejemplo de cine extremo

Carlos Alfredo Carrillo Rodríguez<sup>21</sup>

El cinematógrafo creado por los hermanos Lumiere a finales del siglo XIX surgió con un interés científico, no desde una perspectiva de entretenimiento (Tosi, 1993, p. 18; D'Esposito, 2015, p. 25-26); muy pronto, los iniciadores del cine como arte, vislumbraron las posibilidades que aquel invento ofrecía como un instrumento de uso social.

En este tenor, ver cine podría ser considerado como un acto voyeur, pues es desde la comodidad del lado opuesto de la pantalla que el espectador observa y experimenta situaciones que tienen a la vida de otros como parte de un entramado circunstancial que evoca y provoca sentimientos. El observador comparte con los personajes las circunstancias que los rodean, sin embargo, nada de eso es real, todo forma parte de una ilusión, el público entiende que a pesar de que lo visto en una pantalla puede parecer real, no lo es.

El *snuff* se propuso cambiar eso.

### Los antecedentes

Como señala Salinas Lombard (2006) “el cine *snuff* comparte con el cine documental [...] la condición de veracidad de lo mostrado”. El *snuff* surge como un subgénero extremo de la pornografía y el terror; aquel emerge cuando los productores de los *nudies*,<sup>22</sup> *roughies*<sup>23</sup> y la pornografía *hardcore*<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Docente-investigador de la Unidad Académica de Antropología en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

<sup>22</sup> Filmes de muy bajo presupuesto, generalmente a blanco y negro, cuya historia se compone de una gran cantidad de escenas donde aparecen, con o sin razones argumentales, mujeres parcialmente desnudas; no se muestra ningún tipo de sexo explícito.

<sup>23</sup> Contraparte de los *nudies*, son películas que como parte de su trama, eminentemente sexual, “...una violencia desasosegadora (...) sombría y deprimente (...) los hombres son degenerados y corruptos y las mujeres víctimas de sus ataques de misoginia galopante y brutalizadora”. (Freixas y Baza, 2000:136).

<sup>24</sup> Corriente del cine pornográfico que se caracteriza por mostrar escenas de sexo explícito, particularmente penetración.



cayeron en la cuenta eran ya productos gastados; el espectador *underground* consumista habitual de este tipo de cine pronto abandonó las salas a falta de productos que supusieran una novedad. *El gore*<sup>25</sup> y su subgénero asociado, el *splatter*, fueron el relevo generacional cuando la carne y los fluidos corporales resultaron insuficientes.

En 1963, el director Herschell Gordon Lewis y su productor, David F. Friedman, crearon lo que a la postre sería la referencia fundamental de este tipo de cintas: *Blood Feast*. Por supuesto, como cualquier otra novedad, la recepción fue excelente.

Como era de esperar, al momento de brillar el oro siguieron las inevitables imitaciones que buscaban mostrar por todos los ángulos, literalmente, las interminables maneras de destrozarse el cuerpo humano.

Es precisamente en este contexto que llegó el siguiente nivel. Roberta y Michael Findlay, directores venidos de la pornografía hardcore, realizan una pequeña producción filmada en Argentina, *Angel of Death aka The Slaughter* (1971); la película retoma los acontecimientos de los asesinatos de Tate-LaBianca, llevados a cabo por la secta de Charles Manson en 1969.

La película fue proyectada, con poco éxito, en los sórdidos cinemas dedicados al horror, y pronto se perdió aplastada por la ingente cantidad de títulos que demandaban espacio en las carteleras semanales, para posteriormente ser enlatada.

Allan Shackleton, un productor y distribuidor de películas de bajo presupuesto, retoma la cinta de los Findlay, corta los últimos 5 minutos y los reemplaza con una nueva producción; el asesinato de una mujer embarazada, mismo que se interrumpe abruptamente para mostrar un aparente detrás de cámaras.

---

<sup>25</sup> Literalmente “sangre derramada o cuajada”. El término se refiere a un subgénero del cine de terror que se caracteriza por mostrar de manera explícita una gran diversidad de torturas y mutilaciones; aunque comparte con la pornografía el principio del “mostrar a detalle”, el gore puede no estar motivado por una intención sexualizada (Vgr. Braindead [Peter Jackson, 1992]).

Un hombre se acerca a la intérprete y trata de seducirla mientras dos camarógrafos siguen rodando; repentinamente el sujeto comienza a agredirla hasta abrirle el vientre y extraer los intestinos para mostrarlos en alto a la cámara a manera de trofeo; la pantalla va a blancos y se muestran las famosas quemaduras de cigarro en el celuloide, para finalizar se escuchan un par de voces “*Shit! We ran out of film, shit!*”, “*Did you get it, did you get it all?*”, “*yeah, we got it all*”, *let’s get out of here!*”.

Desde el punto de vista técnico, esto resulta imposible, no obstante Shackleton presentó el filme retitulado como *Snuff* (1975) y para acrecentar el morbo usó la frase publicitaria “*A film that could only be made in South America, where life is CHEAP!*” (“Una película que sólo podía ser hecha en Sudamérica, donde la vida es ¡BARATA!”). El productor remató magistralmente su plan, contrató a un grupo de personas para protestar por la película fuera de los cines. La popularidad y las ganancias se elevaron de manera inusitada.

Como consecuencia de todo lo anterior, y de acuerdo con Aviña (1999, p. 67),

La alarma acerca del cine *snuff* [...] saltó hacia 1977 en Brasil, donde, al parecer, se encontraron una serie de grabaciones que mostraban asesinatos de campesinos y otros marginados [*sic*] a manos de misteriosos encapuchados y cuyos videos fueron incautados en Estados Unidos.

La duda estaba sembrada. El momento en que la ficción no bastaba había llegado.

### **El cine *snuff***

Las películas *snuff* se definen como aquellas producciones realizadas con la intención de mostrar la tortura y asesinato real de una o más personas para ser comercializadas. Bajo este concepto se agruparon en principio todas aquellas filmaciones que mostraran, o parecieran mostrar, muertes auténticas.

A pesar de la penumbra que rodeaba a esta nueva derivación del cine extremo, no se conocía oficialmente su existencia. Este halo de misterio estimuló la imaginación de los productores para mostrar situaciones cada vez más salvajes ante las cámaras. En este tenor, la objeción más generalizada a la realidad del *snuff* es el hecho de que, de forma documentada, nadie ha visto una.

Esto plantea la pregunta de si se trata de un género cinematográfico como tal, pues como señala Nancy Berthier (2014, p. 143):

Estas ficciones [películas que refieran o imiten al *snuff*] habían contribuido [...] a configurar su reconocimiento como género, a falta de haber surgido una auténtica película *snuff* que demostrara su existencia real. Según Raphaëlle Moine, la configuración de un género cinematográfico [...] es en gran parte el resultado de un proceso discursivo.

Es decir, para que un género determinado exista como tal, cada ejemplo debe ser identificado con un corpus más extenso, con carácter general y así ser diferenciado de otros.

Por ello, el *snuff* ha sido motivo temático de diversas películas, desde la serie B<sup>26</sup> hasta el *mainstream*.<sup>27</sup> Carmona (2012, p. 207) señala que sus orígenes pueden rastrearse hasta una película del director británico Michael Latham Powell, *Pepping Tom* (1960) –traducido como “el mirón”–. Posteriormente, el cine italiano aprovechó el empuje de la tendencia

---

<sup>26</sup> Cine de bajo presupuesto, también llamado “de explotación”. Contrapunto del cine comercial de gran publicidad, el cine B es realizado, usualmente, por pequeñas distribuidoras y su finalidad principal es obtener ganancias a corto plazo. De manera general, este tipo de películas son realizadas para ser distribuidas directo a video o en televisión.

<sup>27</sup> Textualmente “corriente principal”. En cine, se refiere al cine comercial, destinado a ser consumido por de manera masiva; asimismo, representa la predominancia de una industria específica, misma que expone y legitima una serie de ideas (Vgr. el *mainstream hollywoodense*).

*mondo* para generar una nueva: el cine de caníbales. Formalmente, parte *mondo*, parte invención, el título más famoso se debe a Ruggero Deodato, quien en 1980 presenta *Cannibal Holocaust*, cinta a la que puede considerarse una de las principales influencias del *found footage*, en la modalidad de una película dentro de otra. Los efectos de maquillaje fueron tan convincentes que Deodato fue llevado a juicio hasta que pudo demostrar que nadie había sido asesinado.

En Japón, el productor y director Satoru Ogura crea una serie de videos realizados para ser transmitidos en televisión por cable: *Guinea Pig (Za Gini Piggū)*, que consta de 6 episodios. El primero, *Devil's Experiment (Akuma No Jikken; Satoru Ogura, 1985)* no es sino una sucesión de torturas cometidas contra de una mujer. En la segunda parte, *Flower of Flesh and Blood (Chiniku No Hana; Hideshi Hino, 1985)*, una joven es secuestrada y atada a una cama donde un sujeto ataviado como samurai inyecta una sustancia para que el cuerpo de la víctima interprete el dolor como placer y procede a destazarla; la película se empeña en mostrar cada corte, cada chorro de sangre, cada extremidad cercenada, hasta el clímax, la decapitación y extracción de los ojos, momento en que el anónimo personaje muestra a la cámara, orgulloso, su colección.

En ambos casos es clara la intención, simular la tortura y el asesinato de una persona, haciéndola pasar como real, llevando al extremo la violencia contra el género femenino, pues como es común en estas cintas, el encono se dirige hacia una mujer desarraigada de cualquier identidad, anónima, un rostro en la multitud y, por lo tanto, prescindible. En *Guinea Pig*, la sexualización ocurre a través del proceso de castigo (sometimiento, humillación y tortura) y mutilación: la sustancia inyectada convierte el dolor en placer, por lo tanto, el samurai no asesina a su víctima sino que, metafóricamente, tiene un encuentro sexual con ella. En ningún momento existe violación o desnudez; los instrumentos de tortura están provistos de un simbolismo fálico mientras que el cuerpo entero suplanta los genitales femeninos.

Otro caso es *Niku Daruma (The Tumbling Doll of Flesh;* Tamakichi Anaru, 1998), ejemplificación del cine más subterráneo y transgresor que haya salido de cualquier parte del mundo en forma de película pornográfica de terror.

Al otro lado del mundo, el tenebroso submundo del porno y la violencia es mostrado en *8mm* (Schumacher, 1999); la película acierta en la forma pues resulta más terrible lo sugerido que lo mostrado, dejando que el público complete la imagen. Tratándose de un *thriller*,<sup>28</sup> las pocas escenas en que es posible apreciar de la supuesta película *snuff*, resultan perturbadoras por su realismo, como sucediera con *Tesis* (Amenábar, 1996), donde el director utiliza el tema del *snuff* como parte de un estudio que realiza una tesista sobre la violencia en los medios. En ambos casos, el *snuff* constituye un *mcguffin*<sup>29</sup> para inducir al espectador a imaginar lo que desee, mostrando unos pocos segundos y apelando a la complicidad del observador.

Los cineastas belgas André Bonzel, Rémy Belvaux y Benoît Poelvoorde, producen la cinta *Ces't Arrivé Près de Chez Vous (Man Bites Dog, 1992)*; trata de un equipo de filmación que sigue el día a día de un asesino serial, registrando sus crímenes para un documental. La película es presentada como un falso documental, pero la sintaxis del discurso semeja a momentos la de un *snuff*; la forma en que los directores plantean la situación hace recordar por momentos al mejor cine *noir*,<sup>30</sup> formando pasajes que podrían ser calificados como una auténtica construcción de *snuff noir*.

En este punto, es necesario recordar que dichas películas no son *snuff* por sí mismas, sino que recurren a él, pues “El *snuff* no cuenta historias. No presenta intrigas, ningún proceso

<sup>28</sup> Género cinematográfico también conocido como suspenso.

<sup>29</sup> Se llama así a uno o más elementos que guían la narrativa en una película y motivan acciones en los personajes; se caracteriza por tener poco o ningún peso para la historia como tal, casi siempre constituyendo una incógnita para el espectador (Vgr. el contenido del maletín de Marsellus Wallace en *Pulp Fiction* [Quentin Tarantino, 1994]).

<sup>30</sup> También llamado “cine negro”. Término aplicado a filmes sombríos en blanco y negro de finales de los años treinta y a las películas policíacas de los cuarenta (Parkinson, 1997:155). Este género cuenta también historias que se desarrollan en lugares marginales y envuelven a una diversidad de personajes que representan al desclasado.

narrativo, ninguna actuación de actores” (Finger, 2001, p. 76 apud Berthier, 2014, p. 145). Desde esta perspectiva, la definición es construida deductivamente a partir de elementos creados para sustituir el fenómeno real, en otras palabras, la idea de cine *snuff* es artificialmente creada y legitimada a través de la simulación.

Un artista de maquillaje y efectos especiales estadounidense, Fred Vogel, crea la *Underground Trilogy* (2001, 2003, 2007), la tríada sigue las andanzas de un agresivo asesino y un camarógrafo en la tortura y muerte de diversas personas, pero a diferencia de cualquier otra de las películas ya comentadas no busca contar historia alguna, se trata de una simple secuencia tras otra de violencia cada vez más retorcida, nada merece respeto, mujeres, hombres, niños, todos constituyen lienzos que Peter, el asesino, usa a placer. La acertadísima construcción formal de la imagen se genera a partir de una estética sucia, poco cuidada y degenerada (en el sentido de la calidad de la cinta), dando la impresión de una copia VHS de séptima u octava generación.

Curiosamente, una de las intenciones iniciales de Vogel era mostrar hasta dónde era posible llegar con una correcta ejecución efectista.

Quizá el subgénero conocido como *found footage*<sup>31</sup> pareciera ser el vehículo adecuado para contar historias relacionadas al snuff o presentarlas como uno y es una película que hasta el día de hoy se encuentra inédita, *The Poughkeepsie Tapes* (Dowdle, 2007) la que mejor lo ejemplifica. La trama gira en torno al hallazgo en una casa de Poughkeepsie, Nueva York, de, literalmente, cientos de videocassettes con horas de filmaciones hechas por un asesino anónimo a lo largo de varios años.

---

<sup>31</sup> “Metraje encontrado”. Tipo de cine que reproduce una perspectiva subjetiva; sus historias se construyen a partir de supuestas grabaciones descubiertas que narran en conjunto situaciones registradas por los propios actores de ellas en dispositivos móviles (Vgr. *The Blair Witch Project* [Myrick y Sánchez, 1999], *Rec* [Balagueró y Plaza, 2007]).

En Sudamérica también existen ejemplos de este cine, el argentino Mariano Peralta escribe y dirige *Snuff 102*, una brutal cinta que sigue a una periodista que va tras el rastro de la leyenda urbana del *snuff*. Como parte de la trama se nos muestran fragmentos de una filme: dos jóvenes mujeres, una drogadicta embarazada y una actriz de cine pornográfico son sometidas a inhumanas situaciones de tortura, mismas que se ven acentuadas por el estado de gravidez de una de las mujeres (la actriz Andrea Alfonso, quien realmente se encontraba embarazada), pues aún el nonato es brutalizado por la saña del sádico cineasta.

### Tras “la cosa real”

Como se ha visto, resulta vasta la filmografía que retoma elementos propios del *snuff* o intenta emularlo, casi siempre dejando indicios, lo cual no ha hecho más que encender la curiosidad acerca de la resolución de la pregunta obligada: “¿existen cintas *snuff* reales?”; la respuesta oficial hasta el momento es “no”. Tal situación ha estimulado a ciertos documentalistas a embarcarse en la búsqueda de una respuesta y, quizá, de un macabro y fortuito hallazgo.

En 2005 y 2006, la BBC de Londres produce una serie documental titulada *The Dark Side of Porn*. El cuarto episodio de la segunda temporada, “*Does Snuff Exist?*”, realiza una seria crónica acerca del *snuff*. Destaca la cuidadosa producción que incluye entrevistas a diversos expertos a partir de un enfoque historiográfico, planteando racionalizar al *snuff* a partir de los pocos vestigios que aparentemente existen sobre él. Como es de esperar, no hay una respuesta definitiva, sólo elementos sueltos emanados de un lugar y otro, la mayoría de las veces, inconexos, permitiendo especular pero no concluir.

Finalmente, el documental *Snuff: A Documentary About Killing on Camera* (Paul Von Stoetzel, 2008); se presenta bajo el formato de “*talking heads*” y a diferencia del de la BBC, Stoetzel carga el discurso no hacia la historia del mito, sino a las causas que harían posible estas cintas.

## Breve análisis estructural

El semiólogo estonio Peeter Torop al referirse a la translación de eventos, partiendo del lenguaje literario al cine, proceso que entiende como una especie de “traducción” y propone el uso de una unidad de análisis, el cronotopo,<sup>32</sup> siguiendo a este autor Chávez (2008, p. 69) establece tres tipos:

- a) cronotopo topográfico: sucesión de acontecimientos en un mundo reconocible para el espectador, a través del cual el lector entra en contacto con un tiempo y un espacio;
- b) cronotopo psicológico: actores que transmiten los aspectos del comportamiento y conflictos de los personajes, y
- c) cronotopo metafísico: concepción o interpretación que el autor tiene del relato.

Es claro que el concepto de cronotopo resulta funcional para analizar una contrucción estructural formal; así, si se condensa lo que las diferentes definiciones de *snuff* implican es posible realizar un sucinto análisis “cronotópico” del *snuff*.

Cronotopo topográfico. El primer rasgo que el *snuff* desconoce es la idea del tiempo y espacio. Cualquier acción que se desarrolle en pro de una cinta *snuff* debería ser desconocida, anónima e irrastreable, la filmación de un *snuff* puede darse en un sótano, en una casa de campo, en una escuela o en una

---

<sup>32</sup> La etimología de la palabra hace referencia a un tiempo (cronos) y a un lugar o espacio (topos), por lo tanto, es posible definir al cronotopo como una unidad sintética que condensa un cierto tipo relaciones entre estas dos variables.



casa cualquiera. El objetivo no es sólo mantener la secrecía del sitio, sino provocar angustia y tensión en la víctima al no saber ésta dónde se encuentra. Como resultado, el espectador también está desorientado, pues no hay dimensión espacial formal, es un “en cualquier parte”, situación que torna al *snuff* en un enigma en sí mismo, pues el desconocido lugar se vuelve un protagonista indefinible. De la misma manera, el tiempo desaparece, puede ocurrir de día, tarde o noche, no hay hora, formando un limbo temporal al cual todos los involucrados, incluyendo al espectador, se someten.

Cronotopo psicológico. No existen los actores en el *snuff*, por lo tanto no se transmiten los comportamientos, sentimientos o conflictos de un personajes construido, sino los propios, genuinos de la(s) víctimas, no hay motivación ni artificialidad, todo es real. Si bien, las personas que serán ejecutadas hacen las veces de “rol principal”, esto no sería una elección, por lo tanto el verdugo es el encargado de provocar reacciones tales como el miedo, la angustia, la desesperación, la ira y la impotencia, pues el martirizado individuo se sabe sin esperanza; el anonimato permite que el espectador se mantenga emocionalmente distante, pues no existe conexión alguna que estimule la empatía. Las sensaciones de sometimiento, disfrutadas ampliamente por el ejecutor, intentan ser transmitidas a todo aquel que visiona por voluntad propia dichas cintas. No hay conflicto, pues es sabido cómo terminará la película.

Cronotopo metafísico. Constituiría la visión del realizador, es decir, la forma en que el autor del *snuff* quiere presentarlo, la elección, orden y sucesión de las torturas mostraría la concepción que se tiene de la víctima, la manera en que se le humilla y sobaja, entendiéndola no ya como un ser sino como una cosa, vacía y desechable, un artefacto al servicio de los placeres de otros. En el *snuff*, la forma es fondo, por lo cual es imprescindible mostrar y hacer oír con detalle el suplicio a que será sujeta y cuya caída en desgracia puede prolongarse más allá del momento de la muerte con la profanación del cuerpo.



## Consideraciones finales

Como se ha señalado, el *snuff* como género sólo puede entenderse a partir de los elementos que su propia leyenda ha generado, ha sido construido artificialmente a través de cinematografías que pretenden imitar el “cómo sería”. El *snuff* comparte, con el gore y la pornografía, el estatus de cine marginal y aun las imitaciones más cercanas llevan el estigma de cine socialmente sancionado. Así, “los motivos en las películas reflejan la disposición mental no sólo de grupos de espectadores concretos sino de toda la sociedad como indican términos del tipo ‘vida interna’, ‘disposición psicológica’ y ‘mentalidad colectiva’” (Allen y Gomery, 1995, p. 208).

El *snuff* en tanto cine, compartiría ese punto, mostrando una disposición mental de una parcialidad de espectadores (la inclinación por la violencia hacia el otro, la inhumanidad, el disfrute con el sufrimiento ajeno), pero al mismo tiempo la de una sociedad que no comparte los mismos principios (el miedo, el temor a lo desconocido, el entendimiento de la maldad humana), creando así estereotipos para definir al aficionado y al opositor.

El misterio que envuelve al *snuff* continuará, pues su masificación se antoja imposible no sólo por las evidentes consecuencias legales, morales y sociales que implicaría, sino por la pérdida de esa identidad transgresora, agresiva y marginal que hace lo prohibido algo atractivo para muchos.

Como decía Max California, el personaje interpretado por Joaquin Phoenix en *8mm*, “ten cuidado porque cuando bailas con el diablo, el diablo no cambia, cambias tú”.

## Referencias:

- Allen, R. C. y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. España: Paidós.
- Aviña, R. (1999). *El cine de la paranoia*. México: Times Editores.
- Berthier, N. (2014). Autopsia de un género: el *snuff* en Tesis (1996) de Alejandro Amenábar. En Berthier, Nancy y Antonia Del Rey-Reguillo (Eds.) *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (pp. 141-156). Valencia, España: Tirant Humanidades/Universitat de Valencia/ Paris Sorbonne Université.
- Carmona, L. M. (2012). *Cine insano*. España: T & B Editores.
- Chávez, C. (2008). El acto creativo de la traducción intersemiótica. Adaptación cinematográfica en *Moulin Rouge* de Baz Lurhrmann. En: Elizondo Martínez, Jesús Octavio (comp.) *Intersemiótica: la circulación del significado* (pp. 68-72). México: Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio A.C. (AMESVE)/Universidad Iberoamericana.
- D' Esposito, L. (2015). *Todo lo que necesitas saber sobre cine*. México: Paidós.
- Freixas, R. y Bassa, J. (2000). *El sexo en el cine y el cine del sexo*. España. Paidós.
- Parkinson, D. (1997). *Cine*. Oxford Colección Joven, Barcelona, España: Edebé.
- Salinas, J. (2006). Cine: versión, diversión y subversión. *Revista Digital Universitaria*, Vol. 7, No. 9. México: UNAM.
- Tosi, V. (1993). *El cine antes de Lumiere*. México: UNAM.



## Catástrofe y calamidad. La representación social de los desastres naturales en el cine

Juana Elizabeth Salas Hernández  
Margil de Jesús Canizales Romo<sup>33</sup>

Los desastres naturales han sido definidos por estudios interdisciplinarios, y por las políticas públicas, como acontecimientos violentos que provocan daños en la vida social y en el medio ambiente. Actualmente, existe el consenso de que los desastres naturales son eventos desatados por la conjunción de elementos sociales y naturales; es decir, que se desarrollan en contexto de vulnerabilidad originada por procesos socioeconómicos, demográficos, ambientales y políticos.

El esquema general para comprender la formación y desarrollo de un desastre natural consiste en asimilar que está conformado por fenómenos perturbadores (geodinámica interna, hidrometeorológicos, químicos, sanitarios, socio-organizacionales y antrópicos) y el contexto social (prevención, emergencia y reconstrucción). Dichos eventos han sido parte de la historia de diversos grupos sociales, en diferentes temporalidades y espacios, son parte de la historicidad y se han elaborado representaciones sociales para comprenderlos, superarlos, recordarlos u olvidarlos.

El cine no ha sido la excepción, se han realizado historias cinematográficas que han contribuido a la representación social y a la memoria histórica de algunos desastres naturales, sobre todo aquellos que han sido considerados como grandes catástrofes e insuperadas calamidades. El presente trabajo tiene el objetivo de analizar el concepto *desastre natural* en las películas producidas en los últimos 10 años, que tienen como

---

<sup>33</sup> Docentes-investigadores de la Licenciatura en Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

semejanza el haber tratado “desastres” provocados por fenómenos hidrometeorológicos: precipitación, bajas temperaturas, sequías, nevadas, granizadas, inundaciones, tormentas eléctricas, fuertes vientos, tornados, erosión, frentes fríos, huracanes y ciclones (CENAPRED, 2006).

Los estudios recientes sobre los desastres naturales han coincidido en que no son del todo naturales, sino que son una conjunción entre fenómenos naturales y condiciones sociales, las cuales han sido clasificadas en dos tipos: vulnerabilidad y riesgo. Es un consenso que “la afectación de estos fenómenos ha provocado daños y destrucción en la economía, producción, infraestructura vial, servicios básicos agua, electricidad, telecomunicaciones, construcciones y en la vida de la población” (Zúñiga, 2015, p. 54).

En ese sentido, el mundo académico ha contribuido a comprender las fases en las que se desarrolla el “desastre”, entendiendo que son tres: el antes, durante y la etapa de recuperación, también conocidas como: prevención, mitigación, preparación, alerta, respuesta, rehabilitación y reconstrucción (Cardona, 1996, p. 128).

En la primera fase, se ha enfocado a las políticas públicas de prevención, en la segunda a la reacción social y de las autoridades, mientras que en la última, el caso de la recuperación, puede ser la más compleja y la más duradera. En el caso de México el mencionado esquema reforzado por políticas públicas se ha visto consolidado posteriormente a la experiencia que dejó el terremoto de 1985. En general podemos observar un avance en las políticas públicas y un esfuerzo académico para comprender los eventos desastrosos que han sido parte de la historia de la humanidad.

Como ejemplo de esto, podemos mencionar a la Red de Estudios en Prevención de Desastres en América Latina (La Red) que se formó en 1992, “como respuesta a la necesidad de



estimular y fortalecer al estudio social de la problemática del riesgo y definir, a partir de ello, nuevas formas de intervención y de gestión en el campo de la mitigación de riesgo y prevención” ([www.desenredando.org](http://www.desenredando.org)).

Se puede decir que la Red, de algún modo, ha establecido el marco teórico y conceptual para los estudios interdisciplinarios de desastres naturales, en el que antes de su creación habían predominado las ciencias naturales, puesto que la Red ha señalado que los “desastres no son naturales”, y le ha dado “importancia a los pequeños y medianos desastres” ([www.desenredando.org](http://www.desenredando.org)). Ese planteamiento se ha trasladado a México desde la década de los noventa del siglo XX; sin embargo, a dos décadas de ese planteamiento se sigue tratando de romper con el paradigma naturalista, “y el no entenderlos como fenómenos extraordinarios, sino como un problema que se suma las condiciones de vida de la sociedad” (Salas, 2015, p. 27). Puede comprenderse que el medio ambiente no ha sido sólo el escenario de la actividad humana, sino un personaje más que ha acentuado su presencia a través de los fenómenos naturales, ilustración del porqué surgió el interés de explicar los desastres naturales desde las ciencias sociales, y por ende desde el enfoque histórico.

Para el caso de México, Virginia García Acosta, junto a un grupo de estudiosos, ha contribuido a los estudios históricos de los desastres naturales mediante la obra monumental denominada *Historia y desastres*, volúmenes 1, 2 y 3, coordinados por ella. En dichos volúmenes diferentes autores, desde temáticas particulares y diferentes procesos históricos, abordaron los desastres en América Latina, teniendo como base el análisis diacrónico de la amenaza y el contexto que han dado como resultado los desastres.

En conjunto, los planteamientos académicos y las políticas públicas, a través de los centros locales, nacionales e inter-

nacionales encargados de la prevención y recuperación de los desastres naturales han determinado esquemas de clasificación de los fenómenos perturbadores. Por ejemplo, el Centro Nacional de Prevención de Desastres Naturales (CENAPRED), ha dividido los fenómenos perturbadores en tres tipos: hidrometeorológicos, sísmicos y volcánicos, los cuáles se traducen en tres tipos de riesgos: hidrometeorológicos, geológicos, químicos y sanitarios (véase cuadro 1).

Cuadro 1. Fenómenos Perturbadores

<b>Geológicos</b>	<b>Hidrometeorológicos</b>	<b>Químicos y Sanitarios</b>
Laderas	Cambio Climático	Almacenamiento y Transporte
Sismos	Ciclones tropicales	Atención a emergencias
Tsunamis	Heladas	Incendios
Volcanes	Inundaciones	Residuos Peligrosos
	Sequías	Riesgos Sanitarios
	Tormentas Severas	

Fuente: [www.cenapred.gob.mx](http://www.cenapred.gob.mx)

Añadiendo a ese esquema el análisis de los desastres desde lo paradigmático se establecen dos escalas: la temporal y la espacial. En cuanto al espacio, hay dos niveles de análisis: el macro y el micro. Espacialidad ligada al paradigma empirista y otorgándole historicidad, ya que se comprende la influencia que tuvo un evento desastroso en la sociedad, ya sea a nivel local y global, considerando siempre la interrupción de la cotidianidad.

En el esbozo anterior podemos señalar que, “El ser humano y su relación con la naturaleza son inseparables. Se conforma por la interrelación marcada por una influencia mutua y diferentes grados de adaptabilidad de ambas partes, durante ese proceso se dan acontecimientos en simple apariencia son súbitos, como los desastres” (Salas, 2015, p. 30).

Es así que los estudios sociales sobre los desastres naturales se han centrado en vislumbrar el desarrollo, la comprensión y la superación de los grupos sociales que sufren un “desastre”. Recientemente ha existido un interés particular por el estudio histórico de los desastres naturales donde se ha destacado la clasificación, concepción y representación social de los fenómenos naturales y los eventos desastrosos. En cuanto a la representación social, se ha centrado en la producción de exposiciones, sobre todo en el ámbito religioso, como son las procesiones, plegarias y sacrificios físicos. Quienes escribimos este texto, consideramos que existe un vacío importante en los estudios interdisciplinarios y la historiografía de los desastres naturales, nos referimos al análisis de las representaciones sociales en los medios audiovisuales.

En la búsqueda bibliográfica sólo se localizó un texto que trata sobre los medios de comunicación, el artículo de Javier Esteinou Madrid, *Crisis ecológica, medios de información colectivos y cambio de conciencia humana* (Rodríguez, 2008: 95-108), el objetivo del autor es demostrar que los medios de comunicación pueden contribuir a la disminución de los desastres que se han dado durante el siglo XXI, los cuales han recibido la categoría de macrocatástrofes. En palabras del autor: “la humanidad de principios del siglo XXI ya no somos una generación de los desastres naturales, sino de los supercataclismos ecológicos generados por la destrucción de la naturaleza a cargo de la mente y los comportamientos deformados de los habitantes del plantea con la fase «moderna del desarrollo global»” (Esteinou, 2008, p. 99). Esta postura puede resultar al lector exagerada, pero ese concepto es resultado de un consenso en los medios audiovisuales que contribuyen a la representación social de los desastres naturales. En particular el cine ha contribuido a la imagen de supercatatlismos, calamidades, y catástrofes, que de manera hipotética, son determinantes en el fin de la humanidad.



El cine ha sido objeto de la historiografía, puede entenderse como un documento que ayuda a reconstruir ciertas épocas o ciertos hechos y también puede leerse como fuente propagandística que hace que los lectores construyan cierta imagen del mundo. Carlo Ginzburg, hace casi tres décadas escribió un artículo apologético en el que estableció las justificaciones del cine como documento histórico, en él reflexionó que el historiador que se enfrenta a ese tipo de fuentes tiene el reto de recuperar una interpretación sin anacronismos (Ginzburg, 2003: 211).

Para los objetivos del presente trabajo, conviene destacar la postura del historiador italiano frente al medio ambiente y el cine, como “una relación entre el hombre y el ambiente, este sumergir y dejar Inundado al hombre dentro del ambiente, es algo que tiene fuertes implicaciones no sólo emotivas sino también narrativas, e interpretativas” (Ginzburg, 2003, p. 214). Con esas implicaciones se deduce que el tratamiento de los desastres naturales en el cine ha hecho una narración catastrófica, en la que impera la emoción de la desesperación, la angustia y el miedo, ante fenómenos naturales que suelen ser imponentes y reflejan la vulnerabilidad humana. En lo visual, dichas películas se caracterizan por imágenes marcadas por la violencia, velocidad y colores que indican al espectador que algo terrible sucede en la trama y sucederá al final.

No se tiene certeza de si existe el género cinematográfico de “desastres naturales”, pero sí se puede considerar como una temática que en las últimas décadas ha tenido éxito sobre todo en el denominado cine hollywoodense. En una búsqueda no exhaustiva por internet encontramos sitios y blogs en los que se muestran listas, de las 10, las 20 o las 100 mejores películas de desastres naturales; dato que indica sólo cierta popularidad de algunos filmes. En la observación de las mismas puede determinarse que la mayoría ha tratado sobre catástrofes relacionadas con fenómenos hidrometeorológicos, sísmicos, y antrópicos, en éstos distinguimos las epidemias y las crisis alimentarias (Véase cuadro 2).

Cuadro 2. Películas de catástrofes

<b>Título</b>	<b>Director</b>	<b>Año</b>	<b>País de origen</b>	<b>Fenómeno (riesgo)/Desastre</b>
<i>Tornado (Twister)</i>	Jan de Bont	1996	Estados Unidos	Tornado
<i>Volcano</i>	Mick Jackson	1997	Estados Unidos	Erupción volcánica
<i>The Perfect Storm (La Tormenta Perfecta)</i>	Wolfgang Petersen	2000	Estados Unidos	Lluvia
<i>The Day after tomorrow (El Día después de mañana)</i>	Roland Emmerich	2004	Estados Unidos	Cambio climático
<i>Poseidón</i>	Wolfgang Petersen	2006	Estados Unidos	Lluvia
<i>Tornado</i>	Andreas Linke	2006	Alemania	Tornado / Cambio climático
<i>2012</i>	Roland Emmerich	2009	Estados Unidos	Terremotos, erupciones volcánicas
<i>Perfect Sense</i>	David Mackenzie	2011	Alemania / Reino Unido	Epidemias
<i>Melancholia (Melancolía)</i>	Lars von Trier	2011	Estados Unidos	Impacto del planeta Melancholia
<i>Miami Magna</i>	Todor Chapkanov	2011	Alemania / Francia / Suecia / Dinamarca	Erupción volcánica
<i>The Impossible (Lo imposible)</i>	Juan Antonio Bayona	2012	Estados Unidos	Tsunami índico 2004
<i>Aftershock</i>	Nicolás López	2013	Chile / Estados Unidos	Terremoto de Chile 2010
<i>Skarnado</i>	Snthony C. Ferrante	2013	Estados Unidos	Tornado Marino
<i>Aka Eyiafjallajökul (El volcán)</i>	Alexandre Coffie	2013	Francia / Bélgica	Erupción volcánica
<i>Intro the strom (En el tornado)</i>	Steven Quale	2014	Estados Unidos	Tornado
<i>San Andreas (Terremoto: La falla de San Andrés)</i>	Brad Peyton	2014	Estados Unidos	Terremoto

Fuente: Elaboración propia

La tabla anterior sólo es una muestra de los resultados de una búsqueda preliminar, no es algo terminado ni incluye todas las películas de catástrofes realizadas en la historia del cine. Se observa que la mayoría de las películas pertenecen al género dramático, excepto la franco-belga traducida al español como *El volcán*, que está clasificada como comedia. El género, en la mayoría, hace que la catástrofe sea representada como algo dramático y que cambia de una manera radical la vida de sus protagonistas.

En la lista referida también encontramos que se trata en su mayoría de historias ficticias, sólo dos basadas en historias reales: *Aftershock* y *Lo imposible*, la primera relata la historia del terremoto en el centro de Chile, con una magnitud de 8.8 grados en la escala de Richter, cuyo epicentro fue en el mar a 90 kilómetros de la ciudad de Concepción, ubicada a 340 kilómetros de Santiago, que registró la muerte de 74 personas ([www.mwxico.cnn.com](http://www.mwxico.cnn.com)). “Lo imposible”, narra la historia de una familia que viaja a Khao Lak, Tailandia, en el 2004 de vacaciones de navidad, dos días después de su llegada se presenta el tsunami, el cual dejó más de 12 mil muertos en el sur de Asia y ha sido calificado como uno de los más catastróficos de la historia.

Este fenómeno surgió debido a un reacomodo de las placas tectónicas subcontinentales de la Tierra, estimulado por los cambios climáticos sufridos por el planeta a los largo de los años; las placas de la corteza terrestre se sobrepusieron entre sí y el fondo marino se desplomó, desapareciendo debajo del continente se elevara con un movimiento muy brusco, que produjo una ola gigante denominada tsunami, que se trasladó con enorme rapidez por todo el océano a la velocidad de movimiento de un avión de pasajeros (Esteinou, 2008, p. 96).



Sería muy aventurado establecer una relación entre estas dos películas y la memoria histórica de los grupos sociales que sufrieron las mencionadas catástrofes, pero sí podemos observar que el cine ha aprovechado dichos filmes para recordar, lo que otros medios de comunicación calificaron como “terribles desastres”.

En el caso de México uno de los eventos catastróficos que conforman la memoria histórica es el “Terremoto de 1985”, el cual ha sido llevado al cine por el género documental, *El Terremoto de México*, estrenado en el 2008 y dirigido por Matías Gueilburt. Será hasta el 2016 que se estrenará una película de ficción cuya trama está basada en el sismo del 19 de septiembre de 1985, titulada *7,19* dirigida por Michel Grau, en palabras del director el film tiene la idea de reflejar que “El terremoto de 1985 nos enseñó lo vulnerable que éramos como país pero también nos enseñó lo solidarios que somos como ciudadanos” ([www.chilango.com](http://www.chilango.com)).

En lo que podríamos definir como una categoría del cine de catástrofe, han sido exitosas las películas apocalípticas que narran el futuro de la humanidad provocado por las acciones agresivas al medio ambiente, como ejemplo puede citarse: *El día después del mañana* (2004), *2012* (2009), *Interestellar* y *Melancolía*. Las dos primeras fueron realizadas en el cine hollywoodense, *Melancolía* en cambio es calificada como cine de arte y su origen brinda una idea del manejo temático y de los recursos visuales que pueden manejarse en torno al contenido; no obstante las tres coinciden en mostrar la angustia y la depresión que provocarán en la humanidad las consecuencias del cambio climático.

## Consideraciones finales

El cine ha contribuido a la representación social de los desastres naturales, mostrándolos como eventos violentos causados por las acciones humanas, y que castigan a los grupos

vulnerables, los pobres en su mayoría. También encontramos los filmes apocalípticos, como *2012* (2009) y *El día después de mañana* (2004), donde Estados Unidos se muestra como el héroe de la humanidad. Una de las consecuencias de los desastres naturales, que como constante han mostrado las películas es la migración, ya sea de los protagonistas o de grupos completos. El cine infantil también ha hecho uso de las catástrofes para concientizar sobre el futuro del planeta tierra, la desolación y soledad provocadas por las acciones humanas, como lo demuestra *Wall-E*, película de animación, producida por Walt Disney y Pixar Animation Studios, en 2008.

Al elaborar el análisis histórico de los desastres naturales en relación con las películas, es importante tener en cuenta el impacto en el público, y preguntarnos sobre su contribución en la conformación de una conciencia y memoria históricas. En ese sentido hace falta un estudio más profundo que analice el impacto de estas películas en la memoria histórica y en la reacción de los grupos sociales ante los desastres naturales como parte de la historia del cine. Quizá sea ésta una veta, también, para la historia ambiental.



## Referencias:

Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: Facultad de Historia.

Mansilla, E. (1996). *Desastres modelo para armar. Colección de piezas de un rompecabezas social*, Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina (LA RED).

Rodríguez, D., Lucatello, S. y Salinas, M., (Coords.). (2008). *Políticas públicas y desastre*, México: cooperación internacional, Red Mexicana de Estudios Interdisciplinarios para la prevención de desastres, Instituto Mora.

Zúñiga, A. Y. (2015). *Perspectivas interdisciplinarias: riesgo y vulnerabilidad ante fenómenos hidrometeorológicos*, Costa Rica. Costa Rica: Universidad Nacional Costa Rica.

XX Aniversario de LA RED. Recuperado de: [www.desenredando.org](http://www.desenredando.org)

Revista *Chilango*. Recuperado de: [www.chilango.com](http://www.chilango.com)

Centro nacional de prevención de desastres. Recuperado de: [www.cenapred.gob.mx](http://www.cenapred.gob.mx)

# **Cine Nacional**





## Un acercamiento a la figura de Pancho Villa en el cine

Carlos Ernesto Aguilera Arellano<sup>34</sup>

Podría definirse a Pancho Villa dentro de muchas facetas y adjetivos; el revolucionario, el dirigente de uno de los ejércitos más numerosos y arrolladores del inicio del siglo XX, el Robin Hood mexicano, el pseudopolítico, el único que logró invadir al territorio norteamericano y sobrevivió para contarlo. La lista de referencias es larga. A lo anterior puede agregarse además, ser uno de los primeros “actores” del cine en México; incluso, podría considerarse como el primer personaje en hacer una especie de género cinematográfico que actualmente es conocido como “reality show”. También puede definirse como un protagonista del cine documental, ya que en la actualidad éstos pueden tener la función de fuente histórica.

Villa utilizó astutamente los innovadores y crecientes medios de entretenimiento visuales, tanto para dar a conocer su imagen y exaltarla públicamente y como fuente de ingresos económicos para solventar los gastos de la División del Norte. Posteriormente, la cinematografía continuó usando su imagen aún después su muerte, para fines propagandísticos y entretenimiento.

La filmografía sobre Pancho villa es extensa, se conocen cerca de 47 películas referentes a él, resaltando siempre la figura mitológica y de leyenda. Sin ejemplificar mucho y basándonos en el imaginario colectivo que predomina en la sociedad, se conoce a Villa como un héroe, como un villano, un borracho y mujeriego -¿quién no ha escuchado alguna vez la frase “Villa con sus dos viejas a la orilla”?-. Se considera también como un hombre valiente, audaz y otras veces como

---

<sup>34</sup> Egresado de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.



una persona de poca racionalidad y diálogo. En fin, múltiples facetas para un solo personaje. Todos estos estereotipos se basan en los corridos, fotografías, anécdotas orales, escritas y, por supuesto, del cine.

¿Cómo fue esta significativa relación de Villa y la cinematografía?, ¿puede hablarse de una aportación importante del cine a la campaña militar y vida en general del caudillo y de Villa a la innovación y creación de géneros cinematográficos? En caso de que existiera una relación ambivalente entre ambos tópicos, el interés de este ensayo es averiguar el cómo se realizó y qué influencia tuvo una sobre la otra, analizando la película protagónica de Pancho Villa y algunas de las películas alusivas a su persona.

A mediados de la primera década del siglo XX, el cine ya representaba en México un medio de entretenimiento importante, pues las “vistas”, -como se conocía a estos fragmentos de pocos minutos que mostraban pequeños fragmentos de escenas de la vida cotidiana- que circulaban por las ferias y círculos sociales de reunión, representaban una forma de ocio y sociabilidad entre los espectadores. En esa misma época y contexto, en el país se comenzaba a gestar la Revolución Mexicana, el movimiento político y armado que convulsionó a la mayoría del territorio mexicano en todos sus ámbitos, poniendo a México a los ojos del mundo y dejando a la incertidumbre a los mismos mexicanos (Escalante, 2005, pp. 225-231).

Para cuando el presidente Porfirio Díaz dejó la presidencia, el cine ya era parte de la cotidianidad civil y el ocio (Millán, 2015, p. 7). Aún cuando se desarrollaba el conflicto bélico, seguían proyectándose películas en los teatros y cines de algunas ciudades, lejos de las afueras de las ciudades y rancherías, donde se recrudecían las balaceras y donde el nombre de Pancho Villa comenzaba a sonar dentro del ámbito popular (Candellas, 2003, p. 32).

Hay dos facetas que importan y que deberían analizarse. Villa en el cine, como mismo autor y coproductor de sus películas y, la segunda, la reconstrucción imaginaria de su figura a través de las películas posteriores a su muerte. La primera inicia efímeramente de 1913-1914, cuando firma su primer contrato cinematográfico con una empresa de Hollywood, y la segunda inicia en 1916, con una versión distinta a la figura del protagonista mostrada anteriormente, iniciando una producción cinematográfica intermitente hasta la actualidad. Durante todo el siglo hubo una creación constante de films donde Pancho Villa era el tema central o secundario.

Es indiscutible que el caudillo se convirtió en un personaje fundamental durante la Revolución, siendo el dirigente de un ejército que alcanzó dimensiones que sobrepasaron las fuerzas de la milicia federal del Estado mexicano. Mismo que lo volvió en un elemento público por más sonado a través de la prensa y los relatos orales que rodearon a su personaje. Su figura se fusionó entre la realidad y la ficción -entre la leyenda blanca, negra y épica- (Katz, 2010, p. 15).

Sobra decir que fue un dirigente astuto e inteligente, que fue impulsivo y mediático. Sabía la importancia de los medios de comunicación para darse a conocer, sobre todo a través de la prensa. Es muy fácil encontrar fotografías del caudillo en distintas poses, escenarios, momentos y demás, posando sólo o con otros personajes, lo que habla en un primer plano de una intencionalidad de Villa de no privarse ante los medios, quizá por un objetivo de popularidad. Esta fama alcanzó enormes dimensiones, inclusive en el extranjero (Katz, 2010, p. 355).

Villa dominaba y entendía la función de los periódicos y pronto midió el impacto del medio cinematográfico y lo utilizó para sus conveniencias. Para 1910, comenzaron a surgir empresas norteamericanas que se dedicaron a producir films y distribuirlos en la sociedad. Harry E. Aitken, fue un contratista



que fundó en 1912 la empresa cinematográfica Mutual Film Company y, no sólo firmó un contrato con Villa para hacer uso de su imagen, sino que también envió responsables a la campaña militar de la División del Norte, junto con un equipo de camarógrafos a las campañas por el estado de Chihuahua. Comenzó a convertirse en inversión el hecho de filmar batallas y exhibirlas a un público que nunca había visto una batalla, ni participado en una. Era el origen de una especie de noticieros. *La Guerra de los Balcanes*, cubierta entre 1912-1913 fue todo un hit cinematográfico. ¿Qué respuesta tendría una filmación que tratara de uno de los personajes protagonistas del México revolucionario?

Fue así como dio inicio la relación de Francisco Villa con Hollywood, en el auge de la trayectoria villista. Su influencia y simpatía comenzaron a crecer en Estados Unidos y el contrato con la empresa cinematográfica le traería dos beneficios inmediatos y uno a largo plazo. El primero sería la extensión de su popularidad con el vecino país del norte. El segundo serían los ingresos económicos que surgieron por las ganancias de los films. En el contrato firmado con la compañía y con Aitken, se especificaba que la División del Norte recibiría el veinte por ciento de las ganancias. Este dinero fue utilizado para financiar armas y municiones necesarias para el ejército villista (Katz, 2010, p. 373). El tercer beneficio, que sería a largo plazo, es el valor documental de las grabaciones. Estos films se convirtieron en una fuente valiosa de información que convirtieron a la Revolución Mexicana en el acontecimiento bélico mayor documentado.

Por obvias razones, para Villa el beneficio fue inmediato, pues además de los ingresos económicos y el extender su popularidad en vida, las múltiples fotografías y las filmaciones nos dan un acercamiento a la realidad vivida por el caudillo y sus seguidores, aumentando su legado y popularidad, con-

virtiéndose posteriormente en un icono de la cultura popular mexicana. El cine tuvo una influencia muy grande en la campaña militar de Francisco Villa.

Hablando un poco de la primera película, los directores de la compañía que había firmado el contrato con el caudillo lo consideraron una buena inversión fusionar el cine documental con la ficción. *The Life Of General Villa* de 1914 fue filmada por D.W. Griffith. Este cinta está desaparecida en la actualidad, más fue una novedad en su momento, por toda la publicidad que tuvo por distintos medios americanos. Fue interpretada por el actor Raúl Walsh como el joven Villa -donde se narran sus inicios en la vida delictiva y ascenso a dirigente revolucionario-. Después, Pancho Villa se “interpreta” a sí mismo. En la película se muestran filmaciones de la batalla ocurrida en Torreón, por lo que es una película que fusiona la ficción con la realidad (Birna, 2013, p. 11). Escenas de Walsh escenificando al caudillo y filmaciones de la batalla de Ojinagua, y una sórdida “actuación de Villa”, quien finge como escucha a un personaje que le está hablando.

*La Vida del General Villa* es un rollo perdido e incompleto aún en nuestros días, más existen pequeños fragmentos que documentan su existencia, así como viejos carteles de publicidad. Gregorio Rocha, cineasta e historiador realizó el documental titulado *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, que fue proyectado en el Festival Internacional de Cine de Morelia en el año 2003. Este mediometraje trata acerca de una investigación emprendida por Rocha, viajando a Holanda, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Canadá y México buscando en los archivos filmográficos evidencias de la desaparecida película de Villa. Al final, no se logra recabar toda la película, pero sí fragmentos que demuestran que existió como tal. Los datos recabados señalan que fue producida en los primeros meses de enero de 1914, cuando el ejército de Villa gozaba de mayor



prestigio y popularidad. La compañía, posteriormente realizó películas de Charles Chaplin -Mutual Films fue entonces un proyecto cinematográfico serio-. *La vida de Pancho Villa* fue dirigida por el sobrino de uno de los fundadores de la empresa, Frank N. Thaye, quien tuvo la fortuna de ser empático con el caudillo y sugerirle aportaciones a la película.

Nos encontramos con un acontecimiento crucial en la historia del cine y la Revolución Mexicana, donde un personaje polémico y protagonista del país posa frente a una cámara y se convierte en un actor, creando una historia dual entre la realidad y la ficción. Tanta influencia tuvo el debut cinematográfico de Villa que, a partir de la grabación del film, comenzó a vestir uniforme militar más acorde con su rango militar. “Villa no puso objeción a ese embellecimiento y ascenso social” (Katz, 2010, p. 373). Hasta aquí pueden verse los beneficios de ambos sectores: el Villa revolucionario, siendo llevado a la pantalla grande, haciendo crecer su popularidad y, sobre todo, los ingresos económicos; y, por el otro lado, la compañía Mutual Films teniendo un éxito en taquillas, innovando en la proyección de un film bélico real.

A partir de ese debut comenzaría la diversa producción filmica de Villa, con distintos enfoques y opiniones. Para desgracia del prolífico actor, cuando éste rompió relaciones con Estados Unidos su imagen popular y carismática, agradable para el público, cambió drásticamente, siendo ya considerado como un rebelde obstinado, sin razonamiento y muy violento.

Acciones como la invasión a la ciudad de Columbus fue llevada al cine inmediatamente, con una cinta titulada *Villa Dead or Live* de 1916 y *Following the Flag in Mexico*, del mismo año. Ambas cintas fueron traídas a la pantalla por compañías que nunca firmaron un contrato con Villa, como Eagle Films Manufacturing and Producing Company. Estos films cambiaron totalmente la idea generada anteriormente sobre

la figura del Centauro del Norte, transformándola en la de un bandido que debía ser condenado por Estados Unidos. “Esto fue lo que dijo el presidente Wilson, y esto es lo que nosotros vamos a hacer. ¿Está preparado Estados Unidos? Ven a ver a las tropas del Tío Sam en acción. Ve a tu bandera cruzar la frontera para castigar a quienes la han insultado”, prólogo de *Following the Flag in Mexico*. (Leal, 2014, p. 238) Desconozco totalmente el éxito taquillero de los primeros films posteriores a *The Life of General Villa*, pero hay que destacar ese cambio de percepción hacia la imagen de Villa.

¿Cómo fue la figura del caudillo posteriormente a su derrota en los campos de batalla y su asesinato? Hay un número considerable de películas referentes a Pancho Villa. En varias se manejan aspectos diferentes a su personaje, convirtiéndolo en una figura pública y casi mitológica. Después de su muerte en 1923, Francisco Villa fue relativamente olvidado en las pantallas hasta el año de 1930 donde se reanudó una vez más la producción cinematográfica. *La venganza de Pancho Villa* de 1930 fue una película basada en hechos de la Revolución Mexicana y está caracterizada por presentar varios actores que interpretan a Villa en distintos momentos de la misma. La película incluye escenas de Texas con el fin de ilustrar el asesinato del caudillo. Se editaron imágenes históricas y de ficción para proporcionar una visión panorámica de la vida de Villa. Este film se encuentra entre las últimas películas mexicanas, hechas en forma de largometraje no sonorizadas (Birna, 2013, p. 4).

Un hit cinematográfico estadounidense fue *Viva Villa!* de 1934, protagonizada por Wallace Beery, actor prolífico en éxitos cinematográficos. Pese a que esta película no tuvo un gran reconocimiento en México por malversar hechos ocurridos en la Revolución, cuestionar la inteligencia de Villa y simplificar la guerra civil en México, tuvo una aceptación enorme en Estados Unidos y Europa, volviendo a poner a Villa dentro de un plano mundial en popularidad.



Una vez muerto, los cineastas pudieron dar su propia interpretación sobre la vida y los hechos en su periodo como revolucionario, entre ellos Edmundo y Félix Padilla, Fernando de Fuentes y Miguel Contreras Torres. Existe una gran cantidad de producciones filmicas sobre temas revolucionarios, algunas de éstas fueron censuradas por mostrar una realidad no agradable para el nuevo Estado postrevolucionario. Algunas de las películas son la ya mencionada *La venganza de Pancho Villa* de 1930, *La sombra de Pancho Villa* de 1932, y *¡Vámonos con Pancho Villa!* de 1935. Esta película, del director Fernando de Fuentes, inaugurador de la época dorada del cine mexicano, tuvo un relativo éxito comercial y una censura por parte del Estado, pues mostraba un panorama no favorable para la ideología postrevolucionaria. Esta vez el director mostró a un Villa con poca consideración por la vida humana al asesinar arbitrariamente a sus enemigos (Rojas, 2010, p. 7).

*El tesoro de Pancho Villa* de 1935 dirigida por Arcady Boytler muestra a un Villa líder de la Revolución, con protagonismo y una trama que implica un tesoro desconocido escondido por él. *Sí Adelita se fuera con otro* de 1948, enseña otra versión totalmente distinta, un Villa más simpático, bonachón y seductor de cualquier mujer. *El Centauro del Norte* es una película producida en 1962, en el fin de la época de oro. En ésta el caudillo aparece como un comediante musical e intérprete de un recital, con una duración de 85 minutos. *El Centauro Pancho Villa* de 1968 muestra a un protagonista machista, sentimental, justiciero y sencillo. En *La tumba de Pancho Villa* se narran los recuerdos de un viejo amigo del general, que platica a lado de su lápida. Son algunos de los films más memorables que retratan la vida del caudillo a mediados del siglo XX.

Más películas seguían mostrando a Villa como protagonista o como actor secundario, exaltando su imagen y sus hazañas heroicas. Como personaje secundario en algunas pe-



lículas la más significativa fue *¡Viva Zapata!* de 1952, donde el actor estadounidense Marlon Brando, hizo el papel protagónico de Emiliano Zapata y Alan Reed el de Pancho Villa. *El secreto de Pancho Villa* de 1957 fusiona la fórmula ganadora de la época al incluir héroes enmascarados como protagonistas; dirigida por Rafael Baledón, esta película trata de la búsqueda de un tesoro escondido a cargo del luchador La Sombra Vengadora. *Campanas rojas*, dirigida por el ruso Sergei Bondarchuk en 1981, muestra a un Villa como una especie de “filósofo rudo con ideas avanzadas y liberales” (Birna, 2013, p. 9). *And starring Pancho Villa as himself* del año 2003, dirigida por Bruce Beresford, y protagonizada por Antonio Banderas, trata del contrato real que firmó Villa con Mutual Films para la grabación de *The life of Pancho Villa* de 1914. Es una película dentro de la misma. Banderas protagoniza a Villa como un líder carismático, amable con los suyos y, sobre todo, con los extranjeros cineastas.

En el cine documental también abundan los retratos filmicos de Villa. *Los rollos perdidos de Pancho Villa* del año 2003, *Pancho Villa, aquí y allá* del año 2010, a cargo de Paco Ignacio Taibo II intentan mostrar una visión más objetiva de la vida del revolucionario. La producción documental también es considerable, y sólo por mencionar algunos documentales.

Como puede notarse, hay una extensa filmografía referente a Pancho Villa. En vida fue un personaje polémico y multifacético que supo aprovechar los medios de comunicación para bien propio y, póstumamente, su influencia le valió para seguir siendo protagonista en películas de distintos géneros. La mayoría de las películas sobre el caudillo tuvieron una recepción positiva, por tratarse de la vida del mismo, más no todas lograron convertirse en clásicos del cine nacional. Tampoco hay duda de que Pancho Villa ha sido un fenómeno para los medios de comunicación durante años, generando bastante



controversia por su forma de ser y teniendo gran impacto en la historia mexicana. Es así que, el cine, durante su vida influyó en gran medida y su figura, su misma biografía y hazañas tuvieron que ver en las producciones cinematográficas del siglo XX que tratan sobre la Revolución Mexicana.

Desde su efímero debut en la pantalla grande, hasta los múltiples remakes de los episodios de la vida de Francisco Villa, no hay que negar que el cine tuvo una influencia importante en su carrera militar, y que él influyó en parte al desarrollo de filmes que quizá en su momento valieron la pena. Hay una relación ambivalente beneficiosa entre Pancho Villa y el cine. Hay un montón de facetas que se manejan de Villa como protagonista, difícil de clasificar en una sola. El momento en que se produjeron, así como el país de procedencia y enfoque del director, influyen mucho en la percepción de Villa en el cine. Lo que sí es un hecho es que tantas versiones de su vida aumentaron esa mitología que rodea y sigue rodeando al personaje, como un protagonista no sólo de la pantalla, sino también del siglo XX.

## Referencias:

Candelas, S. (2003). *La Batalla de Zacatecas*. México: Kosmos.

Escalante, P., García, B. y Jáuregui L. (2005). *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México.

Hákonardóttir, I. B. (2003). La figura de Pancho Villa en el cine. *Skemman*. Islandia. Recuperado de:  
[http://skemman.is/stream/get/1946/14639/34796/1/Loka%C3%BAtg%C3%A1fa\\_af\\_BAritger%C3%B0\\_Inga.pdf](http://skemman.is/stream/get/1946/14639/34796/1/Loka%C3%BAtg%C3%A1fa_af_BAritger%C3%B0_Inga.pdf)

Katz, F. (2012). *Pancho Villa*. México: Era

Leal, J. F. (2014). *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Voyeur.

Millán, M. H. (2004). *Investigación del factor que influye en la temática de producción del cine mexicano contemporáneo* (Tesis). México: BUAP. Recuperado de:  
[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/millan\\_h\\_ma/capitulo\\_1.html](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/millan_h_ma/capitulo_1.html)

Zamorano, A. D. (2010). Una revolución y un héroe: Pancho Villa en el cine mexicano de los años treinta. *Axe VI*. Recuperado de:  
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00495017/document>



## **Nacionalismo y educación en México. Emilio Fernández y Río Escondido (1948)**

Ángel Román Gutiérrez

Antonio González Barroso

María del Refugio Magallanes Delgado<sup>35</sup>

Esta historia no se refiere precisamente al México de hoy ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que como todos los grandes pueblos del mundo ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia sus superiores y gloriosas realizaciones.

Filme Río Escondido (1948)

### **Presentación**

La época del cine de oro mexicano se encargó de construir una conciencia popular basada en el discurso oficial para justificar las cuentas pendientes de la Revolución Mexicana con su pueblo. En plena posguerra, el gobierno alemanista trazó las principales líneas para el fomento de la educación con un carácter más amplio y de mejores resultados que el gobierno anterior. La efervescencia del nacionalismo mexicano en la primera mitad del siglo XX, sirvió de puntal para reforzar la construcción de la identidad nacional que permea de alguna manera hasta nuestros días. El hecho de que Miguel Alemán haya sido el primer presidente electo en el recién creado PRI fue el catalizador

---

<sup>35</sup> Docentes-investigadores de la Unidad Académica de Docencia Superior en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

para el proyecto revolucionario que acabó en la consolidación de las principales instituciones mexicanas de esa centuria. El presente trabajo tiene como propósito analizar algunos de los elementos visuales que aparecen en el filme de *Río Escondido* (1948) dirigido por Emilio el Indio Fernández y considerado como una de las películas más representativas del nacionalismo de la época del cine de oro mexicano. (Wehr, Ch. 2016)

La producción cinematográfica (1947) se filmó precisamente durante un pasaje de la historia mexicana definitivo que cambió el rumbo de la nación por varias razones. En ese momento la idea del presidente radicaba en desarrollar un plan de gobierno que mejorara las condiciones de vida de las personas, basado en la modernización del campo, industrialización y por supuesto educación. Sobre este último aspecto el gobierno azuzó ese nacionalismo a través de la estructura de la educación, principalmente desde las aulas, como una política de estado.

## El director

Para entender el mensaje nacionalista de *Río Escondido* (1948)<sup>36</sup>, vale la pena remitirse a lo particular y encontrar una explicación que se vincula directamente con la vida del director. Seguro que la serie de acontecimientos vividos como experiencias personales fueron determinantes para dar ese toque especial y único a sus melodramas nacionalistas que llevó hasta la pantalla. En una entrevista realizada al cineasta Emilio Fernández<sup>37</sup>, en 1978, comentó que a la edad de los 10 años acompañó a su padre, que marchó con exactitud al lado de Francisco Villa, en las filas revolucionarias. (Diccionario Porrúa, 1995)

---

<sup>36</sup> Río Escondido es una película clásica de la época del cine de oro mexicano que fue filmada en 1947, estuvo dirigida por Emilio Fernández, con una producción de Raúl de Anda, bajo un guion de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. Con la actuación de María Félix, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández y Columba Domínguez.

<sup>37</sup> Emilio Fernández Romo, "El Indio" (1904-1986) Nació en Hondo Coahuila, dentro de su filmografía se encuentra principalmente *María Candelaria*, *Flor Silvestre*, *Las Abandonadas*, *Enamorada*, *Pueblerina*, *Buganbilia*, *La Malquerida entre otras*.



El cineasta creció con la revolución y participó en varios enfrentamientos a lo largo del movimiento armado. Por ejemplo hacia 1914 fue testigo de la Batalla de Zacatecas, según él, en este acontecimiento intercambió algunas palabras con el General Felipe Ángeles<sup>38</sup> quien lo motivó para, posteriormente, entrar al colegio militar y egresar como capitán primero. Ingresó luego a la escuela nacional de aeronáutica y a lo largo de toda su vida nunca se separó del ambiente castrense. (<https://www.youtube.com/watch?v=YkLPVthawJo>, 27m 27s) Al final de su carrera, reflexionaba y lamentaba el fracaso del proyecto de la Revolución, ya que para ese momento, es decir la década de 1970, los que gozaban de los privilegios del sistema no habían participado en lo absoluto en la Revolución Mexicana, incluso “nunca llegaron a disparar un balazo” como él mismo decía. (<https://www.youtube.com/watch?v=YkLPVthawJo>, 27m 27s - 27m 34s)

A la edad de 20 años, por haberse escapado de una prisión en Santiago Tlatelolco, México, tuvo que irse a los Estados Unidos donde trabajó en todo tipo de empleos: cargador, pastor, estibador, etc., su estadía le provocó cierta repulsión hacia el país del norte, a tal grado que decía “en los Estados Unidos trabajé de todo, pero me propuse una cosa, mesero nunca lo voy a hacer para no servirles a estos” Al primer sitio que llegó fue a Texas y comentaba que en dicho lugar “no se les quería a los mexicanos”. Posteriormente, estando en Chicago, mantuvo contacto con Rodolfo Valentino y se relacionó con algunos personajes míticos de la mafia como Baby Face y Al Capone. (<https://www.youtube.com/watch?v=YkLPVthawJo>, 27m 40 - 27m 45s)

---

<sup>38</sup> Según el Indio Fernández era un gran admirador del El General Felipe Ángeles y en sus propias palabras decía “Recuérdome en un combate siendo yo un niño en la toma de Zacatecas un general del cual estaba yo enamorado por sus virtudes y su valentía, mi General Felipe Ángeles explotó una granada...y me dijo, después de esta batalla va a venir la paz” Entrevista con Joaquín Soler Serrano hacia 1978.

Su llegada a Hollywood la hizo de una manera un tanto fantástica, resulta que cuando Valentino realizó un viaje a Nueva York le dijo al Indio Fernández que de regreso a Chicago pasaría por él para llevarlo a California

Pero allá lo envenenaron o lo mataron en Nueva York porque había muchas envidias en contra de los latinos porque él era latino... y murió... y el cadáver lo traían para California y a mí me tocó ir a la estación y vi que ahí estaba el cadáver de él y le hablé al conductor que si me permitía subirme y acompañarlo y así fue como llegué a California (<https://www.youtube.com/watch?v=YkLPVthawJo>, 32m 28s - 33m 45s)

¿Pero de qué manera entró de lleno al mundo del cine Emilio Fernández? Estando en Los Ángeles, en los años veinte Adolfo de la Huerta le dijo “El cine es más fuerte que un máuser más fuerte que un treinta-treinta, que un cañón, que un avión, que una bomba, aprende cine [...] y enséñales”. (Tuñón J. 1987)

A partir de este momento el cineasta mexicano se involucra de lleno en el mundo del cine, pero jamás perdió de vista ese fervor por México a tal grado que, como ya se mencionó, su experiencia revolucionaria lo convirtió en una persona preocupada por la justicia social “se seguía una razón había un clamor por una justicia social, en que había unos cuantos privilegiados que eran dueños de todo México y la mayoría no tenía nada” (Tuñón J. 1987)

Estas filias y fobias se convirtieron en un semillero de temas que explotó en la empresa cinematográfica a lo largo de su vida como director. En concreto, en las siguientes páginas se da cuenta de dos aspectos de gran relevancia que plasmó en *Río Escondido* (1948): por un lado, aquellos personajes históricos que han sido parte fundamental para la construcción del



nacionalismo en México y por otra, el tema de la educación en el país como una política nacional reformadora, planteada al inicio de la administración del Presidente de México Miguel Alemán Valdés 1946-1952.





## El nacionalismo y la educación

Es sabido que después de la Revolución Mexicana el Estado procuró en lo inmediato una reconfiguración del país con políticas públicas que se habían convertido en un reclamo de la sociedad desde el porfiriato. Ahora bien, para finales de los años cuarenta el Estado promovió una campaña desmesurada para venerar los símbolos patrios en todos los rincones del país a través de sus políticas educativas.

*Río Escondido* (1948) tiene como puntos neurálgicos estos dos mismos aspectos: el nacionalismo y la educación, ambos vistos a través de los ojos de la maestra Rosaura Salazar (interpretada por María Félix) a quien el Presidente de México le encomienda la misión de cumplir con su deber como docente en un pueblo del norte del país abandonado en muchos sentidos. Es así que el espacio narrativo de *Río Escondido* (1948) es acorde a una realidad determinada, pues partiendo de la definición de M. Bajtin “espacio y tiempo caminan unidos –tal y como él definió la noción de cronotopo– ya que en todo texto narrativo se instauro un mundo posible, un universo imaginario, poblado por seres que se desenvuelven en un determinado marco espacio temporal” (Bajtin, M. 2011, p. 59)

La película inicia con un despliegue de símbolos patrios que tocaba las fibras más sensibles de pertenencia nacional de cualquier espectador de finales de la primera mitad del siglo XX. En la primer secuencia la protagonista tiene que llegar a una entrevista con el Presidente de México a Palacio Nacional pero en su trayecto se hace presente la bandera mexicana, la campana de dolores y un par de pinturas de dos de los principales héroes nacionales (Miguel Hidalgo y Benito Juárez). Este conjunto de elementos se muestran en diferentes planos y representan toda una alegoría del nacionalismo que estaba dirigido a las grandes masas y cuyo principal promotor era sin duda alguna el propio Estado.



El conjunto de elementos iconográficos nacionalistas cobran vida y con voz propia narran su significado, mientras que la maestra Rosaura, con una excepcional cara de admiración, los escucha y observa con atención. Por ejemplo cuando se encuentra en el patio del Palacio Nacional:

Yo soy el patio mayor del palacio de Cortés y de Juárez, el patio de los presidentes de México y el corazón de tu patria. Si sientes que te anonadas con el peso de mi grandeza, es porque soy la historia. Sé a lo que vienes y la emoción que te embargo (<https://www.youtube.com/watch?v=DwNxUR5dN1g>, 26m 01s - 26m 20s)

Al subir por las escalinatas del recinto, Rosaura se topa con un mural de Diego Rivera que sintetiza la historia de México desde la época prehispánica hasta la revolución. El discurso narrativo es contundente y tiene como objetivo recuperar el devenir mexicano, resaltando a grandes personajes que contribuyeron a la construcción de la patria mexicana: Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos, Mina, Guerrero, Iturbide, Los Niños Héroes, Benito Juárez<sup>39</sup>, Madero y Carranza. Una vez más, la revaloración de estos íconos históricos dentro de la película funciona como parte fundamental del mensaje nacionalista para la construcción de la identidad del mexicano y de lo mexicano.

En el interior del Palacio Nacional, justo en el salón de los embajadores Rosaura ve un cuadro de Miguel Hidalgo (Diccionario Porrúa. 1995, p. 1255)<sup>40</sup>, pero antes se detiene y ve de frente una pintura de Juárez. (Diccionario Porrúa, 1995, p. 1206)<sup>41</sup> En un gran plano medio el Benemérito es captado y

---

<sup>39</sup> Resulta interesante como el director le otorga especial atención a la figura de Benito Juárez a lo largo del filme considerándolo como uno de los hombres más ilustres del mundo.

<sup>40</sup> La narración del filme lo define como el "El cura anciano que rompió cadenas y tocó campanas y que dio a su pueblo su primer bandera" La pintura que aparece en el filme es óleo sobre tela de Antonio Fabres, pintor y escultor español que estudio en la escuela de la lonja España. En la administración de Porfirio Díaz lo nombró inspector general de Bellas Artes.

centrado para que el espectador reconozca su envergadura a lo largo de la historia. Mientras tanto y en esa misma secuencia, Rosaura se ubica de espaldas a la cámara en una imagen que bien pudiera representar por su apariencia a una indígena. Está claro que el director no perdió en ninguna parte de la película la oportunidad de mostrar su particular interés por el tema del indigenismo mexicano, sentimiento debido a sus raíces maternas.

Al mismo tiempo, no se disimula el tema del juarismo como pieza clave, se utiliza para concientizar al interior de la escuela a la infancia mexicana sobre lo que logró el indígena oaxaqueño. Una vez que llega la maestra Rosaura en su primer día de clase a Río Escondido, inicia con una reflexión sobre el deber ser del ciudadano para el rescate del mundo, de México y en particular del pueblo donde cumple la misión que le encomendó el Presidente. Esta reflexión la lleva a una especie de meditación en voz alta dirigida a los niños, que la observan con asombro dentro de su salón de clases, cuando recuerda su papel como maestra se olvida de su beatitud cívica y dice

Para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino no es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México ni es una quimera su regeneración... (señala la imagen Juárez y comenta) esta, esta es la mejor prueba de que México puede levantarse y alcanzar la más alta luz... pero que estoy diciendo, tenemos que empezar por donde tenemos que empezar, por donde empezó Juárez... (<https://www.youtube.com/watch?v=qjaZnlME2is>, 33m 01s - 34m 24s)

El texto discursivo que usa la maestra Rosaura está inmerso en un lenguaje estrictamente cívico que procura el bien común

---

<sup>41</sup> De igual manera se refiere a Juárez como “aquel pastorcito indio y más tarde presidente que luchó contra los invasores y se enfrentó a Europa y consagró su vida al servicio de su pueblo” La que aparece en la película es una pintura al óleo de José Escudero y Espronceda pintor español que viajó a México a finales del siglo XIX y pintó a personalidades como a Porfirio Díaz y Benito Juárez.



en cualquier situación, en contra de la injusticia, del abuso, y de todo aquello que representa una amenaza para el pueblo de México. Es también realista y consciente de la situación que atraviesa el país, no solo del respeto a las instituciones; aunque, hace hincapié principalmente en el desarrollo de la educación como única posibilidad de salvar al pueblo de la ignorancia y de aquellos tiranos que mantienen en el atraso a México.

Si bien el tema de la educación es una constante, mejor dicho el hilo conductor de la película, solamente en tres secuencias aparece la protagonista con alumnos en el interior del aula y por lo menos en dos situaciones el tema es Benito Juárez

Les prometí hablar de un gran mexicano, uno de los grandes mexicanos y uno de los hombres más ilustres del mundo que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos ejemplo de fe y patriotismo ese hombre se llamó Benito Juárez y era indio como ustedes... nació en un pueblo tan apartado de la civilización como Río Escondido y hasta los doce años no aprendió a leer y a escribir este hombre este indio llegó a ser presidente de la República defendió a su patria de los invasores y luchó hasta su muerte por la regeneración de los de abajo los pobres los analfabetas los oprimidos enfrentándose a los malos mexicanos. (<https://www.youtube.com/watch?v=qjaZnlME2is>, 39m 10s - 39m 54s)

Julia Tuñón ha puesto de manifiesto la obsesión de Emilio Fernández por el tema de la educación en sus películas, y como ella mismo lo menciona, el cineasta quería que su cine cumpliera con una función social. (<https://www.youtube.com/watch?v=qjaZnlME2is>, 36m 01s) No obstante, la realidad estaba muy alejada de lo que Río Escondido (1948) pretendía y todavía más allá, del melodrama que la maestra Rosaura jugó en la cinta.

## Consideraciones finales

La película está inmersa dentro de una nube melodramática de principio a fin, cuyo objetivo era demostrar las carencias de un país marcado por una sociedad que demandaba un bien común esperado desde el fin de la Revolución. Al inicio del gobierno de Miguel Alemán se propusieron soluciones a las necesidades más apremiantes de la sociedad, una de ellas sin duda alguna era el problema del agua.<sup>42</sup> En ese sentido el tema de la sequía dentro del filme cobra relevancia por la forma de abordarlo dentro del argumento narrativo, a tal punto que se convierte en el clímax del melodrama.

En el pueblo de Río Escondido, quien controlaba el agua, era el cacique del pueblo don Regino, y cuando es rechazado sentimentalmente y ofendido por la nueva maestra, castiga a toda la población negándoles el líquido a tal grado que los niños, por la escasez, beben pulque. Incluso el pequeño Goyo, huérfano porque su madre había muerto de viruela y con dos hermanas menores, asistidos los tres por la maestra Rosaura, intenta robar agua del pozo de don Regino en un momento de desesperación, pero es sorprendido y asesinado a balazos por éste. En la secuencia el melodrama toca fondo al simbolizar los atropellos e injusticias cometidos por el poder autoritario, representado en el caciquismo mexicano de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>42</sup> El gobierno de Miguel Alemán también se caracterizó entre otras cosas por impulsar un fuerte programa nacional para la construcción y la regeneración de presas, mayor que en gobiernos anteriores: "Las mayores presas terminadas o construidas en el sexenio fueron las siguientes, cuya capacidad en millones de metros cúbicos se indica entre paréntesis: Lázaro Cárdenas, sobre el río Nazas (3 162); Sanalona, sobre el río Tamazula (845); Abelardo L. Rodríguez, sobre el río Sonora (250); Francisco I. Madero, sobre el río San Pedro (425); Solís, sobre el río Lerma (850); El Tintero, sobre el río Santa María (130); Endó, sobre el río Tula (201); y Álvaro Obregón, sobre el río Yaqui (3 227). La superficie beneficiada mediante la perforación de pozos y norias fue de 350 mil hectáreas" (Enciclopedia de México 1987)



## Referencias:

Diccionario Porrúa. *Historia, Biografía y Geografía de México*, (1995), México. Porrúa.

*Enciclopedia de México*, (1987), México.

Martínez, M. de A. (2011) *Teoría y estética de la novela*. Madrid.

Tuñón J. (1987), *En su propio espejo. Entrevista con Emilio El Indio Fernández*, México. UAM-Ixtapalapa

Tuñón J. (1998), *Una escuela en celuloide. El cine de Emilio "Indio" Fernández o la obsesión por la educación*, México.

Wehr C. (ed.) (2016). *Clásicos del cine mexicano 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. España: Iberoamericana -Vervuert.

De Anda, R. (Productor) y Fernández, E. (Director). (1948). *Río Escondido*. México: Raul de Anda. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qjaZnlME2is> y <https://www.youtube.com/watch?v=DwNxUR5dN1g>

Entrevista a Emilio Fernández por Joaquín Soler Serrano. (1976). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YkLPVthawJo>

## Música y cine campiranos mexicanos

José Luis Raigoza Quiñónez<sup>43</sup>

### Introducción

Este trabajo se plantea a partir de la obra musical y cinematográfica de un personaje cuyos recursos histriónicos y musicales penetraron en la memoria colectiva de grupos pertenecientes al ámbito rural y campirano. Antonio Aguilar Barraza, actor, cantante, director y productor de cine se ha identificado con el campo y su gente gracias a su dominio del hablar cotidiano y de las costumbres también llamadas rancheras, sus habilidades ecuestres y la destreza de algunas de las suertes de la charrería.

El cine es una de las artes que más impacto tuvo durante los últimos años de las décadas de los cuarenta y cincuenta, en la llamada época de oro del cine mexicano, en la que después de la Revolución Mexicana, se intentaba estabilizar la sociedad. Los únicos referentes en aquel entonces de dispersión del pueblo eran la música, el cine y el teatro, los museos y galerías eran escasos y poco frecuentados ya que luego de los eventos bélicos se agudizó la pobreza y marginación, a las que se sumó la deficiente o nula educación de una gran mayoría de los mexicanos.

En dicho ambiente surgió nuestro personaje como actor en el año 1952 y desde ese entonces, poco a poco se fue dando a conocer con algunas películas, no de corte campirano sino ciudadano, no fue sino hasta que alcanzó cierta estabilidad que incursionó en el ámbito folclórico donde se creó y popularizó el charro cantor y actor. Junto con su familia y a través de los años fue ofreciendo en vivo una serie de espectáculos en los

---

<sup>43</sup> Docente-investigador de la Licenciatura en Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas.



que incluía las suertes charras, la equitación con sus caballos educados a la alta escuela y con las canciones de moda que hicieron el deleite de los espectadores nacionales primero y luego de los internacionales efectuando giras por Estados Unidos de Norteamérica, Centro y Sudamérica.

En lo que respecta a su labor como actor intervino en 167 películas, en las que tuvo papeles estelares y fue también parte del elenco. Como actor principal comenzó a hacer papeles de justiciero, personajes de corridos mexicanos, populares, históricos, jocosos y dramáticos.

### **Música, cine e identidad**

Si por identidad entendemos la conciencia que una persona tiene sobre sí misma para distinguirse de los demás, se limitaría la visión de la misma definición, ya que según estudiosos del fenómeno identitario, es entre otros aspectos aquello que como grupo o región nos identifica entre sí, y a la vez nos hace distintos a los demás. Así una vez definidos, la identificación entre nosotros deviene de reconocernos en aquellos quienes comparten rasgos semejantes y diferenciarnos de los que no los comparten. Dentro de esos rasgos compartidos están los culturales, los cuales no son estables sino que cambian constantemente “de modo que la identidad está frecuentemente asociada a la idea de pertenencia, pero también a la de compartir valores y bienes intangibles. Las identidades culturales son, por tanto, los símbolos y significados que hacen idénticos a unos y distintos a otros. Se identifican entre sí quienes producen, circulan o consumen los mismos símbolos y los significan igual.” (Villarreal, H., 2006).

Por otro lado entendemos que las identidades no son permanentes, puesto que las personas evolucionan, se relacionan con otras y van tomando rasgos ajenos que incorporan como



propios de acuerdo con el poco o mucho contacto físico, informativo o referencial de otras culturas afines a su condición de ciudadanía, género, estrato sociocultural, entre muchos otros.

La imagen es uno de los vehículos más eficientes de la identidad, pueden existir varias de éstas que nos identifican como miembros de distintos grupos sociales pero no todas ellas con una identidad general compartida. Se ha dicho, por ejemplo, del mexicano que es charro, pero no todos los mexicanos nos sentimos identificados en esta clasificación.

Nada es más fuerte para difundir una idea o ideología que la palabra relacionada con la imagen en acción, el cine logra conjugar perfectamente esta asociación necesaria para la transmisión de mensajes los cuales son recibidos, aceptados y puestos en acción por imitación de una manera lenta, paulatina, pero casi segura, siempre y cuando exista una condición: que este mensaje sea reiteradamente transmitido y recibido de manera efectiva. Como ejemplo de lo anterior puede decirse que durante la Revolución Mexicana el General Francisco Villa permitió la filmación de algunas de sus batallas y él mismo fue actor principal de escenas tanto de guerra, previas o posteriores a la acción bélica. Estas imágenes que aún prevalecen en algunos medios han elevado la popularidad, admiración y hasta veneración del Centauro del Norte, por parte de los mexicanos que no lo conocieron en persona, pero a los que el medio cinematográfico presenta de carne y hueso y con ello creen conocerlo como si lo hubieran tratado en persona.

Un aspecto importante que se ha de destacar para el entorno mexicano es que de los años cincuenta a los setenta el cine tuvo su mayor auge en cuanto a exhibiciones populares, porque era una de las pocas diversiones populares a las que tenían acceso las clases media y baja. En comunidades pequeñas empresas de proyección de películas itinerantes llevaban funciones semanalmente, exhibían dos películas por función

en cada comunidad rural, predominantemente dichas funciones se componían de película nacionales y sólo ocasionalmente se incluían filmes internacionales. Era un espectáculo ver a la población de esas comunidades alegre, expectante y ansiosa por presenciar esas exhibiciones en las que, sobre todo la niñez, adoptaba las personalidades de los actores y actrices para reproducirlas en sus juegos los días subsiguientes a la función. Este hecho consuetudinario fue creando una suerte de identificación con el modo de hablar, conducirse ante los demás, hábitos de vestimenta y otros modismos posiblemente ajenos al propio entorno, pero que se generalizaron merced al estereotipo del mexicano que prevaleció durante ese tiempo en la mayoría de las películas de producción nacional.

En cuanto a la música, la hay también por regiones y naciones. Para el caso que nos ocupa la música tradicional mexicana incluye letras de diversa índole, de acuerdo con la emoción del momento en que se vive, dichas letras musicales que por sí solas despiertan emociones en el cine reafirmaron las acciones que se iban desarrollando en la trama, logrando con esto que el espectador sintiera emociones extremas como llanto, alegría desbordante, remembranzas entre otras.

Dentro del folclore mexicano el cine difundió el género musical popular distintivo e identitario correspondiente a esos contextos. Así, cuando en un filme del estado de Yucatán se escucha la trova propia de la región, que puede ser parte del fondo musical o bien de la trama, ésta puede distinguirse fácilmente de la música de otro estado, por ejemplo Jalisco donde predomina la música de mariachi. Cuando se veía una película mexicana de corte campirano con canciones regionales, el sentimiento o la emoción de los espectadores aumentaba dejando escapar desde suspiros hasta gritos de nostálgica alegría, que daban énfasis al contenido temático de la cinta en exhibición.

El fenómeno de exaltación emotiva observable en otras regiones iba ganando adeptos, que generaron así una identidad mayor que se convirtió en nacional, de suerte tal que un mexicano cuando se encuentra fuera de su terruño y escucha una canción de su país siente alegría. Hay canciones que nacen en una región del país pero llegan a distinguirse a tal punto que son tomadas por una nación como parte de su identidad, tal es el caso de *Yo soy mexicano* de M. Esperón y E. Cortázar, interpretada por Jorge Negrete en los cuarenta. Desde entonces y dondequiera que se escuche genera una emoción compartida y por ello identitaria. Otro ejemplo es la *Canción mixteca* del compositor oaxaqueño José López Alavez, más proclive a la nostalgia que a la alegría y últimamente el *Cielito lindo* de Quirino Mendoza y Cortés, escuchada sobre todo en competencias deportivas fuera de nuestras fronteras.

## **Antonio Aguilar**

### *1. Semblanza biográfica*

Pascual Antonio Aguilar Barraza (17 de Mayo, 1919 – 19 de Junio, 2007) fue un actor, cantante, productor, guionista y jinete experto. Su discografía sobrepasa los 160 álbumes con ventas de más de 25 millones de copias. Nació el 17 de mayo de 1919 en la ciudad de Villanueva, Zacatecas, su infancia la vivió en la hacienda de Tayahua, del mismo municipio. Mariano, tío de Antonio, intentó pagarle la carrera de aviación en Nueva York pero éste le retiró su apoyo al enterarse que cambió su carrera por una beca para cantantes en Nueva York. Fue a Hollywood para estudiar canto de 1940 a 1941 y comenzó a trabajar como cantante en Tijuana donde ganaba 12 dólares a la semana. Se trasladó a la Ciudad de México en 1945 y, ahí continuó es-

tudiando canto, de tal manera que podía interpretar lo mismo canciones del género popular que operístico. Al inicio comenzó cantando boleros no fue hasta que estuvo en Puerto Rico que le sugirieron cantar música del campo mexicano.

Incursionó en el cine en pequeños papeles y obtuvo en 1952 su primer papel en la película *El casto Susano*; en 1953 fue contratado como actor exclusivo de Filmex: “Diez películas lleva hechas Antonio Aguilar, entre ellas dos coestelares con Pedro Infante, *Un rincón cerca del cielo* (1952) y *Ahora soy rico* (1952); las demás estelares” (Montes, C. 1953).

En 1956 recibió su primera oportunidad estelar, en *Tierra de hombres*, de Ismael Rodríguez. En su trayectoria destacan múltiples comedias rancheras y su reiterada caracterización de personajes populares e históricos, como Heraclio Bernal, Francisco Villa, Pánfilo Natera, Benjamín Argumedo, Emiliano Zapata, Felipe Carrillo Puerto, Gabino Barrera y Lucio Vázquez entre otros.

Actuó en 167 películas y debutó al lado de Pedro Infante. Recorrió diversos países junto a su esposa Flor Silvestre y sus hijos Antonio Aguilar Jr. y Pepe Aguilar. Es reconocido como la persona que introdujo el deporte mexicano de la Charrería en audiencias internacionales por lo que ha sido llamado El Charro de México. Su muerte ocurrió después de 15 días de hospitalización, la noche del 19 de junio de 2007, a las 11:45 p.m., hora de México, a consecuencia de complicaciones de una neumonía.<sup>44</sup>

## 2. *Sus películas*

De la vasta filmografía y repertorio musical interpretado por Antonio Aguilar se han elegido para el estudio algunos ejemplos, los cuales nos ayudan a poner de manifiesto aquellos rasgos que hicieron posible que el actor y cantante alcanzara su

<sup>44</sup> <http://www.antonioaguilaroficial.com/biografia/>

popularidad hasta llegar a ser considerado uno de los ídolos del cine mexicano y un vehículo de identidad nacional de su sociedad tanto urbana como rural.

Respecto a los temas reiterativos de sus películas estos fueron la equidad y la justicia, que para el México de ese tiempo consistían en combatir el cacicazgo, un poder político y social junto o al margen de la ley. En provincia se daban aún actos de injusticia hacia las personas más vulnerables, terreno fértil para la temática filmica de Antonio Aguilar y un magnífico medio de aceptación hacia el contenido de sus películas y canciones. Fue importante la reproducción de los escenarios naturales campiranos, las costumbres y las vivencias cotidianas, para ello se utilizó a extras de las propias comunidades donde se filmaba, con sus indumentarias cotidianas y en su contexto natural, hecho que de por sí ya aseguraba una audiencia y popularidad cercanas al protagonista.

El propósito de este estudio se centró en algunos de los hechos que propiciaron la Revolución Mexicana. Analizaremos la cinta *Sol en llamas* de 1962, dirigida por Alfredo Bolongaro Crevenna, cuyo guion, música y fotografía estuvieron a cargo de Edmundo Báez, Alfredo Bolongaro Crevenna; Antonio Díaz Conde, y Raúl Martínez Solares, respectivamente. La historia está situada cerca del 1900 y narra los hechos del México pre-revolucionario, las injusticias cometidas por los hacendados hacia sus peones y cómo José Antonio (Antonio Aguilar), hijo de un famoso hacendado no comparte las actitudes gamonales de aquel entonces, por lo que decide renunciar a sus lujos y comodidades para favorecer a los desposeídos.

El argumento refleja el pensamiento y la situación social y económica de los campesinos, José Antonio impide que Santiago, el hijo del hacendado (Fernando Soler), ejerza el derecho de pernada en la recién casada Imelda (Irma Dorantes), quien resultará ser la hija bastarda del hacendado. José Antonio también impide que le quiten su tienda y cambia para



ello su mercancía por un caballo. Isabel (Maricruz Olivier), hija legítima del hacendado confiesa su amor por Antonio y le sigue como soldadera cuando éste decide participar en el movimiento armado. Además de la trama de la cinta, en la música también se ve reflejado el descontento social, por ejemplo la canción de dominio público “*El barzón*”, interpretada por el protagonista en una de las escenas de la película.

El argumento que se trató en el ejemplo anterior resulta recurrente en varias películas protagonizadas por Antonio Aguilar, donde sus personajes se identifican más con los estratos sociales de clase media-baja. Del mismo modo se presenta la vida campirana en toda su extensión: costumbres, vestimenta, festividades, roles sociales de la época, forma de preparar los alimentos, trabajo de campo, diversiones tanto públicas como privadas, y por supuesto la música misma.

La cinta *El alazán y el rosillo* de 1966, dirigida por René Cardona y estelarizada por Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Adriana Roel, Eleazar García “Chelelo”, Guillermo Rivas, Miguel Arenas, entre otros, narra la historia de Rosendo Anaya (Antonio Aguilar) quien vuelve a su pueblo natal, San Fernando, donde Juventino Torres (Jaime Fernández) antiguo amigo suyo ha estafado a los campesinos de la región. Rosendo decide frenar ese pillaje y se propone recuperar lo perdido a través de varias carreras de caballos, las cuales gana corriendo al rosillo, un pura sangre, y así devolver a los campesinos sus propiedades. El carisma del personaje interpretado por Antonio Aguilar logra, a través de acciones de solidaridad con los desposeídos, acercarlos a su causa para que apuesten en una carrera de caballos donde se percibe un sentido de justicia. Un aspecto muy importante que destacar de Antonio Aguilar, es que durante su vida tanto personal como pública tuvo mucho amor por el campo y la charrería, desde siempre tuvo caballos educados a la alta escuela de equitación que gustaba de montar.

## Elementos e identidad

Dentro de los elementos a considerar respecto de la obra filmográfica y discográfica de Antonio Aguilar se destacan en primer lugar sus películas. Es frecuente encontrar en ellas el tinte justiciero, sobre todo, en las causas de las personas de condición vulnerable, hecho que para los individuos en general es un aspecto muy humano, digno de tomar en cuenta y ¿por qué no imitar?, en ese sentido se unen emociones y acciones de algunos grupos de personas pertenecientes, sobre todo, al ámbito rural pues se identifican con esas acciones y las ven como algo digno de reproducir o aplicar en sí mismos.

Otro rasgo importante es aquel que plasma el paisaje campirano mexicano con sus haciendas, sus campos de labor, sus chozas y casas humildes, sus vestimentas y costumbres, el modo de hablar y expresarse entre los distintos estratos sociales; dichos aspectos fueron aleccionadores y también representaron un factor de identidad, puesto que hicieron sentir al espectador la pertenencia a un grupo social. La participación de los habitantes de las locaciones naturales empleadas por Antonio Aguilar lograron que estas mismas personas y otras afines se sintieran identificadas con su realidad social y su actuación no requería escuela ni instrucción, sólo actuar de manera natural, con ello se logró una aceptación de la realidad social a la que pertenecían.

Finalmente, en el ámbito charro fue representativo Antonio Aguilar por lucir en sus vestimentas tanto trajes de gala como de faena charras, incluso en algunos ámbitos campiranos se reprodujo la imagen del charro a caballo que domina las suertes de la charrería y del dominio de la bestia con singular maestría, influyo para que los hombres de campo enseñaran a realizar suertes de equitación a la alta escuela a algunos de personajes cotidianos. En lo que respecta a sus canciones dentro



del género ranchero se incluyen las de corte alegre, romántico, dicharachero y viril sin caer en la misoginia. Respecto a los corridos su producción fue basta e incursionó también en el género romántico con boleros que lo dieron a conocer internacionalmente.

## **Consideraciones finales**

La identificación del mexicano como charro se ganó a pulso por la difusión de la idea mediante el cine, aún hoy algunos mexicanos adoptamos en ocasiones esas actitudes del charro cantor, valiente, borracho, mujeriego que presentaba el cine de esa época, lo cual indica una clara influencia de estas ideas cinematográficas en nuestra vida cotidiana. Debe considerarse que el cine mexicano de los cuarenta y cincuenta estuvo en manos del gobierno y éste requería formar una identidad nacionalista de arraigo al campo, además se requería demostrar que la justicia estaba presente como resultado de la revolución institucionalizada.

Antonio Aguilar utilizó el cine mexicano como un medio para producir y actuar películas con cortes justicieros, campesinos, cotidianos, que representaban las clases media y baja, para que con ello los espectadores se sintieran identificados entre sí y fueran conscientes de la diferencia entre grupos sociales.



## Referencias:

Bordat, E. *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX*. (Axe VI, Symposium 26). Recuperado de: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document>

Hormigos, J. (2010). “La creación de identidades culturales a través del sonido”, en *Revista Científica de Educomunicación*, XVII (34), 91-98.

Don Antonio Aguilar. El charro de México. (Biografía) Recuperado de: <http://www.antonioaguilaroficial.com/biografia/>

Santín, R. (1994). *Introducción a la cultura artística de México siglo XX*. México: SEP-UAZ.

Villarreal Beltrán, H. (septiembre 2006). La cinematografía como industria de identidades. *Revista Digital Universitaria*, 7 (9). Recuperado de: <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art70/int70.htm>



## La arquitectura en México en los años 50 vista desde el cine mexicano

Lidia Medina Lozano<sup>45</sup>

La arquitectura en México en las décadas de los años 40 y 50 se inscribe en un periodo de desarrollo económico en el país conocido como “el milagro mexicano”, momento en el que México pretendió despuntar como un país en desarrollo durante el gobierno de Miguel Alemán. Este “milagro mexicano” provocó avances importantes en la infraestructura que atravesaron el país a lo largo y a lo ancho, se construyeron grandes presas y, por supuesto el sector empresarial tuvo impulso gubernamental. (Martínez, 2015, p. 46.) La posguerra y la política alemanista fortaleció y benefició a ciertos grupos hasta el punto de crear una nueva burguesía con características distintas a la de la preguerra. (Pérez y Aptilón, 2007, p. 47). En éste proceso de modernización se favoreció a la élite pujante, a la naciente clase media y hasta cierto grado a los obreros; pero se excluyó a los campesinos de ese régimen y se desestimó a ese sector.

El aparente progreso muestra, al mismo tiempo, contradicciones con la realidad social y económica que se vivía, sobre todo en las principales capitales donde se estaba generando un proceso de fuerte migración del campesinado a la ciudad. La modernización y la migración provocaron por consecuencia el crecimiento urbano, sobre todo en la capital mexicana, impactando en el desarrollo arquitectónico y en el ensanchamiento de la ciudad. Por tanto, las principales ciudades del país experimentaron una época de urbanización comparable con la del porfiriato. En el caso del Distrito Federal, la población se duplicó en menos de veinte años y fue absorbiendo pueblos cercanos.

---

<sup>45</sup> Docente-investigadora en las Unidades Académicas de Historia y Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

El presidente Alemán promovió las obras mostrando una imagen de un gobierno constructor y moderno. La edificación urbana se incrementó con el apoyo de la iniciativa privada que contrató a los principales arquitectos de la época; por su parte, el estado echa andar proyectos de envergadura para las apremiantes necesidades de una ciudad como hospitales, escuelas, y viviendas multifamiliares. (De Anda, 2008, p. 190.) En el caso de la infraestructura se le dio prioridad a grandes y costosas obras como caminos, presas, industrias eléctricas y siderúrgicas. La Ciudad de México se proyectó como una capital moderna digna de grandes inversiones, el regente Fernando Casas Alemán, implementó la naciente vía rápida, el viaducto; una avenida del inaugurado centro de comunicaciones con la Ciudad Universitaria, y una variedad de multifamiliares para atender la demanda habitacional de una creciente urbanización obrera y burocrática. (Domínguez y Carrillo, 2009, p. 2)

Por su parte, la burguesía alemanista, y varias familias de la clase media, dispusieron reubicar sus residencias del centro al sur y poniente de la urbe en los nuevos fraccionamientos proyectados por los más encumbrados arquitectos de la época. En 1952, El arquitecto Luis Barragán diseñó un gran fraccionamiento en el que las casas y los jardines deberían de ser un santuario contra la agresión del mundo moderno con espacios para la meditación y el cultivo de los valores espirituales: Los jardines del Pedregal. Carlos Obregón Santacilia, en su libro pionero sobre el desarrollo de la arquitectura moderna en México, narra que las casas de los Jardines del Pedregal “gustan mucho a cierto tipo de gente, mezcla de extranjeros y extravagantes que viven en México y que forman un sector de la sociedad. (Pérez y Aptilón, 2007, p. 6).

Los jardines del Pedregal es un conjunto residencial ubicado en el cuadrante suroeste del área metropolitana, justo al oeste de la Delegación Coyoacán y al sur de la Delegación



Álvaro Obregón. Su ubicación logra conectar a esta área con avenidas principales, las cuales distribuyen a una gran parte de la ciudad, tales como Boulevard Adolfo López Mateos, Insurgentes Sur, Avenida San Jerónimo y Boulevard de la Luz. La gran mayoría de sus habitantes representaba a los que se beneficiaron directamente de las políticas de gran liberalismo económico de estos años. (Pérez y Aptilón, 2007, p. 5). El presidente Adolfo López Mateos vivió en el límite del fraccionamiento y el presidente Gustavo Díaz Ordaz, ambos en casas diseñadas por Pedro Ramírez Vázquez. (Pérez y Aptilón, 2007, p. 7).

Este proyecto fue uno de los más completos y complicados que realizó Barragán, ya que consideraba aspectos diversos que incluían los conocimientos de arquitectura, arquitectura de paisaje, urbanismo y diseño. Según Enrique Krause “El Pedregal se puede considerar como el paisaje doméstico simbólico que define a este nuevo grupo social emergente en la posguerra alemanista”. (Pérez y Aptilón, 2007, p. 5). El emblema de la modernidad alemanista fue el puerto de Acapulco, negocio inmobiliario y de la industria turística que desarrolló el presidente con su grupo más allegado. Además de la carretera Panamericana y otras, se construyó la autopista a ese mismo puerto.

La contraparte de la modernidad se encontraba en la zona oriente y norponiente; la más pobre de la capital. Se caracterizaba por la concentración de población popular, aumentando los problemas de vivienda, alquiler y el costo excesivo de las rentas, que favorecieron a varias manifestaciones, exigiendo la instalación de servicios de agua, luz y drenaje en las colonias y mejoras de las casas. Los barrios, caseríos y calles sin empedrar, así como el abandono y suciedad que los envolvía, su carencia de iluminación y agua limpia que los drenara son muestra de los espacios habitables de la mayoría de la po-

blación urbana. Estas eran las problemáticas que el gobierno alemanista tenía que resolver en una ciudad con dificultades de asentamientos improvisados con aglomeración y necesidad de espacios habitables. Tales aspectos determinaron la forma de vivir y habitar en las zonas marginadas, donde coexistía la mayoría de la población. Al respecto, la ciudad moderna e industrial que requería el alemanismo se convirtió en un fuerte reto para las autoridades que deberían dejar atrás ese aspecto sucio, pobre y poco desarrollado de la ciudad.

El análisis espacial y arquitectónico de dos películas mexicanas de la época de los años cincuenta en México, nos ayudará a dar una muestra de las grandes contradicciones que vivía el país durante el gobierno alemanista. Las películas seleccionadas son *El Inocente* (1955) del director Rogelio A. González y *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Ambas películas logran ubicarnos en una atmósfera disímil gracias al tipo de espacios urbanos y arquitectónicos que nos presentan en la pantalla; por una parte, se muestra a la nueva burguesía alemanista —que despuntaba como consecuencia de la naciente industria mexicana y a la inversión extranjera—, y por otro lado la realidad oculta de la época, la incertidumbre y desgracia de los ciudadanos menos afortunados que vivían en situación de pobreza extrema.

La película *El inocente* dirigida en 1955 por Rogelio A. González —escrita por él y Luis Alcoriza— y producida por Antonio Matouk y Oscar Dancingers, entra en el género de comedia. El director dirige al actor Pedro Infante quien consigue construir personajes cotidianos y populares en la gran pantalla, ya sea en el ámbito de la comedia o el drama, logrando desarrollar un gran carisma con el público. La cinta, que aborda una historia de enredos, ubica a los dos personajes principales en diferentes clases sociales, en las que Pedro Infante es Cutberto Gaudaza, el mecánico popular y Silvia Pinal la aristó-

crata Mané; la trama consiste en la boda obligada después de una noche de copas de Año Nuevo. El espacio escénico que domina al film es la arquitectura moderna de la época y parte de las nuevas zonas residenciales proyectadas para la ciudad de México. La casa donde se filmó *El Inocente* estaba en el número 240 de la calle del Risco, en el fraccionamiento Jardines del Pedregal, que actualmente ya no existe, ahora es un condominio; ésta era una de las casas más grandes, tenía 10 000 m<sup>2</sup> de terreno y perteneció al médico pediatra Federico Gómez. Dicha residencia fue diseñada por Francisco Artigas sobre un montículo de roca volcánica, y fue demolida en el año 2004.

La trama inicia cuando la malcriada y liberal Mané (Silvia Pinal) pelea con su novio en la noche de Año Nuevo en casa de sus futuros suegros, molesta sale en su lujoso automóvil descapotable rumbo a Cuernavaca para encontrarse con sus padres. El auto se le descompone en la carretera y tiene que pedir asistencia mecánica en el taller donde trabaja el mecánico “Cruci” (Pedro Infante). Tras comprobar que el desperfecto es grave, “Cruci” se acomide a llevar a Mané de regreso a México. Al llegar al lujoso conjunto residencial, se logra apreciar un acceso alumbrado, con su respectivo señalamiento vial, propio de una zona moderna. La joven toca el timbre y al no haber respuesta entra junto con el mecánico, al que le insiste para que la acompañe puesto que le teme a la obscuridad. La escena a media luz consigue mostrar el espacio habitacional del primer piso, una residencia lujosamente amueblada con enseres modernos de la época de los cincuenta y juntos celebran el Año Nuevo sin imaginarse que la inocente velada terminará en un matrimonio obligado.

El predominio de la historia se desarrolla en interiores, la casa seleccionada muestra en una de las escenas una amplia y blanca cocina con todos los electrodomésticos modernos: refrigerador, estufa y un sinfín de alimentos enlatados

y embotellados, propios de la vida moderna y próspera. Los pocos exteriores del fraccionamiento se alcanzan a observar cuando los padres de Mané al llegar en sus lujosos automóviles se estacionan en los jardines y pueden observarse los riscos que distinguían el terreno contrastando la arquitectura modernista con la roca, construcción al estilo de Frank Lloyd Wright. En la película advertimos una atractiva residencia con rejas eléctricas, carros convertibles, la instalación de teléfono, muebles funcionales y minimalistas, todo lo que se observa es el reflejo de un “México moderno”, que poco a poco va consiguiendo ser un país desarrollado. La residencia que sirvió como locación refleja la horizontalidad de sus muros y la verticalidad de los elementos sustentantes, mostrando con ello la nueva arquitectura funcionalista: ligera, moderna e incrustada aparentemente en una ciudad urbanizada, con vialidades definidas y ordenadas.

En el transcurso de la película *Mané y Crush* se casan y pasan su luna de miel con los padres de ella en la ciudad de Acapulco. Centro turístico emergente y al que Miguel Alemán contribuyó para su difusión y desarrollo turístico. En las escenas se puede observar otra de las residencias que ostenta la familia como centro de verano o vacacional, mostrando así la vida suntuosa de la nueva burguesía mexicana. Las locaciones son parte substancial, es decir el contexto espacial acentúa lo que el cine pretende que el mundo note de México: un país próspero y que disfruta de todo, electricidad, agua, tuberías, incluso teléfono, al dar a conocer las principales zonas como los jardines del Pedregal, Cuernavaca y Acapulco como lugares de una clase favorecida y poderosa.

En contraparte la película *Los olvidados* fue censurada días después de su estreno. Es considerada uno de los filmes más importantes en el cine latinoamericano. Creada y dirigida por Luis Buñuel, quien trató de mostrar una realidad de los

sectores desprotegidos de las grandes urbes latinoamericanas como era y es el caso de la Ciudad de México. Sus locaciones principales fueron el barrio de Nonoalco, uno de los más pobres de la ciudad de México, marginado del aparente desarrollo que experimentaba la urbe; así pues, con escenarios reales, la cinta se alejó de los estereotipos establecidos por la industria cinematográfica de ese momento.

El escenario visual se distingue por el predominio de escenas en exteriores: “Las fachadas de la gran ciudad moderna se sustituyen por un terreno baldío en el que una pandilla de jóvenes juega a representar una corrida de toros”. (Wehr, 2016, p.237) Pedro (Alfonso Mejía) y el Jaibo (Roberto Cobo) son los dos personajes principales. Pedro, siendo aún un niño, carece del afecto de su familia y lo busca en la calle. El Jaibo, que acaba de escaparse de un penal, es el cabecilla de una pandilla, el más adherido a la delincuencia: “Jaibo agrede brutalmente a Julián (Javier Amézcuca). Quien muere a consecuencia de la paliza. Este hecho servirá de desencadenamiento del conflicto entre Jaibo y Pedro, único testigo del homicidio”. (Wehr, 2016, p. 236)

Tras lo sucedido ambos personajes tomarán rumbos distintos “Pedro intenta cambiar y mejorar su vida, mientras que Jaibo ni muestra arrepentimiento ni busca un cambio”. (Wehr, 2016, p. 236) Finalmente Pedro y Jaibo terminan muertos, sin dejar lugar a un final feliz. La madre de Pedro (Stella Inda), personifica la pobreza y el olvido, vive ensimismada en sus preocupaciones, viviendo en una pequeña casa, inquieta por alcanzar el sustento diario de sus hijos; a pesar de la indiferencia en que los tiene subsumidos y en un hacinamiento que origina la violencia. Otro personaje transcendental en la historia es don Carmelo, el ciego (Manuel Inclán) quien se la pasa vegetando en un cuchitril, almacenando y atesorando miserablemente unos pocos pesos.



El viejo ciego es objeto de las crueldades de la pandilla del Jaibo que se protege con ímpetu del hurto fraguado por el cabecilla, descargando bastonazos a los jóvenes hasta que lastima a uno de ellos con el clavo de su bordón. El desquite de la pandilla surge cuando le ponen una trampa, el ciego se encuentra solo en un llano y lo empiezan a torear. La sobrevivencia en la calle nos remite también a la marginación de los espacios cerrados en donde viven los personajes, lugares conocidos como “ciudades perdidas”, dentro de una zona desarrollada de la ciudad, ubicada en los suburbios de forma irregular y espontánea. (Wehr, 2016, p. 236)

La ciudad de México se presenta como uno de los lugares en los que aún existen vacíos en el proceso de modernización, un proceso contra el que se dirige la crítica sin que por ello se cuestione la fe moderna en el progreso. (Wehr, 2016, p. 237) Gran parte de lo que predomina en el escenario filmico es el espacio urbano, el espacio abierto, frágiles viviendas construidas con elementos de residuos constructivos: madera, cartón, plástico. Este espacio es expuesto como un mundo separado de la ciudad, Nonoalco forma un lugar distante del bienestar formulado por el Estado. El único lugar urbanizado que se muestra cuando el Jaibo sale a recorrer la ciudad es el zócalo, las demás edificaciones solo son casas inmundas, puentes vehiculares y algunas “obras negras” alejadas que muestran el proyecto del Estado.

En *Los olvidados* se evidencia una ciudad hacinada, sin proyectos de mejora urbana, la otra cara de la moneda, la de la penuria, sobre la que se sustenta la fortuna que se produce en el país. Las habitaciones carecen de instalaciones, las calles no tienen asfalto, predominan los suelos de tierra y si bien en la película salen postes para el cableado las casas no poseen luz eléctrica. El contexto es totalmente diferente al que se manejaba en la mayoría de las películas de la época, en ella se

representa a los arrabales de la ciudad y los protagonistas son niños de la calle, mujeres abandonadas, indigentes y limosneros. La presencia del desempleo y la ausencia de oportunidades, el abandono y la suciedad, la marginación de la ciudad de México son patentes. Ante un proyecto estatal que promueve, visiblemente, el “progreso” y la “modernización”, Buñuel contrapone el discurso oficial. La prosperidad y la modernidad son discursos olvidados para el resto de los habitantes.

En ambos films se muestran las dos caras de México, ambos escenarios del país contrastan a través de sus dos diferentes contextos junto con la arquitectura que se exhibe. En *El inocente* se utiliza a un ídolo mexicano pobre, que triunfa por su honestidad y esfuerzo. Se exhibe ese México alemanista, con proyectos costosos, riqueza y la vida moderna de la creciente elite urbana, pero no se atreve a exhibir por completo los barrios bajos, no al menos como eran en ese momento, pues el concepto de pobreza solo se manifiesta de manera somera en la clase trabajadora a la que pertenece Cruci.

El otro filme, *Los Olvidados* representa un México real. Todo el contexto marcado por la película enfatiza el ámbito de la construcción, de las condiciones deplorables en las que vivían los personajes, los problemas urbanos: desabasto de agua, falta de espacios de habitabilidad urbana y hacinamiento. Los barrios son ejemplo de los espacios que habitaba la mayoría de la población urbana, imágenes que lograron mostrarse a través de Buñuel.

Con estos dos ejemplos podemos obtener otra mirada sobre el análisis filmico. La relación que guarda el cine y la arquitectura ayuda a recrear ambientes específicos de acuerdo a un tiempo concreto, al desarrollo de una época que busca la representación del espacio, la percepción de una sociedad y una cultura determinada. (García, 2007, p.123)

## Referencias:

Martínez, C. (2015) *El sexenio alemanista optimismo y represión en Relatos e historia*, año VII, núm. 82, México.

Pérez, A. y Aptilon A. (2007) *Las casas de El Pedregal, 1947–1968*, Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado de: <https://pinterdisciplinariopiab6b.wikispaces.com/file/view/Las+casas+del+pedregal+cap.+3.pdf>

X. de Anda, E., (2008) *Historia de la arquitectura mexicana*, Barcelona: Gustavo Gili.

Wehr Ch. (ed.) (2016). *Clásicos del cine mexicano 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. España: Iberoamericana -Vervuert,

Domínguez, H. (2012) *Historia de México II Tercera Unidad: Modernización económica y consolidación del sistema político 1940-1970. La modernización del país durante los gobiernos de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos (1946-1964)* México: CCH UNAM. Planteles Azcapotzalco y Sur.

García R, (septiembre 2007). El cine como recurso didáctico, *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, (13), pp. 127. Recuperado de: <http://www.revistadefilosofia.org>



## ***Los olvidados. Un abuso de la memoria***

Minerva Anaid Turriza Nájera<sup>46</sup>

En 2003 la película *Los olvidados*, del director español nacionalizado mexicano Luis Buñuel, entró a un catálogo selecto que va mucho más allá de los usuales reconocimientos otorgados a los productos audiovisuales. Ese año fue incluida en la Memoria del Mundo, un programa de la UNESCO<sup>47</sup> cuyo objetivo es la salvaguarda del patrimonio documental, que incluye escritos tan disímiles como los diarios epistolares de Hendrik Witbooi, de Namibia, o los manuscritos medievales de medicina y farmacia, de Azerbaiyán.

La intención es salvar al filme de la destrucción y el olvido. Sin embargo, cuando la UNESCO decidió otorgarle esa etiqueta, y es la intención de este trabajo el demostrarlo, cometió una sacralización de la obra, lo cual, siguiendo las ideas del historiador francés de origen búlgaro Tzvetan Todorov, es una forma de incurrir en un abuso de la memoria.

### **Patrimonio**

Para su inclusión en el catálogo de Memoria del Mundo, el filme *Los olvidados* fue convertido en patrimonio documental. La UNESCO (2002) define el concepto como “la memoria colectiva y documentada de los pueblos del mundo (...) Traza la evolución del pensamiento, de los descubrimientos y de los logros de la sociedad humana. Es el legado del pasado a la comunidad mundial presente y futura” (p. 1). Así, el relato filmado por Buñuel es considerado como un bien cultural legado no solo a la nación mexicana sino a la humanidad, testimonio de unas formas específicas de vivir y de observar el mundo.

---

<sup>46</sup> Estudiante de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

<sup>47</sup> Por sus siglas en inglés: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. En español, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Un documento, según la descripción del organismo internacional, “consigna” algo con un propósito intelectual deliberado. Puede ser un solo, de cualquier tipo, o bien un grupo, como una colección, un fondo o unos archivos (UNESCO, 2002, p. 7). Además, “un documento consta de dos componentes: el contenido informativo y el soporte en el que se consigna” (UNESCO, 2002, p. 7). El soporte en cuestión es el negativo original, que data de 1950 y que se encuentra custodiado en la Fílmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, aunque llama la atención que el guion de *Los olvidados* no esté considerado dentro de la categoría de patrimonio documental.

Además del filme la nación mexicana aporta a esa Memoria del Mundo: los Códices del Valle de Oaxaca, la colección Voz Viva de México, las Gramáticas de la Lengua Española de los frailes Antonio de Lebrija y Juan de Valdés, la colección Siglos XV al XVIII de la Biblioteca Palafoxiana y la colección Hugo Brehme de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

## **Película y memoria**

La justificación del comité mexicano para incluir el largometraje en la categoría de patrimonio documental es la que sigue:

El documento más importante en español acerca de la vida marginal de los niños en las grandes ciudades. Es una visión cruda y realista, sin ninguna concesión, de una parte de la sociedad mexicana. Con “Los Olvidados”, Buñuel trae al mundo cinematográfico una obra completa en la que, sin abandonar la estética surrealista de sus primeras películas, ofrece una descripción apasionada de los olvidados de una manera brutal pero honesta, trágica y poética, en suma es una película que siempre será contemporánea. (Memory of the World. Comité Mexicano, p. 4)

La primera parte de la justificación va hacia lo general, “la vida marginal” de niños que pueden hallarse en cualquier cinturón de miseria y luego desciende hacia la “visión cruda y realista” de un fragmento del colectivo mexicano. Después se menciona, con otras palabras, que el filme de Buñuel no envejece o no pierde actualidad.

Las dos primeras frases de la justificación son un espejo de las palabras del cineasta al principio del filme: “Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos” (Dancingers, Kogan, Menasce y Buñuel, 1950, min. 1m 44s - 1m 53s) y “México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal” (Dancingers et al., 1950, 2m 12s -2m 16s).

Otra clave sobre el valor documental de *Los olvidados* es la advertencia que acompaña a la obra: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos” (Dancingers et al., 1950, min. 1m 20s-1m 25s). Estar basado en hechos reales es la marca de la casa de la ficción y como afirma el escritor Jorge Volpi (2011): “Mal que nos pese, todos somos ficciones” (p. 66). Además, el uso del adjetivo “auténtico” demuestra la cuidadosa selección de palabras del director, pues según el *Diccionario de la Lengua Española* en su primera acepción significa: “acreditado como cierto y verdadero por sus características” (Real Academia Española, 2014).

De la misma forma, sobre la universalidad de la cinta, Octavio Paz (2000) escribió: “esos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna parte: son los olvidados” (p. 33).

Así pues, los niños de *Los olvidados* son y a la vez no son mexicanos; pertenecen y no a la periferia de cualquier ciu-

dad moderna; son y no son los niños de los expedientes leídos por el cineasta en los Tribunales para Menores mientras preparaba el guion. Los personajes son y no son los niños, hombres y mujeres a los que el director observó, y con los que incluso convivió en sus recorridos por los bajos fondos de la moderna Ciudad de México, cuando se alistaba a contar un relato ficticio con un final basado en la realidad: el infante cuyo cadáver es arrojado al basurero “ficcional”, en la última secuencia del documento, que es también el menor —cuyo cadáver fue encontrado en un basurero real— de una nota periodística leída por Buñuel (De la Colina y Pérez, 1996, p. 85). El director español reveló cómo obtuvo la imagen para ese final, pero no mencionó si el diario era mexicano.

### Ataques y triunfo

El estreno de *Los olvidados* generó repulsión, violencia, odio y hasta xenofobia hacia Buñuel, reacciones que fueron registradas de viva voz por el cineasta:

Tuve algunos problemas con la gente del *staff*. La peinadora se ofendió cuando Pedrito llegaba a la casa con hambre y su madre le negaba la comida: “Eso, en México, ninguna madre se lo dice a su hijo. Es denigrante, no quiero hacer esta película.” Se fue del estudio y presentó su dimisión. (De la Colina y Pérez, 1996, p. 91)

Respecto a la xenofobia: “Había quienes decían: «Artículo 33 (el de expulsión del país a los ‘extranjeros indeseables’) es lo que usted merece, gachupín que viene a insultar a México». Finalmente no pasó nada. Yo ya tenía la ciudadanía mexicana” (De la Colina y Pérez, 1996, p. 94). Las figuras de la cinematografía mexicana también odiaron el metraje final: “Jorge



Negrete<sup>48</sup> me encontró un día en el comedor de los estudios cinematográficos. “¿Usted filmó *Los Olvidados*? —me dijo, indignado—. Si llego yo a estar en México en esos días, usted no habría hecho esa película” (De la Colina y Pérez, 1996, pp. 94-95). Las críticas de la sociedad mexicana sacaron de cartelera a *Los olvidados* luego de tres días.

El triunfo del filme vino de la mano de la crítica internacional. Al año siguiente de su estreno la cinta ganó el Premio a la Mejor Dirección y el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes. En la defensa de la obra también colaboraron intelectuales mexicanos como Octavio Paz, quien en su momento opinó que:

El valor moral de *Los Olvidados* no tiene relación alguna con lo convencional ni con la propaganda. El arte, cuando es libre, es testimonio, es conciencia. La obra de Buñuel es una prueba de lo que pueden hacer el talento creador y la conciencia artística cuando nada, excepto su propia libertad, lo constriñe o coacciona. (Paz, 2000, p. 35)

*Los olvidados* volvió a México y fue restrenada en el Cine Prado. Duró seis semanas en exhibición. Muchos de sus detractores comenzaron a decir que estaba muy bien.

## Convencional

A poco más de cincuenta años de distancia, lo convencional de la desgracia que plantea el filme, su calidad de molde para la vida marginal de los niños en las grandes ciudades, le abrió las puertas de la Memoria del Mundo.

<sup>48</sup> Este episodio resulta muy ilustrativo, pues Negrete, que en ese tiempo era el presidente de la Asociación de Actores, había actuado poco antes en una película de Buñuel (*Gran Casino*, 1946). Además la imagen de México que él presentaba en sus películas era completamente opuesta a la de *Los olvidados*.



El programa de la UNESCO (2002) “abarca el patrimonio documental a lo largo de toda la historia registrada, desde los rollos de papiro o las tablillas de arcilla hasta las películas, las grabaciones sonoras o los archivos numéricos. Nada queda fuera de él por ser demasiado antiguo o demasiado nuevo” (p. 4). Esto descarta a *priori* una discriminación con base en criterios de antigüedad y permite que *Los olvidados* conviva lo mismo con el sumario del caso del Estado contra Nelson Mandela que con la Biblia de Gutenberg.

Una diferencia notable entre *Los olvidados* y los ejemplos de memoria mundial mencionados es que, en las últimas cinco décadas, en los catálogos de videoclubes y videotecas, incluso en los anaqueles de piratería tanto físicos como digitales, la presencia del filme ha sido permanente. La necesidad de conservar el negativo original, sin embargo, parece darle la razón al organismo internacional.

No obstante, el auténtico valor de la obra, según la UNESCO, es su “contenido informativo”, uno que la convierte en un material siempre “contemporáneo”. Sin embargo, premiar el contenido con la estatuilla de patrimonio documental es incurrir en una sacralización del filme.

## Literal y ejemplar

Hay una prisa por conservar, por no dejar atrás, agudizada en las sociedades occidentales luego de la Segunda Guerra Mundial. La Organización de las Naciones Unidas (ONU) y su rama del ámbito educativo (UNESCO), son una herencia de la Segunda Guerra Mundial, conflicto en el que participaron dos regímenes (Nazismo y Socialismo) que sirvieron al historiador Tzvetan Todorov para forjar sus ideas sobre los abusos de la memoria.

En principio, el pensador francés de origen búlgaro destaca que los regímenes totalitarios del siglo pasado revelaron el peligro que entraña la supresión de la memoria. La me-

moria es un constructo resultante de la interacción entre la supresión, es decir, el olvido y la conservación. Por tanto, los recuerdos son selecciones, rasgos de un suceso que se conservan mientras que otros son marginados y luego olvidados (Todorov, 2000, pp. 15-16).

Todorov (2000) dice a propósito del manejo indebido que se hace del pasado: “Lo que reprochamos a los verdugos hitlerianos y estalinistas no es que retengan ciertos elementos del pasado antes que otros [...], sino que se arroguen el derecho de controlar la selección de elementos que deben ser conservados” (p. 16), enseguida critica a las instituciones que “definen” la verdad de los hechos, la versión oficial del pasado que debe respetarse.

La UNESCO decretó que el filme del director español es una especie de “verdad oficial” sobre la pobreza infantil, etiqueta que convierte a *Los olvidados* en un ejemplo de mal uso de la memoria según los preceptos de Todorov. La memoria puede interpretarse de manera literal o de manera ejemplar. El uso literal convierte a un acontecimiento en un hecho insuperable y esa calidad superlativa es el corazón de la sacralización, es decir, cuando un hecho es sacralizado cualquiera que se atreve a referir que hay similitudes entre ese hecho viejo y otro nuevo es repudiado. La memoria ejemplar, en cambio, hace de la memoria una lección de vida (Todorov, 2000, pp. 30-33).

Por ejemplo, la matanza de estudiantes de Tlatelolco de 1968 es un hecho que se conmemora cada año con el lema “2 de octubre no se olvida”. El uso literal da a los hechos ocurridos en la plaza de las Tres Culturas un carácter de inigualable además de imborrable, el Estado mexicano siempre tendrá una deuda con las víctimas y éstas siempre podrán reclamar a las autoridades por las vejaciones sufridas. Dar un uso ejemplar a la memoria del 2 de octubre implica cuestiones como atender las causas que llevaron a la movilización de estudian-

tes o llevar con transparencia y justicia los procesos judiciales que abordan casos de ejecuciones cometidas por fuerzas de seguridad en el país.

Bajo la perspectiva literal, el 2 de octubre es un evento sin parangón. Bajo la lupa ejemplar, en cambio, habría servido para atender no sólo las demandas de los estudiantes sino de la sociedad mexicana que se organizó para voltear de cabeza a México con su demanda de cambios en el sistema político.

## Sacralización

La UNESCO hizo de *Los olvidados* un filme insuperable por su calidad de retrato inigualable de la miseria infantil. *Los olvidados*, en el sentido literal de la memoria, es un relato que reproduce con fidelidad las situaciones a las que día con día se enfrentan los infantes en los cinturones de miseria de cualquier ciudad del mundo. El filme también es la evidencia de que no se han podido solucionar rezagos que, si tomamos como referencia la fecha de estreno de la cinta, ya abarcan más de medio siglo.

¿Cuál es el riesgo de hacer de un hecho algo insuperable? El propio Todorov (2000) lo expone en los siguientes términos: “No hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril” (p. 33). La fórmula del pensador francés para distinguir los buenos usos de los abusos de la memoria consiste en:

- a) Preguntar sobre los resultados.
- b) Sopesar el bien y el mal de los actos que se pretenden fundados sobre la memoria del pasado, prefiriendo, por ejemplo, la paz a la guerra. (Todorov, 2000, p. 30)

En el caso de *Los olvidados*, la actualidad de su contenido informativo no es sino una lectura de un fracaso, la incapacidad para prevenir que la infancia de las grandes ciudades

sea víctima de circunstancias como las retratadas en el filme, compartido por las sociedades a partir de la segunda mitad del siglo pasado.

A la película se le podría dar un uso ejemplar, pero eso no ha sucedido. El supuesto aceptable para recuperar un hecho es que la colectividad pueda sacar provecho de una experiencia, y para eso es necesario reconocer sus similitudes con otras experiencias. La justificación para hacer de la película una Memoria del Mundo cumple con el requisito de reconocer lo que la película puede tener en común con experiencias reales; sin embargo, su inclusión (como llamamiento a la memoria, a no olvidar) no posee legitimidad dado que no es precisado el fin con el que se pretende utilizarla. (Todorov, 2000, p. 50)

La estatuilla de patrimonio documental entregada al filme cumple con una de las peculiaridades de los abusos de la memoria: “Otra razón para preocuparse por el pasado es que ello nos permite desentendernos del presente, procurándonos además los beneficios de la buena conciencia” (Todorov, 2000, p. 52).

Conmemorar a las víctimas infantiles de todas las épocas mediante la inclusión de un filme sobre la vida marginal de un grupo de niños es gratificador dado que “resulta incómodo ocuparse de las de hoy en día” (Todorov, 2000, p. 53). Registrar la película en la Memoria del Mundo también es inscribir a la infancia de las “*waste lands*” en la “desenfrenada competición” por convertirse en el grupo más desfavorecido. Competición en la que se incluyen las víctimas negras o judías del racismo, las del Holocausto nazi o del exterminio armenio, o los refugiados iraquíes y sirios de tiempos más recientes (Todorov, 2000, p. 55).

Como bien advierte Todorov (2000), “la repetición ritual del «no hay que olvidar», no repercute con ninguna consecuencia visible sobre los procesos de limpieza étnica, de torturas y de ejecuciones en masa que se producen” (pp. 58-59).

Tristemente, tampoco contribuye en lo más mínimo a cambiar las condiciones de vida de la infancia pobre en una ciudad de México o en cualquier otra metrópolis del mundo.



## Referencias:

- Dancingers, O., Kogan, S. y Menasce, J. A. (Productores), y Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. México: Ultramar Films.
- De la Colina, J. y Pérez Turrent, T. (1996). *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: CONACULTA/IMCINE.
- Memory of the World. Comité Mexicano. (s, f). *México en la Memoria del Mundo*. Recuperado de: <http://comite-mexicano-mow.ucol.mx/archivos/MDEM-Fichas.pdf>
- Paz, O. (2000). *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2002). *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. París: Autor. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México: Santillana

## La trata de blancas en el filme *Las Poquianchis*

Susana de la Torre Troncoso<sup>49</sup>

Juan Luis Macías Frías<sup>50</sup>

-¿Hasta cuándo van a querer hacer sala? Si nomás es que bailen y ya, se quitan de sufrimientos y de penas, total ¿qué tanto es tantito? -¡Ay señora, es que nosotras no sabemos ni bailar siquiera!-Pos aprenden pues, ¿o qué, tú te crees que yo era así de puta? (Moya (Productor) y Cazals (Director), 1976).

En este artículo se hace un estudio del filme intitulado *Las Poquianchis* (1976), del productor Víctor Moya y del director Felipe Cazals, cuya historia está inspirada en un hecho real que sucedió en México entre 1945 y 1964, desarrollado principalmente en San Francisco del Rincón y León, Guanajuato. En la cinta identificamos actividad de trata de blancas ligada a la explotación de la prostitución.

La trata de personas es una actividad antiquísima que históricamente ha tenido diferentes conceptualizaciones. Comenzó a ser reconocida como delito en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX, cuando se denominó “trata de blancas” al comercio de mujeres principalmente europeas, quienes al ser secuestradas mediante engaños, amenazas y violencia eran trasladadas a otros países para ser utilizadas como prostitutas (Le Goff y Lothar, 2011, p. 19), luego se le llamó “trata de personas”. Pese a ser una práctica antigua, durante mucho tiempo resultó difícil disponer de una definición clara y pertinente sobre el fenómeno, dado que no había un consenso internacional que especificara bajo qué mecanismos se desarrollaba.

<sup>49</sup> Docente-investigadora de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

<sup>50</sup> Estudiante de Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

El carácter transnacional del delito propició que desde finales del siglo XIX se implementara un conjunto de instrumentos legales para perseguir y castigar la trata. A efectos de los objetivos del presente artículo, de aquella legislación destacamos: a) la “Convención para la represión de la trata de personas y de la explotación de la prostitución ajena” (1949) y b) el “Protocolo adicional de la Convención de las Naciones Unidas contra el crimen transnacional organizado, para prevenir, reprimir y sancionar la trata de personas, particularmente mujeres y niños” (2000), conocido como Protocolo Palermo (Ulloa, 2011, p. 299).

La Convención de 1949 establece, en su artículo 1º, que los Estados parte quedan comprometidos a: “castigar a toda persona que, para satisfacer las pasiones de otra: concertare (...) o explotare la prostitución de otra persona” (“Convenio para la represión de la trata de personas y de la explotación de la prostitución ajena” [CRTP], 1949, p. 1). El instrumento marca una diferenciación entre prostitución forzada y prostitución libre, siendo el consentimiento el aspecto que separa a una de la otra, pues la prostitución libre comprende a las mujeres que por voluntad propia, y sin presión, deciden dedicarse al comercio sexual. No se penaliza a las meretrices, dado que al ser violados sus derechos pasan a ser consideradas víctimas y se les concede protección. Se castiga, en cambio, a quienes explotan o enganchan a otra persona hacia la prostitución (proxenetas, reclutadores), así como a quienes se benefician de la práctica (CRTP, 1949, p. 2; Torres, 2011, pp. 155-156). La distinción entre prostitución libre y forzada fue derogada en años posteriores por otras legislaciones.

Relativo a la participación de los Estados, el artículo 60 de la Convención puntualiza que éstos tienen prohibido legalizar o reglamentar la prostitución, quedando obligados a su-



primir los burdeles y toda práctica que implique un fichaje de prostitutas. La Convención nació como resultado de la campaña abolicionista, iniciada en 1866, con el propósito de acabar con el sistema jurídico de reglamentación de la prostitución (Ulloa, 2011, p. 299), y justo a dicho método alude el artículo citado.

El sistema de reglamentación se utilizó bajo el argumento de luchar contra las enfermedades venéreas y en pro de la salud pública. Instituí que las prostitutas, y en ocasiones las sospechosas, debían ser sometidas a una serie de registros y controles sanitarios. Además, los proxenetas y traficantes tenían total libertad para desarrollar la explotación de la prostitución ajena (lenocinio) y los poblados se veían beneficiados con los impuestos que pagaban los burdeles. Este sistema dio lugar a la apertura de zonas de tolerancia (zonas rojas), de modo que la prostitución se organizaba como cualquier comercio (Sánchez, 2002, párr. 6).

Ulloa (2011) afirma que “el sistema reglamentarista estaba fundado en una visión de la sociedad y de la sexualidad humana donde las mujeres quedaban reducidas a meros instrumentos del placer sexual masculino” (p. 299). No obstante, tras una serie de investigaciones se comprobó que la reglamentación facilitaba la trata de personas, siendo éste el marco en que se inscribe el movimiento abolicionista.

Algunos países adoptaron el abolicionismo y tomaron como referencia normativa la Convención de 1949 para la elaboración de sus propios convenios en el combate a la trata. En México, la Convención fue ratificada en 1956 (“México contra la trata”, s, f: sección de cuadros). Dicha normativa sirvió, asimismo, como fundamento para la redacción del “Protocolo Palermo”. La definición sobre la trata aparece en el artículo 3° inciso a), donde se fija:



Por “trata de personas” se entenderá la captación, el transporte, el traslado, la acogida o la recepción de personas, recurriendo a la amenaza o al uso de la fuerza u otras formas de coacción, al rapto, al fraude, al engaño, al abuso de poder o de una situación de vulnerabilidad o a la concesión o recepción de pagos o beneficios para obtener el consentimiento de una persona que tenga autoridad sobre otra, con fines de explotación. Esa explotación incluirá, como mínimo, la explotación de la prostitución ajena u otras formas de explotación sexual, los trabajos o servicios forzados, la esclavitud o las prácticas análogas a la esclavitud, la servidumbre o la extracción de órganos. (Protocolo Palermo, 2000, párr. 13)

Los convenios meritados reconocen que la trata es un delito cargado de mucha violencia, que puede ser física, social, psicológica y económica. Al existir coacción queda anulada la voluntad de la víctima, quien se ve forzada a realizar algo que no quiere. Los mecanismos de enganche son variados, pues puede suceder que los reclutadores prometan a la víctima un mejor estilo de vida, le hagan una oferta de empleo, la enamoren, la compren como mercancía, la raptan o la secuestren (Torres, 2011, pp. 159-160). Los métodos de control y sometimiento, además, se efectúan en diferentes formas e intensidades (Le Goff y Lothar, 2011, p. 82).

Concluimos la sección aclarando que fue hasta los años ochenta cuando el término trata de blancas cayó en desuso y comenzó a emplearse el de trata de personas.

### **La explotación de la prostitución en *Las Poquianchis***

Las hermanas González Valenzuela (María de Jesús, María del Carmen y Delfina), a quienes también referiremos como Las Poquianchis, por ser el nombre mediático con que fueron

conocidas, nacieron bajo el apellido Torres Valenzuela, mas debido a un asesinato cometido por su padre se vieron obligadas a cambiar su apellido por el de González. Originarias de Jalisco y de Guanajuato, hacia 1938 instalaron una cantina que comenzó siendo un buen negocio, pero tras una mala administración, tuvieron que cerrar. Tiempo después, Carmen y Delfina abrieron dos establecimientos afines, solo que Delfina acondicionó su local (ubicado en El Salto, Jalisco) para que ofreciera los servicios de burdel. De esta forma dio inicio con la industria del comercio sexual, a la que luego incorporaría a sus hermanas (Lippert (Productor) y Chapoy (Directora), s f).

Entre 1948 y 1949 se trasladaron a Guanajuato y en San Francisco del Rincón situaron un nuevo negocio al que llamaron “El Guadalajara de noche” (nombre que ya habían otorgado a una cantina anterior). En León abrieron otro burdel al que denominaron “La barca de oro”. Entrambos fueron sus principales centros de operaciones.

En la película *Las Poquianchis* (1976), del productor Víctor Moya y del director Felipe Cazals, recrea el caso de las tres proxenetas referidas, quienes en el lapso de 1945 a 1964 mantuvieron sus prostíbulos con total participación y complicidad de las autoridades<sup>51</sup>. En el largometraje no se señalan las fuentes en que se fundamentó la historia, pero las fechas, lugares y acontecimientos son reales, así como algunos personajes. Lo anterior nos revela que *Las Poquianchis* es una construcción en la que se hace uso de ciertas herramientas con la pretensión de atraer al público. Pese a ello, al momento de confrontar la información con la que ofrecen otros registros, encontramos que el filme contiene aspectos con gran credibilidad.

---

<sup>51</sup> La historia de las hermanas González Valenzuela también ocupó un lugar en la tercera temporada de la serie mexicana *Mujeres asesinas* (2010), así como en un episodio del programa *La historia detrás del mito* (s, f), transmitido en Tv Azteca.



En la cinta se observa que las tratantes utilizaban mecanismos sutiles para enganchar a las jóvenes, pues acudían a lugares afectados por sus condiciones socioeconómicas y con altos índices de marginación (zonas rurales, por lo general) en búsqueda de jovencitas, a quienes ofrecían trabajo como empleadas domésticas. Para convencer a los padres de las víctimas, utilizaban como estrategia dar un adelanto del supuesto pago que percibirían sus hijas. Además de éste, desarrollaron otros métodos, como robar a las señoritas.

Una vez en posesión de *Las Poquianchis*, las víctimas eran llevadas a los burdeles donde eran forzadas a prostituirse y a realizar labores domésticas en los bares cuando cerraban sus puertas. Como al inicio se rehusaban a practicar la prostitución, se hacían acreedoras a castigos consistentes en golpes, encierro, negación del agua y alimento, o se les permitía ingerirlos solo una vez al día. Este último era un gancho que utilizaban las “madames” para privar a las jóvenes de la libertad, argumentaban que debían pagar lo que habían consumido para poder irse. Como ejemplo, citamos el siguiente diálogo que aparece en el filme:

- Compadézcase usted, señora, que no sabemos nada de eso que usted dice. Déjenos que nos váyanos. -¿Y lo que se han tragado qué, tú crees que es de gratis? Qué chingona me saliste, chamaca: ya comí, ya bebí, ya me jui. No, escuincla, aquí la que no trabaja, no come. ¿Me entendiste? -Pero nosotras sí queremos trabajar, señora, nomás que no de eso que usted dice. (Moya (Productor) y Cazals (Director), 1976) (<https://www.youtube.com/watch?v=mCqnUd6U4vE>, 1h 50min 15 seg)

El maltrato psicológico lo realizaban a través de insultos y humillaciones, aunque los golpes, generalmente no los daban las hermanas González Valenzuela, pues para ello se servían de

sus ayudantes o de otras víctimas, a quienes ordenaban golpear a sus compañeras. El abuso económico a que estaban sujetas las prostitutas desde su reclutamiento se intensificaba una vez que ingresaban a los bares, ya que las madrotas les cobraban el alimento, ropa, zapatos, accesorios y cosméticos. Dicha deuda incrementaba cuando se consumían alcohol y tabaco, de modo que resultaba imposible liquidarla.

Al final, las jóvenes cedían a prostituirse. En la película vemos que desde su ingreso a los burdeles, vivían bajo un sistema de dominación y sometimiento al que, al parecer, terminaron acostumbrándose al grado que hubo momentos en que ellas mismas fueron quienes humillaron, encerraron y castigaron a sus compañeras. Esa manera de actuar nos hace suponer que algunas se habían resignado a la idea de que nunca saldrían de la explotación.

Por otro lado, las víctimas no contaban ni con buena alimentación ni con revisión médica adecuada, ya que cuando alguna resultaba embarazada se le hacía abortar con remedios caseros o con golpes. Si una enfermaba, las tratantes preferían dejarla morir antes que invertir en su recuperación. La cinta ilustra cómo la falta de alimentos ocasionó en las víctimas pérdida de peso, deterioro físico y desnutrición, además demuestra que conforme avanzaba la edad de las mujeres se iba devaluando su trabajo. Por lo general, eran reclutadas cuando tenían 13 o 15 años de edad y una vez que cumplían los 25 eran consideradas “viejas” e inútiles.

Para el buen funcionamiento de los negocios, las proxenetas contaban con la colaboración de varios ayudantes. Entre ellos estaban el chofer y los reclutadores, el guardaespaldas y los cuidadores de burdeles, así como el hijo de una de las hermanas, denominado en la película como “El Tepo”, quien supervisaba a las prostitutas, controlaba que los clientes no

hicieran desordenes y pagaba los sobornos a las autoridades. Estos allegados violaban a las víctimas cuando se negaban a mantener encuentros sexuales con los clientes.

Pronto los burdeles dieron jugosas ganancias a *Las Poquianchis*, algo obvio si tenemos presente que en la trata para la explotación de la prostitución, las mercancías (mujeres) son vendidas en más de una ocasión. Gonçalves (2012) advierte que tal carácter de “reventa” es un factor que posibilita la rentabilidad la actividad (p. 35). Como dato adicional, las González Valenzuela no solo enganchaban jovencitas para obligarlas a prostituirse en sus burdeles, también las intercambiaban o vendían con otros proxenetas. El costo se establecía de acuerdo con las características de la mujer en cuestión, por ejemplo, en la cinta hay una escena donde el personaje de Delfa aparece haciendo negocios con la lenona Beatriz, aquí el diálogo:

- Pues quién sabe Delfa, a doña Mary le gustan mejor.  
-Ay Beatriz, pero ¿qué más quieres? ¡Tócalas, tan duritas!  
-Mmm no, están de a tiro muy flacas, de aquí a que engorden, imagínate.  
-Ay Beatriz fíjate bien, lo que pasa es que están recién domadas, que no es lo mismo. En un mes vas a ver cómo se componen. (Moya (Productor) y Cazals (Director), 1976) (<https://www.youtube.com/watch?v=mCqnUd6U4vE>, 1h 50m 15s)

Para el funcionamiento de los prostíbulos y conforme a la costumbre de la época, las lenonas contaron con la participación de los municipios y la policía. Sin embargo, tuvieron que recurrir a sobornos en las ocasiones en que no cubrían las condiciones para obtener los permisos requeridos. Esto sucedió cuando para la apertura del burdel de León, Fernando Liceaga, secretario del presidente municipal, concedió la autorización correspondiente a cambio de sexo con una de las González Va-

lenzueta, y lo mismo ocurrió con el doctor Castellanos, quien facilitó la licencia de sanidad sin haber revisado la salud de las jóvenes que eran prostitutas.

Si bien, seguía prevaleciendo la idea de “la prostitución como un mal necesario” y era una práctica tolerada y regida por el sistema reglamentista que permitía el lenocinio, a inicio de los cincuenta comenzó a manifestarse un importante cambio que afectó sobremanera el negocio de *Las Poquianchis*: el gobierno mexicano y la Iglesia católica emprendieron una campaña de moralización que buscaba imponer “un código moral coincidente y dirigido a normar los hábitos, modas y creencias en términos de lo ‘moralmente decente’” (Pérez, 2011, p. 82)<sup>52</sup>. El objeto de dicha política era atacar la inmoralidad que, según ambas instituciones, había alcanzado niveles inaceptables. Como la campaña rechazaba cualquier signo que diera muestras de liberación de las costumbres, comenzaron a ser vigilados el teatro, el cine, la literatura, los espectáculos y las publicaciones consideradas obscenas. La censura se extendió, del mismo modo, a espacios estimados como generadores del vicio, tales como cantinas, burdeles y centros nocturnos (Pérez, 2011, pp. 85-86). Por eso, llegado el momento, la industria del comercio sexual de las González Valenzuela fue censurada, pues mientras la Iglesia reconocía que la prostitución era un pecado, para el Estado era un delito que había que combatir.

Los burdeles comenzaron a ser clausurados cuando en 1962 el gobernador de Guanajuato aprobó la ley de moralización que prohibía la prostitución. Entonces, *Las Poquianchis* optaron por encerrar a sus meretrices en una casa donde vivieron en condiciones inhumanas. El filme exhibe que durante el

---

<sup>52</sup> La preocupación por combatir la relajación de las costumbres en México no era reciente, pues empieza a manifestarse desde la década de los treinta (cfr. Pérez, 2011, julio-diciembre: 90, 96-97).



cautiverio aumentaron los golpes, maltratos y humillaciones, situaciones que ocasionaron en las víctimas miedo, depresión y trastornos psiquiátricos. La escena más representativa se observa cuando el personaje de Adelina mata a golpes a su hermana para salvarla de la golpiza que le aplicaban las compañeras en castigo por, supuestamente, haber mantenido contacto sexual con un perro. Durante el encierro, asimismo, los alimentos se limitaron a frijoles, agua y tortillas, por lo que las mujeres comenzaron a verse enfermas, demacradas y extremadamente delgadas, panorama que se recrudece por su falta de higiene.

Las proxenetas y las prostitutas vivieron escondidas en ese lugar durante meses, hasta que en enero de 1964 una de las víctimas logró escapar y dio parte a las autoridades. Finalmente, fueron detenidas en San Francisco del Rincón.

En estas páginas mostramos que las hermanas González Valenzuela (las Poquianchis de la película) realizaban práctica de trata de blancas con prostitución forzada. Detectamos su *modus operandi* y la violencia cotidiana que vivían las víctimas.



## Referencias:

“Convenio para la represión de la trata de personas y de la explotación de la prostitución ajena”. (1949, 2 diciembre). Recuperado de: <http://www.cedhtabasco.org.mx/assets/archivo142.pdf>

Gonçalves, E. (2012). Trata de personas: Un enfoque analítico de la legislación penal brasileña (Tesis de doctorado). España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Le Goff, H. y Lothar, T. (2011). La trata de personas en México: diagnóstico sobre la asistencia a víctimas. México: OIM.

Lippert, A. (Productor) y Chapoy, P. (Directora). (s, f). “Las Poquianchis” [Episodio de serie de televisión]. La historia detrás del mito. México: Azteca Trece.

“México contra la trata: cronología de estrategias legislativas”. (s, f). México: Cerotrata. Recuperado de: [http://cerotrata.org.mx/pdf/mexico\\_vs\\_trata.pdf](http://cerotrata.org.mx/pdf/mexico_vs_trata.pdf)

Moya, V. (Productor) y Cazals, F. (Director). (1976). Las Poquianchis [Película]. México: Conacire y Alpha Centauri.

Pérez, L. (2011, julio-diciembre). “Censura y control. La campaña nacional de moralización de los años cincuenta”. En *Historia y grafía*, 19 (37), 79-113. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n37/n37a4.pdf>



Protocolo para prevenir, reprimir y sancionar la trata de personas, especialmente mujeres y niños, que complementa la Convención de las Naciones Unidas contra la Delincuencia Organizada Transnacional (Protocolo Palermo). (2000). Recuperado de [http://www.accem.es/ficheros/documentos/pdf\\_trata/Protocolo\\_Palermo\\_-\\_ESP.pdf](http://www.accem.es/ficheros/documentos/pdf_trata/Protocolo_Palermo_-_ESP.pdf)

Sánchez, Ma. E. (2002, mayo-agosto). “Enganche y prostitución de menores de edad en la ciudad de México, 1926-1940”. En *Dimensión Antropológica*, 25, 117-142. Recuperado de: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=826>

Torres, M. (2011, enero-diciembre). Explotación sexual y violencia de género: un debate de derechos humanos. En *Nova et Vetera*, 20 (64), 151-164. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3897599>

Ulloa, T. (2011). “La prostitución, una de las expresiones más arcaicas y violentas del patriarcado contra las mujeres”. En Marcela Lagarde y Amelia Valcárcel (Coords.), *Feminismo, género e igualdad* (pp. 293-314). España: AECIDI.

## Cine y autoritarismo: dos casos del cine mexicano<sup>53</sup>

David Aguilar Carlos<sup>54</sup>

Durante la segunda mitad del siglo XX ocurrieron una serie de hechos que marcarían la historia de México; si bien, 50 años es un período de tiempo bastante extendido, encontramos dos elementos que nos interesan especialmente: el cine y el autoritarismo. En el presente texto se tratarán un par de muestras para analizar cómo se relacionan estos dos conceptos.

Según la Real Academia, el autoritarismo se define como una actitud de quien ejerce con exceso su autoridad o abusa de ella. En México este fenómeno lo encarna las instituciones y son ellas las que se encarga de regular el comportamiento de la sociedad a través de las leyes. Muchos aspectos de la vida mexicana padecen los estragos de este tipo de abusos del poder: la economía, la educación, la política, la seguridad pública, etc. Uno de los aspectos que más nos interesa es la cultura. Gerardo Estrada (2010) menciona cómo México “desde el porfiriato hasta nuestros días, nos muestra cómo los gobernantes se han apoyado en la actividad cultural para alcanzar fines políticos” (p. 454).

Para introducirnos en este contenido daremos a conocer un botón de muestra del autoritarismo cultural que vive México y es, sin duda, el tema del rock mexicano. Tomando como referencia el Festival de Avándaro, ocurrido el 11 de septiembre de 1971, el cual fue catalogado como un acontecimiento que atentaba contra las buenas costumbres; un ambiente de preocupación y de inquietud se apoderó de la sociedad adulta:

---

<sup>53</sup> Sobre la película *La sombra del caudillo* realizada en 1960 por Julio Bracho y el documental *Los Rollos Perdidos* de Gibrán Bazán en el año 2012.

<sup>54</sup> Egresado de la Licenciatura en historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.



En septiembre de 1971 se realizó por primera vez en la República Mexicana un festival de música moderna (Avándaro, Estado de México), que concentró a una multitud calculada en 150,000 jóvenes en 50,000 metros cuadrados. Una ola de protestas se levantó por este hecho, algunos precisando que esa protesta hueca no tenía relación alguna con los sucesos del 68; otros, enlazando este asunto con la “norteamericanización” de la sociedad mexicana. Independientemente de los comentarios, la realidad fue que en una noche de música hubo consumo de drogas y nudismo. (Mendieta, 1972, p. 568)

A pesar de que el rock llevaba buen tiempo en nuestro país y por ser un género de música contestatario, se provocó lo que algunos llaman: el efecto Avándaro, la censura definitiva del rock en México:

[...] Radio Juventud 660 AM se encargó de transmitir en vivo el festival. Se pueden encontrar desplegados en La Prensa y Excélsior del 11 de septiembre de 1971. La emisora envió a Agustín Meza de la Peña y a su director artístico, Félix Ruano Méndez, como locutores, en la producción desde la Ciudad de México el encargado fue Ramiro Garza. La transmisión fue cortada alrededor de las tres de la mañana durante la actuación de Peace and Love a causa de la interpretación de “Marihuana” y unas mentadas de madre dichas por Ricardo Ochoa, vocalista de la agrupación. (Galván, 2013, p. 56)

La década de los años setenta se convirtió en un período de oscurantismo para el rock, la autoridad se encargó de perseguir al género y de casi extinguirlo. La mano dura de la autoridad reafirmaba su poder, el autoritarismo se hacía presente, una vez más, sobre la cultura mexicana.

Pasando al tema que nos interesa, el cine siempre ha sido susceptible a las medidas de control que dicta el Estado. Desde su constitución como una industria mexicana, el cine respondía a formar un elemento de identidad. “En cuanto a los personajes, son estereotipos: los constituyen hombres honrados, fuertes, orgullosos y fieles, frente a mujeres bellas y virtuosas y sabios ancianos, defensores de las tradiciones” (Standish, 2008, p. 521).

Desde su llegada a tierras mexicanas, el cine fue muy sensible a la intervención, a la manipulación y, sobre todo, a la censura. ¿Cómo aplica este último término en el cine nacional?

Existen distintos tipos de censura; el investigador Jorge Ayala Blanco<sup>55</sup> identifica cuatro de ellos:

- a) La precensura. Manifiesto expreso de filmar una película por razón de que su guion aborda temas políticos, sexuales o sociales comúnmente aceptados.
- b) La poscensura. Afecta la exhibición de la película ya filmada (“enlatamiento”).
- c) La autocensura.
- d) La censura por omisión. Es aquella que impide o retarda la filmación por medio de mecanismos burocráticos o sindicales. (Mercader, 2009, p. 196)

La precensura se expone por la inspección y revisión que se ejerce al guion de alguna película; la poscensura se lleva a cabo cuando una obra cinematográfica, después de haber sido revisada, se prohíbe y queda fuera de las salas de exhibición; en muchos casos se llega a confiscar, guardar bajo llave o incluso, destruir. La autocensura, la cual depende de minimizar u omitir elementos por considerarlos inapropiados dentro de una película, quizás sea el tipo de censura más perjudicial, ya que los autores establecen límites a su creación; empero, las

---

<sup>55</sup> Citado en el artículo *La censura en el cine mexicano: una descripción histórica* de Yolanda Mercader.

decisiones de hacer cortes o eliminar escenas tal vez responde a evitar problemas con las autoridades. El último tipo de censura es aquella en la que, por dificultades en la financiación o por meros trámites, la producción de una película pueda llegar a realizarse con problemas, o inclusive, llegar a cancelarse.

El primer caso que nos interesa particularmente, y el cual representa una muestra clásica de la poscensura, es la cinta *La sombra del caudillo* de Julio Bracho, filmada en 1960. La mecánica de la represión en contra de la mencionada cinta comienza con el frenado estreno por un largo proceso de revisión y en el que se discutía la futura clasificación de la película (De la Vega, 2012, p. 112). A pesar de contar con una autorización fechada el 29 de julio de 1960, la cinta sólo pudo ser visionada en una función privada el 18 de junio de 1960 y en el festival de cine de Karoly Vary en la hoy República Checa.

Un caso interesante es que, en ese mismo año, ante el inminente estreno de la película de Bracho, un grupo de militares requirió la cinta para evaluarla. El grupo informó 6 puntos en un documento enviado al director general de cinematografía; en el escrito se apuntaba, entre otras cosas:

Primera-. Es una mala película, lenta y aburrida.

Segunda-. El discurso del autor del libro parece no tener otro fin que demostrar que la primera figura militar de la revolución es Pancho Villa.

Tercera-. No puede saberse si el caudillo a que se refiere el autor, es Obregón o Calles. Otros personajes sí se identifican fácilmente.

Cuarta-. La película es policiaca, como cualquier nota roja de la prensa. Su verdadero título debería ser “Los crímenes de Huitzilac” (vergüenza de México).

Quinta-. En el desarrollo de esta cinta no se encuentra un mensaje o el deseo de dar a conocer lo que de noble y heroico tuvo la Revolución Mexicana.

Sexta-. Es de un valor negativo, pues solo presenta aquello que deprime o denigra, no solamente a la Revolución sino a México. (De la Vega, 2012, pp. 114-115)

En pocas palabras, la película se trataba de una falacia para el Ejército, demostraba cualidades negativas y sombrías con respecto a la institución militar. Hubo todo tipo de controversias a lo largo de los 30 años en los que la cinta quedó “enlatada”, su status quedó mitificado para ser considerada como “la película maldita del cine mexicano” ya que la película fue confiscada por las autoridades.

Por su mismo carácter controversial existe una parte poco conocida de la película, es un prólogo filmado en el que aparece Martin Luis Guzmán (autor de la novela en la que se basa la película de Bracho) dando una especie de plática a los actores y miembros del personal en el que puntualiza que el país ya se encuentra en plena madurez para reconocer y enfrentar sus problemas del pasado. El mencionado prólogo no se encuentra en las versiones de DVD que circulan hoy en día y es quizás por eso que se encuentre un error en el tiempo total de duración; en las versiones de disco se presumen 129 minutos de duración, cuando en realidad la duración total en pantalla es de 120 minutos.

Después de la muerte de Julio Bracho en 1978, poco a poco la censura fue disminuyendo con el circular de las copias piratas distribuidas en videocasete. No fue sino hasta 1990, en el sexenio de Salina de Gortari, que la película fue estrenada formalmente; aunque en una copia maltratada de 16mm. Sin embargo, a pesar de sus constantes menciones y rescates, los rollos originales de 35mm que el director filmó originalmente puede que nunca sean conocidos.



El segundo caso específico a tratar es el documental *Los rollos perdidos* de Gibrán Bazán, estrenado en el año 2012. En este documental, el cual cuenta con más de 5 años de investigación, se abordan dos temas que se funden en un crisol de controversias y polémicas. El origen de este documental se traslada al año 2001 cuando el director de la cinta recibe una carta anónima donde se detallaban elementos ocurridos el 2 de octubre. La primera línea de investigación era rastrear la veracidad de la carta y sus descripciones; posteriormente la pesquisa evolucionó y llevó al director a enlazar dos fechas que están separadas por 14 años de diferencia. El primer tema gira alrededor del 2 de octubre de 1968; día fatídico en el que hombres, mujeres y niños perdieron la vida al asistir a un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

Servando González, director mexicano conocido por películas como *Yanco* o *Viento Negro*, fue contratado por el gobierno mexicano para filmar, con varias cámaras de 35mm, los hechos de aquél día en Tlatelolco. Se presume que fueron más de 8 horas de filmación que logró capturar el equipo. Servando González fue siempre un hombre ligado al gobierno, disfrutaba de amistades y beneficios que otros cineastas no tenían, por lo que no extraña que haya sido el elegido para llevar a cabo las filmaciones.

El documental aborda el tema realizando una serie de entrevistas a distintos personajes relacionados, por ejemplo, los cineastas Óscar Menéndez y Nicolás Echevarría, Humberto Campos, miembro del comité 68, algunos trabajadores de la Cineteca Nacional y también a investigadores como Juan Jiménez Patiño, etc. Resulta interesante cómo los realizadores hacen una encuesta a la población mexicana acerca de su conocimiento de las filmaciones llevadas a cabo por el gobierno, la mayoría de la gente desconocía el dato.



Aunque por todos es bastante conocida la filmación del clímax de la matanza (la cual parece haber sido captada desde el edificio ISSSTE 11 del Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco) y las distintas cintas<sup>56</sup> de cámaras portátiles de 8 y 16mm desde la plaza y alrededores, nadie sabe qué es lo que contienen las grabaciones de Servando González. Tratándose de un registro realizado con un buen equipo de filmación, además de haber estado protegido por las autoridades, consistiría en un documento valiosísimo para contestar las interrogantes que, aún hoy, seguimos preguntándonos muchos mexicanos

Después de reprimir violentamente la manifestación, las autoridades sacaron al equipo de González alrededor de las tres de la mañana para que se llevara a cabo el proceso de revelado. En la mañana del 3 de octubre los rollos revelados fueron entregados a las autoridades, sin embargo, se habla de la posibilidad de que hayan existido algunas cintas que contenían pruebas del revelado principal. La localización de las pruebas es cuestión de debate, aunque se presume que fueron guardadas en las bóvedas de la antigua sede de la Cineteca Nacional, localizada en Churubusco.

La segunda parte del documental retrata el incendio de la Cineteca Nacional acontecido el 24 de marzo de 1982, otro hecho polémico lleno de diferentes versiones acerca de lo ocurrido. Independientemente de cómo haya sido provocado el incendio, el hecho es que invaluable e incontable material cinematográfico fue destruido gracias al percance en el que murieron muchas personas y otras más resultaron heridas. Irónicamente, desde la década de los setenta, la Cineteca forma parte de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), además de que una de las misiones del recinto, desde su creación en 1974, es preservar la memoria fílmica.

---

<sup>56</sup> El documental *El grito*, de Leobardo López Arretche, reúne material fílmico grabado desde el interior del movimiento.



Es necesario enfatizar aquí otro ejemplo de autoritarismo del que fue víctima el cine mexicano; durante la segunda mitad de la década de los setenta la industria fílmica sufre algunos cambios, la iniciativa privada comienza a ganar terreno en cuanto a las producciones fílmicas del país, es decir, se priorizan más los resultados cuantitativos (monetarios) frente a los cualitativos:

A finales de la década de 1970 y principios de 1980 la industria cinematográfica fue desmantelada al quitarle el apoyo del Estado y tras la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico. De esta forma, desapareció la estrategia nacional que se había labrado desde 1939. (Martínez Piva, Padilla Pérez, Schatan Pérez & Vega Montoya, 2010, p. 29)

Oficialmente, el número de víctimas y la pérdida de material fue reducido a una cantidad ínfima. Muchas personas formularon teorías acerca de los orígenes del siniestro, se hablaba de bombas emplazadas en el edificio; el incendio de un restaurante del interior; un atentado en contra de Margarita López Portillo, hermana del presidente y entonces directora de RTC (Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía) o inclusive se trata la hipótesis de un incendio provocado para eliminar cualquier prueba, si la hubo, de las cintas grabadas el 2 de octubre. A pesar de las distintas explicaciones acerca del origen del fuego, el investigador y crítico cinematográfico Jorge Aya-la Blanco ofrece, en el documental, su versión de lo sucedido acerca del inicio del fuego, además de que señala a Fernando del Moral, personaje que fungía como coordinador de la Cineteca Nacional en 1982, como el culpable del incendio. Queda constatado en el documental cómo del Moral se negó a conceder entrevistas, en 10 ocasiones, acerca del incendio.

En estos dos casos, la filmación de la masacre y el incendio de la Cineteca, los cuales confluyen en uno en este documental, son otra cara del autoritarismo cultural que vive México. Cabe destacar que la cinta de Bazán no fue un éxito comercial ya que se trata de un proyecto modesto con una producción independiente ya que el mismo equipo se encargaba de distribuir copias o elaborar proyecciones requeridas vía correo electrónico. Ahora es posible conseguir una copia desde tiendas en línea o en reconocidas cadenas de librerías.

A pesar de durar 90 minutos el mensaje de la cinta *Los rollos perdidos* es bastante claro, la memoria se ha constituido como una de las armas que tenemos los mexicanos para exigir justicia ante los atropellos del autoritarismo mexicano. Aún hoy en día somos testigos de represiones y violaciones a los derechos humanos, sin embargo, más que nunca la memoria cobra un nuevo sentido. Muchas veces la autoridad no ejerce las estrategias clásicas de represión, sino que muchas veces recurre a la autocensura para moldear los hechos. Restar el impacto de los acontecimientos, manipular a los medios y dividir las opiniones son un caso evidente de autocensura.

La orden de captar una masacre para después retener las pruebas de un crimen de Estado es prueba del control ciego que ejerce el gobierno sobre los ciudadanos. El incendio de Cineteca Nacional, el cual es un caso de negligencia e irresponsabilidad, responde al poco cuidado que se le da a la memoria histórica en México.

Existe una frase, acreditada a George Orwell, que dice: “La forma más efectiva de destruir a la gente es negar y destruir su propia comprensión de su historia.” Para todo aquél lector que haya revisado la principal obra de Orwell, *1984*, sabrá cómo, en esa distopía, la historia se modifica constantemente para adecuarse a los deseos de la autoridad y cómo la manipulación se encuentra a la orden del día, sin que los ciu-



dadanos de Oceanía puedan hacer algo para frenar ese control férreo que se cierne sobre ellos. Queda pendiente, entonces, para todos los mexicanos, no solo usar la memoria y recordar nuestra historia, sino reclamar todo aquello que un Estado autoritario nos ha arrebatado.

Los dos casos, anteriormente mencionados, son sólo un par de ejemplos del ciego autoritarismo que ejerce el Estado mexicano cuando se ve desafiado, no solo por manifestaciones o levantamientos armados, ya que, inclusive, se puede sentir amenazado por una obra de arte.

Al final del documental, Ayala Blanco, sentencia: “No es un problema de memoria, es un problema de justicia”. El problema lo establece la autoridad abusando de su poder, la sociedad constituye la solución, no solo rememorando, sino exigiendo justicia.

## Referencias:

Bracho, J. (Dirección). (1960). *La sombra del caudillo* [Película]. México

Bazán, G. (Dirección). (2012). *Los Rollos Perdidos* [Película]. México

De la Vega, E. (2012). *La Revolución traicionada: Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM.

Estrada, G. (2010). Apuntes para una historia de la cultura mexicana en el siglo XX. En Blancarte, R. (Coord.), *Culturas e identidades* (pp. 454-483). México: El Colegio de México.

Galván, H. (2013). *Rock impop: El rock mexicano en la radio Top 40*. Recuperado de [https://books.google.com.mx/books?id=H1Dy\\_LrCTPUC](https://books.google.com.mx/books?id=H1Dy_LrCTPUC)

Martínez Piva, Padilla Pérez, Schatan Pérez & Vega Montoya. (2010). *La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor*. México: CEPAL.

Mendieta, M. (1973). *Las generaciones adultas bajo el estupor*. Monterrey: UANL.

Mercader, Y. (2010). La censura en el cine mexicano: una descripción histórica. En UAM, *Anuario de Investigación 2009* (pp. 191-215). México: UAM.



Real Academia Española. (2001). Autoritarismo. En *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=4UPlecY>

Standish, P. (2008). Desarrollo del cine mexicano. En AEPE, *Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español* (pp. 519-528). Madrid: Asociación Europea de Profesores de Español.

## Lenguaje cinematográfico. La fotografía de Gabriel Figueroa en *Miradas múltiples*

Óscar Romero Mercado<sup>57</sup>

*Miradas múltiples (La máquina loca)* (Maillé, 2013) es un documental que rinde homenaje a Gabriel Figueroa, uno de los directores fotográficos más importantes del cine mexicano. A través de una selección de escenas de películas como *Los olvidados* (1950), *Él* (1953), *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, *La perla* (1947), *María Candelaria* (1944), *Enamorada* (1946), *Flor Silvestre* (1943), *Río escondido* (1948), *Salón México* (1949) de Emilio Fernández y *Macario* (1960), *El niño y la niebla* (1953) de Roberto Gavaldón, entre otras, se muestra el trabajo del cinefotógrafo, obra que además es comentada por directores de fotografía contemporáneos como Darius Khondji, Luciano Tovoli, Anthony Dod Mantle, Ricardo Aronovich, Vittorio Storaro, Philippe Rousselot y Hideo Yamamoto, cuya narrativa se forma a partir de la selección de imágenes emblemáticas que muestran el rasgo cultural y social del cine hecho en México, su crítica permite que el espectador se dé cuenta que la imagen por sí misma es lenguaje y, como tal debe ser leída, entendida e, incluso, analizada.

Aunado a la premisa anterior, surge la idea de hablar del lenguaje cinematográfico y centrarlo en la producción visual realizada por el mexicano Gabriel Figueroa. Hablar de lenguaje podría remitirnos a toda una tradición y producción lingüística bastante amplia, sin embargo, lo que importa es entender que “El espíritu que inventó nuestras lenguas, sigue teniendo libertad para inventar otros lenguajes. El cine no es un cataclismo. Es uno más de entre los sistemas de expresión no verbales

---

<sup>57</sup> Egresado de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

que la humanidad ha inventado [...]” (Metz, 2002, p. 23). De esta manera, podemos empezar a explicar en qué medida y a partir de qué medios se expresa el lenguaje en el cine.

Las películas, por su composición, se pueden pensar en tres niveles: 1) Arte, 2) Reproducción o representación y 3) Lenguaje. Si el interés del investigador es centrarse en el primer apartado tendrá que recurrir a la comprensión estética y saber apreciar la forma en que el cine exterioriza y expresa una idea; esta es pensada y creada mediante la libertad de la imaginación, sin embargo, a partir de aquí debe entenderse que es a través de la técnica que conlleva la realización de la idea que se expresa que el cine se encamina hacia el arte. Si la investigación se centra en el apartado de la reproducción o la representación, el cine deberá ser revisado desde las imágenes para entender cómo es que éstas abordan la realidad y qué de ésta es lo que están representando, o como lo menciona Ramón Carmona (1993) “Lo importante, en cualquier caso, es preguntarse ¿Cuándo una imagen es imagen de algo?, es decir, ¿Cuándo una imagen mantiene una relación de representación con el tema que muestra, sea este tema un “retrato” o una “invención”?” (p. 119). Finalmente, si se quiere hablar del lenguaje del cine, también deberá adentrarse al terreno de lo visual, porque lo segundo es soporte de lo primero o viceversa, si bien, las películas están basadas sobre una línea narrativa creada a partir de los guiones y las imágenes son la secuencia de los mismos, es necesario entender que el cine es imagen y, que es en ella, donde recae la importancia de recrear la realidad.

El documental *Miradas múltiples* permite hacer un análisis a partir de los tres niveles mencionados, sin embargo, el más importante es el del lenguaje, porque es ver la imagen como el medio por el cual se expresa en distintos grados una idea, una postura, una filosofía y una forma de ver el mundo,



no obstante, de todo lo que conlleva la realización filmica y la idea de un director de darle un sentido a su película, finalmente, lo que producirá esa noción de mundo será la imagen por sí misma. Aunque esta postura depende bastante de la intencionalidad de todo el grupo que produce las películas, en el caso de Gabriel Figueroa podemos hablar de una imagen pensada que se mantiene como el lenguaje, a través del cual se entabla una comunicación con el espectador.

Gabriel Figueroa Mateos nació un 24 de abril de 1907 y murió un 27 de abril de 1997. Eduardo de la Vega Alfaro (2008) menciona en su artículo dedicado a Figueroa en la revista Luna Córnea, que su formación como cinefotógrafo se resume en ser primero un retratista de actores, con el tiempo, este trabajo lo llevaría a ser un *stillman* en el mundo de la cinematografía y, de ahí, años después pasaría a convertirse en director de fotografía. A lo largo de su trayectoria se habla que participó en la realización de más de 200 películas. Sin embargo, su figura comienza a tomar importancia al trabajar al lado de Emilio Fernández, director de una notable trayectoria filmica, quien creó, en gran medida, películas de corte revolucionario e indigenista.

Se habla incluso de una dupla, Fernández-Figueroa, para hacer hincapié en la importancia que su trabajo tiene en el mundo del cine, como lo dice Claudia Arroyo Quiroz (2008): “La faceta de su colaboración con Emilio Fernández ocupa, sin embargo, un lugar muy importante dentro de su obra, ya que fue en ella donde creó el estilo visual que se convirtió en el sello distintivo de su cinefotografía y que afianzó el éxito nacional e internacional del cine de este director” (p. 181).

Las obras que realizaron en conjunto son vastas, en la parte inicial del trabajo se han mencionado algunas de ellas, que son las que podemos ver a lo largo del documental. Existen análisis e investigaciones que se han realizado en torno a

las películas de Emilio “el indio” Fernández, entre lo más estudiado es su aportación hacia la construcción de una identidad mexicana o la aportación hacia el nacionalismo mexicano.

Sin embargo, en esta ocasión veremos la aportación hacia la construcción de la identidad o al nacionalismo mexicano, pero no desde el punto de vista del cine de autor, sino desde la postura del director de fotografía, para ver de manera general, cómo es que las imágenes creadas para la película se volvieron un lenguaje, por medio del cual, se dio paso a la construcción de una realidad: la del México posrevolucionario que intentó encontrar una raíz que definiera a todo un grupo y que, incluso, llegaría a legitimar a otro, como lo fue el movimiento revolucionario, ya convertido en institución.

Se tomarán en cuenta algunos argumentos y comentarios de los directores de fotografía que participan en el documental, así como algunos textos; situaré el trabajo de Gabriel Figueroa en los tres niveles que mencioné anteriormente (arte, representación y lenguaje), para hacer una revisión de cómo es que la fotografía se puede mover por esos tres parámetros de investigación.

Primeramente, la idea de la fotografía de Figueroa vista como un arte puede analizarse desde una cuestión muy particular que es la de la imitación pictórica; un hecho interesante radica en la idea de que algunas de las imágenes realizadas por el cinefotógrafo corresponden en gran medida a una semejanza con obras de pintores mexicanos, sobre todo de los muralistas contemporáneos al director, como es el caso de Orozco y Rivera e, incluso, pintores del siglo XIX, como José María Velasco.

El ejemplo más conocido es el de la semejanza que existe entre *El réquiem* (1928) de José Clemente Orozco y una imagen de Figueroa en la película *Flor Silvestre* (1948) en donde se muestra a un grupo de personas frente a un marco de una puerta dando la espalda al espectador. La imagen de

Figuroa es casi idéntica a la pintura de Orozco, sin embargo, se sabe que esta situación se dio de manera intencional a modo de recreación. Daniel Cuitláhuac y Vicente Castellanos lo mencionan en su artículo *Imitación entre pintura y cine*. El réquiem de *Orozco recreado por Gabriel Figuroa* (2010), en donde incluso explican de qué manera la imitación pictórica convierte el trabajo de Figuroa en otra obra de arte, a la par de la de Orozco:

Así como el pintor escoge y selecciona un punto de vista y un momento representativo de una acción a trasladar al lienzo, el fotógrafo escoge una mirada y recompone los elementos que tiene frente a cámara para contribuir a sugerir una acción en un espacio ordenado. Así como el pintor selecciona sus pigmentos y los mezcla para lograr diversos rangos de colores y tonos para disponer en el lienzo, el fotógrafo aprovecha al sol y a las luces artificiales para impresionar y aprovechar la latitud de una emulsión fotográfica para lograr distintos tonos y coloraciones. (p. 7)

De igual forma, se ha comparado el trabajo del director con obras de José María Velasco, pintor paisajista del México decimonónico, que se caracteriza por la muestra de escenarios en donde irrumpe el espacio de las montañas y las nubes. Esa imagen paisajista es de las más utilizadas por Figuroa en la mayoría de las películas donde trabajó, sin embargo, no hay un indicio que realmente lo ligue a Velasco. No así con Sergei Eisenstein, se sabe que sí fue una influencia para la visión fotográfica de Gabriel, principalmente a partir de las imágenes mostradas en la película *¡Que viva México!* (1932). No obstante, no importa si realmente existe una imitación pictórica o fotográfica, lo relevante es la forma en cómo han sido creadas

sus imágenes: de una manera tan estéticamente tratadas que es innegable su estatuto de arte. O como comenta el director Eduard Grau en el documental (Maillé, 2013) “Lo que me llega de él es esta transgresión, es estas ganas (sic) de utilizar la cámara y utilizar la luz, para expresar, para contar, para decirnos algo de los personajes, para maravillarnos con la belleza de las cosas, para jugar con el espectador” (7m 25s- 7m 51s).

En cuanto a la fotografía de Figueroa como representación, es de interés el hecho de que, efectivamente, las imágenes del cinefotógrafo son, en cierta medida, representación de algo, en tanto que, cumplen con su carácter de una interpretación o reinterpretación del mundo. Además, donde a través de la trilogía sujeto-alter-objeto se recrea una parte de la realidad. Una representación social, sobre todo, como lo define Angie Materán (2008):

Esa representación social implica la transformación o construcción, porque en el proceso de representación, los sujetos interpretan la realidad y esa interpretación está medida por los valores, religión, necesidades, roles sociales, y otros aspectos socioculturales. Por tanto, la representación está asociada al lenguaje y a las prácticas sociales de determinado grupo cultural. (pp. 243-244)

En el caso de las imágenes realizadas por Gabriel Figueroa en las cintas en que participó, sobre todo junto a Emilio Fernández, la representación que se muestra es la de la cultura mexicana. Este tipo de representación, que gira en torno al nacionalismo, se debe comprender desde dos aristas, primeramente a nivel contextual, a través del triunfo de la Revolución en México, se crea una ruptura en la forma de pensar el mundo, por

lo que en las artes, las ideas revolucionarias fueron plasmadas y representadas en todos sus niveles. No obstante, también hay que verlo desde el otro enfoque, que es el hecho de que las obras artísticas crearon imágenes representativas que más que una mera reproducción de algo, se convirtieron en una realidad en sí misma. Por lo tanto, es necesario entender que el cine y, en este caso, la fotografía, no es sólo el reflejo de un mundo, sino que es también una visión del mundo, estructurada, además, bajo su propio lenguaje.

Continuando con las representaciones de Gabriel, la ya citada Claudia Quiroz (2008) da un ejemplo de cómo es que funcionan las imágenes dentro de la película, en esta idea de una imagen pensada que trata de mostrar y hacer sentir algo al espectador:

*En María Candelaria y Río escondido, la conciencia pictórica observa/piensa/recuerda de tal manera que inyecta significados clave a la representación del indígena en los textos filmicos. Si en la primera película esta “conciencia” refuerza la idealización de sujetos indígenas simbólicamente aculturados y blanqueados, en la segunda contribuye a construir una imagen de la comunidad indígena como una identidad homogénea y pasiva, a la vez que folklórica y estética. (pp. 198-199)*

Finalmente, el lenguaje cinematográfico de Figueroa, es una conjunción de los dos puntos anteriores de los que he estado hablando, por un lado el lenguaje en su carácter artístico y, por otro, el lenguaje como una construcción de la realidad. Y citando a Luciano Tovoli (Maillé, 2013) en su comentario dentro del documental, sobre el trabajo de Gabriel dice: “Si tú tomas una foto de Figueroa, verás una clara imagen con



un gran poder fotográfico. Él usa el lenguaje de la fotografía en cada momento, en cada secuencia, en cada película.”<sup>58</sup> (23m26s- 23m42s)

De igual manera, Javier Aguirresarobe (Maillé, 2013) comenta dentro del documental, algo que es de gran importancia para comprender el lenguaje filmico:

[...] bueno y esta tesis que yo mantengo de que la fotografía tiene que estar escondida detrás de la historia, ayudándola, pero que siempre me ha parecido terrible que una imagen supera a la historia que está contando, por ejemplo, y en ese aspecto ¿Qué pasa con Gabriel Figueroa? Donde realmente la fotografía de Gabriel implicaba un cambio de ritmo, una disposición de todos los elementos a favor de eso, una disposición para que el vestuario fuera de una determinada forma, una disposición para que la música también nos llevase hacia ese terreno, ¿por qué? porque las películas tenían un sentido ideológico importante en ese tema de la construcción de la identidad mexicana, vamos a hablar, del nacionalismo mexicano, era importante, entonces todo estaba enfocado en ese aspecto, por lo tanto Gabriel fue una pieza fundamental para la creación (1h 01m 10s - 1h 02m 04s).

La anterior cita sitúa a la fotografía en una problematización importante, y es que si recordamos, el cine en su inicio era mudo, eran simples secuencias de imágenes y era sólo a través de ellas que se podía contar una historia, la imagen misma debía contener todo el aparato significativo y simbólico, para que el espectador pudiera hacer una lectura de las situaciones

---

<sup>58</sup> La traducción es mía.

presentadas. Ese era el lenguaje puro del cine, sin embargo, con el paso del tiempo, y la constante teorización respecto a la manera de hacer cine, la imagen pasó a un segundo grado, siendo solo un acompañamiento más de la narración. Por lo que habría que replantearse hasta qué grado la imagen sigue siendo sólo el lenguaje del cine.

Gabriel Figueroa permite entablar un diálogo con el lenguaje cinematográfico, es para muchos el director de fotografía más importante de México, sus obras han demostrado que más que simple imagen son un lenguaje; uno que a través del claroscuro nos narra visualmente la vida, la cultura, la identidad, el espacio, el tiempo y la muerte del hombre mexicano. Entre nubes portentosas, montañas y espacios desérticos, la vida cinematográfica de una cultura se desvanece a través del paso del tiempo, de ese que se encuentra enlatado y que nos hace recordar, que sin imagen no hay cine.

A primera vista, la estructura narrativa de *Miradas múltiples* parece ser simple, se determina por la selección de imágenes –sacadas de contexto- realizadas por Gabriel Figueroa en las películas ya citadas, que fueron acomodadas de una manera en que por semejanza de encuadres, llevan al espectador hacia una muestra casi pictórica del trabajo del director. La secuencia se interrumpe sólo para ser comentada por los directores de fotografía invitados. No obstante, el documental sobre Figueroa es también un homenaje al lenguaje cinematográfico que nos cuenta una historia a través de fotografías. Es la imagen hablando sobre la imagen, es la historia de un cinefotógrafo y su obra contada con sus propias creaciones. Es el cine hablando del cine. Es, en última instancia, un meta-lenguaje cinematográfico.



## Referencias:

- Arroyo, C. (2008). La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa. *Luna córnea* (32), 181-203.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. México: Red Edit. Iberoamericana.
- Castellanos, V. y Peña, D. (2010). Imitación entre pintura y cine el réquiem de Orozco recreado por Gabriel Figueroa. En *Razón y palabra*, 15. 1-13. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514914005>
- De la Vega, E. (2008) Gabriel Figueroa, stillman o la génesis de una estética (1932-1935). *Luna córnea* (32), 31-53.
- Maillé, E. (Dirección). (2013). *Miradas múltiples: La máquina loca*. [Película]. México.
- Materán, A. (2008). Las representaciones sociales: un referente teórico para la investigación educativa. En *Geoenseñanza*, 13. 243-248. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36021230010>
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona: Paidós.



**Zacatecas**



## Cine en el Teatro Calderón<sup>59</sup>

Edgar Alejandro Palacios Gaytán<sup>60</sup>

El cine, como el específico recinto donde se exhiben películas, forma ya parte como un lugar más de entretenimiento en nuestra cotidianeidad, sin embargo, ¿cómo empezó esta práctica de asistencia voluntaria?, ¿cuáles fueron los primeros recintos en exhibir películas en la ciudad de Zacatecas y quiénes asistían?

El objetivo de este artículo tratará es dar un panorama general acerca de la funcionalidad del Teatro Calderón como centro de eventos culturales, recreativos, sociales y hasta políticos, ahondando en el caso concreto de las primeras proyecciones cinematográficas, presentándose como un diferente reuso de éste con el innovador invento apenas introducido a comienzos del siglo pasado y, denotar, cuál fue la recepción del público gracias a éstas en la década de los cuarenta.

Debido a la proximidad temporal del objeto de estudio, éste se fundamenta en la historia oral, entendiéndola como la recuperación de lo subjetivo en la experiencia humana (Aceves, 1994, p. 36), con base en los testimonios orales llamados también entrevistas, dentro del marco de la historia contemporánea. Así, con apoyo de ésta se dibujará el panorama acerca de las proyecciones cinematográficas que se presentaron en el teatro Calderón en la ciudad de Zacatecas.

El cinematógrafo tiene su precedente en el que fue presentado por los hermanos Louis y Auguste Lumière el 28 de diciembre de 1895 en París y, que ya había sido patentado con este nombre por ellos mismos en ese año. Éste presentó al mundo una nueva forma de mostrar la realidad con la proyección de 15 imágenes por segundo, y una nueva forma de ha-

<sup>59</sup> A mi abuelo.

<sup>60</sup> Egresado de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.



cer arte. Este cinematógrafo debe sus precedentes científicos desde el aparato óptico, creado por el jesuita alemán Atanasio Kircher en el siglo XVII hasta la invención de la fotografía en el siglo XIX y el cinetoscopio creado por Thomas Alva Edison en 1894 (Cirera, 1986, p. 4).

Después de esta presentación en París, la invención comenzó una gira de presentaciones a otros países, desde Europa hasta llegar a América. En México fue en agosto de 1896, siendo presentado al mismo Porfirio Díaz y después al público (González, 1995, p.11). Desde este momento, el mercado comenzó a crecer, señalando un período desde 1896 hasta alrededor de 1910 con un aumento de salas y de locales de exhibición, trayendo consigo estrenos de películas extranjeras, tanto de Francia, Estados Unidos e Italia, por señalar algunos (Narváez, 2004, p. 61).

El teatro Calderón, ubicado en la Avenida Hidalgo, arteria principal del centro histórico de Zacatecas y que debe su nombre a uno de los primeros románticos mexicanos Fernando Calderón, desde su construcción en 1832 presentó diversos espectáculos y obras teatrales hasta el año de su incendio en 1889 que terminó con casi todo el teatro. Su reconstrucción inició en 1891 cuando el gobernador Jesús Aréchiga colocó la primera piedra y fue inaugurado el 16 de mayo de 1897 (Núñez, 1996, pp. 38-39) y, así se mantiene hasta nuestros días. La primera función que se dio del cinematógrafo de los Lumière en Zacatecas fue en el año de 1902 en este mismo recinto (Núñez 1996, p. 40). Luego se mencionan más funciones cinematográficas al año siguiente con Carlos Mongrand (Narváez, 2004, p. 103) dando pie a que otras compañías cinematográficas, como la Empresa Siglo XX, comenzaran a presentarse de manera más periódica, ya que éstas eran ambulantes (Narváez, 2004, p. 103).

Debido a la demanda de los asistentes, las funciones comenzaron a ser más continuas, pues el recinto era solicitado para estas proyecciones, ya que eran exhibidas las últimas producciones filmicas en Europa, un ejemplo: *La vida y pasión de Jesucristo* en el año de 1906 (Narváez, 2004, p. 104).

Así, para 1910 las funciones se vuelven más constantes, presentándose propuestas para establecer otros centros para exhibir cinematógrafos (Narváez, 2004, p. 105); otra de las razones también fue por el deterioro que causaban estas exhibiciones al teatro como se atestigua en lo siguiente:

Informada la asamblea municipal de que el Calderón está sufriendo serios daños en su interior propiciados por la índole de las exhibiciones cinematográficas, resuelve reiterar a los empresarios la concesión [...] quedando prohibidas para lo sucesivo; únicamente se facilitará el recinto a empresas de teatro y para reuniones. Decisión que será revocada en mayo del año siguiente por los miembros de la asamblea, y todo con el fin de obtener más ganancias (Núñez, 1996, p. 41).

Se ha señalado que tanto en Europa como en Estados Unidos se utilizaban espacios de entretenimiento ya existentes para albergar las proyecciones cinematográficas, como fue el caso de los llamados *nickelodeons* en Estados Unidos, llamados así por el costo de la función (Narváez, 2004, p. 14); en el caso de Europa había dos tipos de proyecciones en recintos, los itinerantes y los permanentes. Los itinerantes eran empresas que se presentaban continuamente en diversos lugares; los permanentes surgen cuando el espectáculo se vuelve un consumo de masas, donde estas proyecciones pasan a ser exhibidas en edificios ya establecidos (Narváez, 2004, p.16), aprovechando estos espacios, tal como lo sería un teatro. Un ejemplo

de permanente en Zacatecas fue el *Salón Azul*, que comenzó su construcción a principios del año de 1912, apunta Flores que “[...] el edificio sería la primera sala destinada exclusivamente para la exhibición cinematográfica (tendría galería y luneta)” (Flores, 2014, p. 78). Este recinto inició labores en abril del mismo año, dueño de un inmigrante libanés llamado Antonio Kuri, y era el que competía con el teatro Calderón y presentaba estrenos los domingos (Flores, 2014, p. 91). Sin embargo, este cine funcional durante toda la primera década de siglo XX cerraría sus puertas alrededor de los años 20 (Enciso, 2012, pp. 145-147).

En cambio, el teatro Calderón era una combinación de los dos anteriores, ya que desde la primera representación fue solicitado por las diversas empresas que llegaban; es en la década de los cuarenta que se volvió permanente, a la par de otros espectáculos y festividades:

[...] todas las funciones de cine y todas las funciones del teatro que me tocó ver por ahí, que no fueron muchas en realidad porque [...] no teníamos mucho teatro en ese tiempo aquí en Zacatecas, como te digo, las principales fueron la coronación de la reina del cuarto centenario y funcioncillas así que había de vez en cuando y, algunas cosas como te platico, las graduaciones y festejos de las escuelas, de los colegios (J. Gaytán, comunicación personal, 3 de octubre de 2011).

La mayoría de las actividades y eventos giraban en torno a este espacio, tanto políticos, religiosos, culturales y de ocio:

[...] en aquel tiempo también empezaron a organizar bailes, tardeadas los domingos, con una orquesta que formó un músico famoso de aquí de Zacatecas que se llamó Roberto Borda. Los domingos anunciaban las

grandes tardeadas en el Foyer del Teatro Calderón amenizadas por la Orquesta del músico zacatecano “Robert y su orquesta” [...] (J. Gaytán, comunicación personal, 3 de octubre de 2011).

Las personas que asistían:

No pues íbamos de todo tipo de gente, por ejemplo, en la luneta pues iba la gente más acomodada que podía gastar más dinero en las funciones desde luego, y luego ya los del primer piso era otra gente, ya un poquito de menos recursos; eh, segundos era menos y los que estábamos en galería pues éramos los que no teníamos más que los 10 centavos. Iba de todo tipo de gente. Los precios variaron según la localidad, sí, arriba contaba 10 centavos, abajo costaba 40 centavos, en luneta, algo así. (J. Gaytán, Comunicación personal, 3 de octubre de 2011)

El testimonio da cuenta que en este recinto asistía todo tipo de personas, pero si nos atenemos a la configuración del edificio, las personas, de acuerdo a su poder adquisitivo se diferenciarían según la parte donde estuvieran acomodadas para ver la función, (aunque estrictamente no siempre fuera así).

Apunta Robert C. Allen: el público del cine es “amorfo” (Allen, 1995, p. 203), ya que, no tiene una organización social, sino que al contrario, se considera grupo amorfo como un grupo vasto y lleno de colores, o sea, de cualquier clase.

Era ir a ver una proyección filmica en un teatro de grandes dimensiones, suntuario, de tres cuerpos y cinco calles, con sus pilastras, columnas adosadas, vanos de luz con vidrieras adornadas con motivos fitomorfos y su remate que le dan ese aspecto que:

[...] se inspira en los palacios renacentistas y adiciona elementos alegres y coloreados, vegetales estilizados en arabescos típicos del Art-Nouveau y temas teatrales y ostentosos que responden, tanto a la función del edificio como el auge económico y a la voluntad de la burguesía en exhibirlo por medio de un escenario; es la representación de una ciudad en esplendor. (Leyniers, 1996, p. 29)

Y esto es lo que nos dice nuestro entrevistado:

Pues me llamaba mucho la atención la estructura en sí del Teatro Calderón, se me hacía muy impresionante, la veía yo muy alta la construcción, el edificio. Y luego me metía por la parte de atrás del doctor Hierro para subir a Galería también, era una escalinata ahí también muy impresionante que estaba inclusive en aquel tiempo en penumbra porque no había ni luz [...] pero sí me impresionaba mucho el teatro porque estaba bonito, a pesar de que estaba muy deteriorado. De todos modos, era un teatro muy bonito y como anteriormente te decía, estaba muy descuidado y muy sucio y realmente era una lástima que estuviera así. (J. Gaytán, Comunicación personal, 14 de noviembre de 2011)

Las constantes proyecciones cinematográficas comenzaron a deteriorar el teatro, quizá por la gran asistencia de la gente, además, se señala que no le daban mantenimiento “y no se diga, no podías ir al baño porque ahí yo creo, nunca se limpiaban y nunca había quién los cuidara” (J. Gaytán, Comunicación personal, 3 de octubre de 2011).

C. Allen señala que el historiador sólo puede tratar de comprender porqué la gente ha asistido al cine en relación a



otras actividades de ocio de aquel contexto (Allen, 1995, p. 204); en el caso del teatro albergaba muchos eventos, desde representaciones teatrales, celebraciones hasta bailes, etc., y fuera de este recinto se señala:

Allí estaba la plaza de toros San Pedro, que en una ocasión vino a cantar ahí Pedro Infante en sus principios [...] que por cierto le echaron un toro para que lo finteara y le puso una revolcada muy padre [...] y allí se presentaban los circos en aquel entonces [...] que mi abuelita me llevaba ahí a las funciones, ahí conocí yo al hombre más fuerte del mundo de aquel tiempo y a los trapecistas estrellas italianos que tenían entonces y muchas cosas, [...] los leones y tigres que traían, elefantes [...] (J. Gaytán, Comunicación personal, 3 de octubre de 2011).

Además de otros eventos deportivos:

[...] pues había por ejemplo, los partidos de beisbol o de futbol que en aquél tiempo también se empezaban a organizar en la Encantada; había también allí algunos eventos de ese tipo deportivos porque Zacatecas pues era muy chico y parques deportivos no había, únicamente estaba la Encantada prácticamente; pero había una cancha de basquetbol donde había eventos casi toda la semana, donde es ahora el Jardín Juárez, allí donde está la entrada al Mesón de Jobito. (J. Gaytán, Comunicación personal, 3 de octubre de 2011)

Se nos menciona que las proyecciones de las películas eran a diario “Si, todos los días [...] inclusive las funciones del matiné que era donde yo iba con mis 10 centavos todos los domin-



gos [...]” (J. Gaytán, Comunicación personal, 3 de octubre de 2011), además de atender el caso de matiné, que eran funciones por la mañana de los domingos y que los viernes eran 2x1: “No se diga las funciones populares que eran todos los viernes, el 2x1 eran dos personas por un solo boleto entonces, pues se llenaba el cine si sí había bastante concurrencia” (J. Gaytán, Comunicación personal, 3 de octubre de 2011).

Sobre las películas que se proyectaban eran producciones tanto mexicanas como extranjeras, teniendo ya predominio las estadounidenses por los grandes estudios que ya estaban establecidos en Hollywood, como lo eran Warner, Paramount y la Metro- Goldwyn-Mayer (Allen, 1995, p. 174), principales productoras en difundir las películas: “[...] y compañías así y de las americanas, pues no se diga, eran *Metro Goldwyn Meyer*, ahh las primeras producciones que yo ví también de aquel entonces fueron las películas de *Tarzán, el hombre mono* proyectada en el año de 1942 en el teatro Calderón (J. Gaytán, Comunicación personal, 14 de noviembre de 2011).

El cine del teatro Calderón también competía con otro que estaba sólo a unos pasos, el *Cine Ilusión*, que había sido inaugurado a principios de 1939 por el empresario Francisco Guadiana, el cual cerró sus puertas hasta el año de 1990, se caracterizaba por proyectar filmografía nacional (Enciso, 2012, p. 151).

México comenzó a producir sus propias películas, empezando con las correspondientes al cine mudo entre 1916 a 1923 (Sadoul, 2001, p. 377), de aquí pasa a lo que se considera como la época de oro del cine mexicano, entre 1935 a 1945, donde existe una producción de 30 a 40 películas por año (Sadoul, 2001, p. 377). Es de señalarse que, muchos de los temas recurrentes serán el “[...] costumbrismo [...] folklore para uso

de turistas, con guitarras, sombreros [...] ingenuos amoríos en los ranchos y las haciendas” (Sadoul, 2001, p. 381).

Siguiendo el planteamiento de C. Allen “[...] las películas de una nación, reflejan su mentalidad por ser producto de una empresa colectiva y no individual y porque se hacían para un público en general” (Allen, 1995, p. 207) y, ¿cómo era el tipo de apropiación de las películas en la gente?: “Las películas mexicanas [...] pues eran peliculitas de charros y de bandidos de sombrero ancho y cosas de esas de indios pata rajada que con calzón blanco y todo así como mis abuelitos de San Jerónimo que andaban en ese entonces [...]” (J. Gaytán, Comunicación personal, 14 de noviembre de 2011).

Y mencionando un ejemplo de este planteamiento:

Una película [...] también de aquel tiempo que sí me gustó mucho y sí ví yo la película de una cierta forma, ya poco más para reflexionar y todo, fue aquella que se llamó *Soy puro mexicano*, una película revolucionaria de Pedro Armendáriz en sus inicios de actor, y que para mi sí estaba muy buena la película, me gustó mucho, me impresionó por la forma en que manejan allí al personaje revolucionario [...] (J. Gaytán, Comunicación personal, 14 de noviembre de 2011).

Sobre el caso de esta película, y con la afirmación anterior acerca de lo que se proyectaba en el cine mexicano, es en el discurso manejado en esta película mencionada del año de 1942:

[...] así sucede con este filme menor del Indio Fernández. Entre ser seguidor del nazismo y considerar a la raza aria como superior o ser continuador de las ideas



de José Vasconcelos que considera al mestizo superior con la “raza cósmica” es difícil tomar partido. En esta obra de Fernández es obvio que el vencedor de los espías, alemán, italiano y japonés es el mexicano sin la ayuda del gringo. (*Cine silente mexicano*, 2009)

El cine en Zacatecas se presentó como un nuevo centro de entretenimiento y reunión social desde principios del siglo XX, hasta lograr su consolidación en esta ciudad, ofreciendo funciones, primeramente ambulantes y después asentándose en espacios ya utilizados para el entretenimiento, como fue el mismo teatro Calderón, para finalizar erigiendo lugares específicos para ofrecer solamente esta actividad, volviéndose permanente. El público que asistía era heterogéneo y las películas que se proyectaban eran tanto extranjeras como nacionales, con las cuales, los asistentes se emocionaban y asombraban con la maravilla tecnológica que les transmitía las diversas historias este cinematógrafo, maravilla que sigue sucediendo hasta nuestros días.

## Referencias

- C. Allen, R. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. España: Paidós Ibérica.
- Cine Silente Mexicano. (2009). *Soy puro mexicano de Emilio Indio Fernández*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2011 de: <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/06/11/soy-puro-mexicano-de-emilio-indio-fernandez/>
- Cirera, M. (1986). *Breve historia del cine*. España: Alhambra.
- De Garay, G. (1994). La Historia con Micrófono. *Textos introductorios a la historia oral*. México: Instituto Mora.
- Enciso, J. (2012). *Café Acrópolis. Espacios de modernidad y espacios de tradición. (Un paseo por la sociedad, el ocio y la cultura urbana del siglo XX en Zacatecas)*. México: CONACULTA, Poder Judicial del Estado de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura y LX Legislatura.
- Flores, M. (2014). *Antes de la Batalla; Referencias sobre la vetusta ciudad de Zacatecas. Agosto de 1910 - Junio de 1914*. México: CONACULTA.
- González, M. (1995). *Los escritores mexicanos y los inicios del cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de Sinaloa.
- Narváez, D. (coord.) (2004). *Los inicios del cine*. México: Plaza y Valdés.



- Núñez, M. (1996). “*El Teatro Calderón 1832-1914*”. *Centro participativo de actividades culturales, sociales, educativas y económicas en el siglo XIX y principios del XX*. (Tesis de Licenciatura inédita). Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Sadoul, G. (2001). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores.
- Varios Autores (1996). *El Teatro Calderón. Protagonista de piedra*. México: Grafher.

## Un espectáculo en transición: la metamorfosis del espectador

Mar García<sup>61</sup>

[...] tratemos de imaginar cómo es invitado un individuo desde la más tierna infancia, a franquear y también a construir fronteras [...].

Marc Augé, *La comunidad ilusoria*

En los orígenes del teatro en la Grecia antigua (el denominado teatro clásico), ya se llamaba a los personajes fuera de escena, espectadores; la palabra hacía alusión a aquellos que contemplaban “un espectáculo público”. El teatro lo era. Lo era porque los recintos al aire libre, contenían a miles de espectadores, algunos pagaban entrada, otros (los más), concurrían auspiciados por el Estado. Si nadie (interesado en la representación) se quedaba fuera, el conjunto de espectadores conformaba un público.

El público es entonces multitudinario, homogéneo, no porque cada uno de los espectadores mire ‘lo mismo’<sup>62</sup> o posea igual horizonte de expectativas, sino por la ausencia de exclusión en el acceso. Cuando el término se pluraliza, se restringe; los públicos (con s) sugieren la conformación de comunidades, con barreras intangibles que se levantan y se derrumban conforme éstos se reintegran, son los públicos los que se mueven. La interminable separación y la constante reconstrucción de comunidades, son dadas por diversas variables, veremos que en los primeros años del cinematógrafo, éstas fueron paralelas a las del teatro.

<sup>61</sup> Estudiante de la Maestría en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

<sup>62</sup> No hacemos referencia a una puesta en escena, sino a la interpretación que de ella puede hacer el espectador.

## Vertientes de una tradición teatral

Primero escribiremos sobre el recinto. Antes de la estructuración de los cines como espacios exclusivos, en los que sólo se proyectarían películas, en los teatros se presentan las primeras funciones de cinematógrafo, cabe señalar aquí que, en ninguna de las exhibiciones de vistas<sup>63</sup> en el Teatro Calderón se ofrecieron otras *varietés*<sup>64</sup> entre tandas (al menos eso indican los registros de 1902 a 1922), pese a que el espacio era compartido y el teatro acogía al cine, cada variedad se programaba en tiempo diferente, la ruptura es, de esta forma, más en el área conceptual.

En segundo lugar está la temática. Podemos hablar de géneros cinematográficos desde los primeros encuadres de la realidad, si bien, el término es introducido con posterioridad, estos, respondían ya, a los convenidos géneros teatrales: la comedia, la tragedia y el drama. Con la inicial película de ficción, *Le cauchemar* (Méliès, 1896), el traslado de los géneros teatrales a los géneros cinematográficos se consolida, este primigenio lenguaje cinematográfico supone la captura de una representación teatral, no sólo porque eran los elementos afines conocidos, sino porque los públicos formados en el teatro tenían la posibilidad de aprehender el discurso de manera más sencilla.

Debido a que las inaugurales proyecciones de cinematógrafo se realizan en los teatros, el acomodo de los públicos en el interior del recinto corresponde al de las funciones teatrales. El tercer modelo es el acceso y la distribución de los espectadores; en las obras de teatro, las entradas y sus pre-

---

<sup>63</sup> Las primeras películas reciben el nombre de vistas, al ser eso, tomas cortas, con duración de segundos o minutos.

<sup>64</sup> La introducción del cine supuso la conformación de las *varietés*, definidas como el conjunto de espectáculos que contenía a las funciones de teatro, zarzuela, opereta, comedia, cinematógrafo. En otros lugares en los que también se ofrecían proyecciones de cinematógrafo sí sucedió que entre tandas se presentaran otras funciones, por ejemplo: una lucha de *Jiu Jitsu* en el Salón Azul.



cios se dividían en luneta (la de costo mayor), y galería (la de costo menor), en las exhibiciones de vistas se presentaba el mismo caso, la diferencia estribaba en el ‘espectáculo’ a ver. En el teatro, el espectador que puede contemplar es el que se encuentra más cerca del escenario, mientras la distancia es mayor la contemplación se convierte en audición, el espectador se hace oyente; en el cine, en el cine moderno, conforme aumenta la lejanía (dentro de las proporciones de la sala), la apreciación es más satisfactoria.<sup>65</sup>

El cine implicó novedad, los espectadores primerizos hablan de asombro, incredulidad, aunque no podemos homogeneizar la adaptación inmediata de los públicos ante la reproducción del movimiento (el encapsulamiento del tiempo). Si el tiempo es movimiento, el cinematógrafo es el aparato que logra contenerlo, hacer explícito el transcurrir. La preparación inminente de los nuevos espectadores de cine,<sup>66</sup> provenía del teatro (escribíamos ya sobre la adecuación del lenguaje teatral al cinematográfico). No obstante, la recepción de un discurso visual se afianza con la fotografía, en buena medida la publicidad (cartelera, anuncios, notas en la prensa) sobre una vista, eran el consumo precedente a la misma. Así, las obras de teatro, la prensa y las imágenes estáticas son las lecturas previas del espectador de cine, y nuestro último rasgo de composición.

## Y, ¿qué es un espectáculo?

La palabra espectáculo tiene su origen en el vocablo latino *spectaculum*, éste se desprende del verbo *spectare*: contemplar, mirar y del sufijo *culum*: medio o instrumento, esto es, lo que se mira y dónde se mira. En el sentido etimológico, un

---

<sup>65</sup> Mi experiencia como espectadora en salas de cine.

<sup>66</sup> Es viable pensar que no todos los espectadores de cine habían tenido algún contacto con el teatro, nos referimos a una muestra que explica lo sucedido con el cinematógrafo y sus receptores en la ciudad de Zacatecas.

espectáculo es una escena susceptible de ser observada por un espectador, no es cualquier escena, es un encuadre de la realidad que genera impacto en el que mira, que le atrae. Impactante (o espectacular) no es sinónimo de vulgar, ¿cómo se puede medir el impacto?, ¿es una decisión consciente o inconsciente la dirección de la mirada hacia aquello que provoca la colisión?

El espectáculo también se ha asociado al campo del entretenimiento y la diversión. Por ejemplo: la reglamentación de diversiones públicas de 1922 en la ciudad de Zacatecas, regulaba las funciones de teatro y cine. No obstante, que se han entendido al entretenimiento y a la instrucción como elementos contrarios, la primera referencia periodística sobre el cinematógrafo en la localidad, enuncia: “Ha vuelto a esta población con un nuevo y variado número de caprichosas vistas. Nadie desaproveche la ocasión de instruirse frecuentando el Teatro en estas noches de verdadero solaz.”<sup>67</sup> De tal forma, vemos que estos conceptos no se concebían en la oposición.

Al respecto, en *La civilización del espectáculo*, Mario Vargas Llosa (2012, p. 27) sostiene que la:

Cultura de masas [...] nace con el predominio de la imagen y el sonido sobre la palabra, es decir, con la pantalla. La industria del cine, sobre todo desde Hollywood, <<mundializa>> las películas llevándolas a todos los países, y, en cada país, a todas las capas sociales, pues como los discos y la televisión, las películas son accesibles a todos y no requieren para gozar de ellas una formación intelectual especializada de ningún tipo.

El sentido del vocablo espectáculo ha transitado de una acepción si no positiva, sí neutral, a una más bien negativa, en la que se le ha encasillado como sinónimo de la facilidad de apre-

---

<sup>67</sup> *La Juventud*, Zacatecas, 6 de julio de 1902, p. 4.

hensión, de la inmediatez, de lo efímero. Si para Vargas Llosa la apertura del término cultura se ha diversificado de tal manera que ha devenido en lo vulgar, en el espectáculo; con base en nuestros documentos, sostenemos que el concepto que se ha vulgarizado es el de espectáculo. “Debemos revisar las sospechas sobre la propagación de espectáculos como estrategia anestesiadora de los oprimidos” (García, 2007, p.71).

### **La melancolía del acompañamiento**

El nuevo ‘espectáculo’ se está constituyendo y su origen no es aislado, se ve impregnado por la representación más próxima: el teatro. Hemos esbozado las continuidades y las rupturas que desde el inicio se dieron entre el teatro y el cine, al parecer, en los primeros años se trata de más de una permanencia que de un cambio, pero, sin la permanencia, no hay cambio.

La introducción del cine, tanto en los periódicos, como en las solicitudes de permisos para exhibición, no se hizo bajo la categoría de espectáculo en las primeras evidencias del cinematógrafo en la ciudad; se le refiere con su propio nombre, a lo sumo le acompaña la casa de procedencia del aparato, ejemplo de ello, es el siguiente título de la primera nota sobre cine encontrada en uno de los periódicos locales de 1902: “CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE”.<sup>68</sup>

Casi una década después, son los títulos de las notas los que comienzan a agrupar al cinematógrafo dentro del grupo de los espectáculos, en éstas se escribe sobre las funciones de cine, y las representaciones teatrales (zarzuela, opereta, drama). La asociación del cine al teatro en la categoría de espectáculos no es casualidad, se realiza así, quizá por las similitudes entre

---

<sup>68</sup> *La Juventud*, Zacatecas, 6 de julio de 1902, p.4.

ambos o, por la asimilación que el cine hizo de las principales características del teatro. Al encontrar a las corridas de toros, entre las notas de espectáculos, resulta contradictorio considerar sólo el argumento anterior, por lo cual añadimos que la clasificación de un espectáculo en tal, también pudo atender al sentido primigenio de la palabra.

Y éste se mantuvo por lo menos hasta la segunda década del siglo XX, en 1922 emerge la figura del inspector de espectáculos, funcionario encargado de regular las presentaciones de ‘espectáculos’, los cuales siguen siendo el cine, el teatro y los toros. La tarea principal del inspector era la correcta recaudación del impuesto a las funciones de este tipo, a través del manejo de la cantidad de espectadores que asistían, además, tenía que velar por la seguridad y la moralidad de las presentaciones.

Si partimos del supuesto que “[...] el cine nace como un espectáculo teatral más [...] formando un todo indisoluble con el mundo de las *varietés*” [Pérez, 2004, p. 574], en principio, podríamos pensar que el haberle otorgado la denominación de espectáculo está relacionado con el surgimiento de éste como una vertiente de la tradición teatral en diversos aspectos (uno de ellos, la crítica teatral).

En los periódicos se escribe sobre el cine con el lenguaje característico de la crítica teatral, así, las vistas se agrupan en tandas (éstas correspondían a las divisiones entre actos en las obras de teatro), la especialización en la escritura periodística sobre el cine conllevó un proceso de continuidad respecto a lo que se escribía sobre teatro, pero en su momento, también devino en una ruptura inminente. Disertamos sobre una transición textual que implicó, cambios de forma y contenido entre los textos dedicados al cine en la ciudad de Zacatecas. La transformación de los escritos cinematográficos dibujó un

trayecto que comenzó con la nota y la crónica hasta la reseña,<sup>69</sup> cada vez más, en desprendimiento de los referentes textuales usados por la crítica teatral.

No todas las notas respecto al teatro y al cine se conjuntaban con el título de Espectáculos; por momentos, el cinematógrafo, vuelve a su estado inicial, a separarse, y los títulos comienzan a referir al recinto: “El Cine en el Calderón”,<sup>70</sup> “Cine en la Plaza de San Pedro”,<sup>71</sup> “En el Salón Azul”.<sup>72</sup> En este sentido, el cambio en los encabezados, más que una cuestión de disensión entre si el cine es espectáculo o no, se trata de la incipiente conformación de una sección que está en proceso de construcción.

## **Dos elementos en apariencia disociados**

La escritura de las notas de teatro y cine corría a cargo de los redactores de espectáculos, pese a que en el texto publicado haya una separación, pues en las páginas del periódico donde aparecen noticias de representaciones y exhibiciones los textos se muestran aislados, su redacción dependía de una persona que estaba en camino hacia la especialización. Entonces (para los redactores), el cine continuaba siendo espectáculo, aunque no se le denominase como tal en la nota periodística, ni se le colocara en la misma columna que a los sucesos teatrales o las corridas de toros.

Suponemos que de manera implícita, el cine era considerado un espectáculo, se refiriese como tal o no, sin embargo, la distinción que entre las películas se hacía, denota el comienzo

---

<sup>69</sup> El fin de la transición en los artículos periodísticos de opinión es la crítica, desconocemos si en la ciudad de Zacatecas, el grado de especialización llegó a ese punto y, de haberlo hecho, en qué fecha sucedió, pues sólo se ha analizado la hemerografía hasta el año de 1913.

<sup>70</sup> *El Mutualista*, Zacatecas, 29 de diciembre de 1911, p. 4.

<sup>71</sup> *Revista de Zacatecas*, Zacatecas, 28 de abril de 1912, p. 2.

<sup>72</sup> *El Demócrata*, Zacatecas, agosto 17 de 1912, pp. 2-3.



de su categorización también de arte. Mencionamos lo anterior, con respecto a la aparente antinomia que existe entre estos dos términos, pues, en los albores del siglo XXI, se ha generado un interminable debate sobre lo que es arte y lo que es un espectáculo, debido a que se entienden como conceptos opuestos.

Para el cine en la ciudad de Zacatecas, parece ser que estas categorías no se contraponen; por un lado, apuntamos la consideración manifiesta o tácita del cine como espectáculo en las notas periodísticas, por otro, de manera simultánea a esta denominación, las películas se clasifican en arte o gran arte; esto es, los vocablos aparentemente disociados en la actualidad, se encontraban unidos. El cine podía ser espectáculo y arte a la vez.

Las primeras carteleras en los periódicos de la ciudad se publican en 1902, a partir de ahí, es regular encontrar las programaciones de los diversos recintos de exhibición, incluso hay días en los que no se escribe nada sobre las funciones, sólo se presentan las listas de las películas y, en algunos casos, su clasificación. Ésta atendía de manera regular a cinco categorías: arte, gran arte, gran estreno, estreno y éxito, dos (o más) de éstas podían aparecer en una misma película.

Tal parece que el espectáculo (en su significado más puro) y el arte, no son partículas disociadas, finalmente el arte se contempla; el problema ha sido la asociación del primero a lo inculto, a las masas, como si todo lo que contemplaran se convirtiera en algo común, pero, ¿no es de ese algo en común que surgen las comunidades?, ¿qué decir de aquellos filmes que durante su exhibición suman millones de espectadores pero contienen una perfecta ejecución de sus elementos formales? Ahora, ¿sólo los críticos especializados pueden decidir si la ejecución es perfecta o no?

Pareciera más bien que la división en estas categorías depende de la recepción de la película, si corresponde al éxito, ¿cómo podemos medir el éxito de una película?, ¿se reduce a una cuestión estadística?

El cine manifiesta su punto de vista sobre un fragmento de la realidad, [...] de una metarrealidad o de una hiperrealidad, [...] cómo esta realidad penetra en el material filmico y cómo se transforma [...]. Esta conversión se da gracias a una oposición esencial: luz contra oscuridad. [...]. Es aquí [...] donde nos damos cuenta de que estamos ante un arte (Olabuenaga, 2013, p. 47).

En las concepciones actuales del espectáculo y del arte, podemos afirmar que hay un cine que pertenece a uno o a otro rubro. El cine como arte contempla la estética realización de los componentes de la película: el montaje, la secuencia, la narrativa, la fotografía, el sonido (Zavala, 2010). Respecto a la composición de las pautas de un filme, discrepamos en relación al sonido, el cine silente carecía de éste, mas no lo necesitaba porque la estética era diferente; es cierto que siempre les hizo falta el escuchar algo, en algunas exhibiciones el fonógrafo acompañó al cinematógrafo, otras, lo hacía una orquesta en vivo, las más de las veces, los manipuladores del proyector hacían las veces de los efectos especiales. En sus Memorias, Daniel Cosío Villegas (1976, pp.15-16) escribe sobre su experiencia como sonorizador de películas mudas:

Yo trabajaba los sábados y los domingos en el cinematógrafo de Colima para hacerme de veinte centavos adicionales al domingo paternal [...] yo me instalaba tras la manta que servía de pantalla para hacer los ruidos, o efectos especiales, como se llaman ahora. El



chapoteo de un vado que cruzaba un jinete solitario me salía bastante bien golpeando con dos troncos el agua puesta en una gran bandeja; pero la veracidad del ruido disminuía si lo cruzaba todo un escuadrón de dragones, pues entonces el único recurso era golpear el agua frenéticamente. La falla mayor, e irremediable, era el disparo de armas de fuego: como yo no disponía sino de una sola pistola de fulminantes, la detonación era por fuerza débil, pero la cosa llegaba al extremo del ridículo cuando en la pantalla se veía todo un tiroteo, pues entonces se advertía fácilmente la divergencia entre un fuego visual nutrido, y las detonaciones aisladas que producía mi pobre pistola, a la que debía yo quitarle el fulminante gastado y poner el nuevo que iba a detonarse. En realidad, lo que me salvaba en muchas ocasiones era la naturaleza o el argumento de las películas que se exhibían.

La conclusión de Cosío Villegas nos otorga la posibilidad de concederle la voz al espectador...

### **Los nuevos espectadores**

Pronto el vocablo espectador proveniente de la antigüedad clásica, que aludía a aquel que miraba u observaba con detenimiento ‘algo’, cambió, a aquel que miraba u observaba un ‘espectáculo público’. Si bien, el término se mantuvo, su significación se transformó, los asistentes al teatro eran ya espectadores; el cine, al ser considerado un espectáculo también se hizo de espectadores.

Se trataba de nuevos grupos de espectadores que devenían del acto de ver una película, es evidente que antes del contacto con el discurso cinematográfico, existían públicos preparados para la aprehensión de las nuevas formas que supu-



so el cine, procedentes del teatro, impregnados cada vez más por el discurso visual afianzado con la fotografía.<sup>73</sup> Diversos públicos (comunidades cinematográficas), espectadores, se iban conformando.

El discurso cinematográfico va adaptándose al contexto histórico y social de la época en la que se produce, no siempre en correspondencia a un efecto de entretenimiento, diversión o información, en relación a esto, diremos que el cine es espectáculo, pero también es arte; sabemos que existen preceptos para considerar una película como arte o no, sin embargo, podríamos afirmar que todo cine es espectáculo, en su acepción más pura. “Como ser espectador ya no sólo es asistir a espectáculos públicos o verlos en los medios, quedan rezagadas las críticas de los sucesores al capitalismo como <<sociedad del espectáculo>>” [García, 2007, p. 70], pero ser espectador nunca ha consistido sólo en eso, ser espectador ha implicado la historia de un consumo cultural individual que comienza en un consumo cultural previo, práctica inserta en un mundo de interconexiones.

Ahora bien, podemos ver al cine como acontecimiento, como una relación inmediata que tiene lugar en la sala de cine; los espectadores salen de ésta, algunos enseguida comparten su apreciación sobre el filme, otros, esperan a llegar al sanitario porque antes no se pudieron despegar de la butaca, otros más, conversan de camino a casa, en la calle, los que se quedaron sin palabras esperan la llegada a casa. Este espectador es dinámico, también los hay pasivos.

---

<sup>73</sup> En *Imágenes del olvido 1914-1994. Discurso visual, manipulación y conmemoraciones de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes*, Luciano Ramírez Hurtado sostiene de acuerdo con Aurelio de los Reyes que: “[...] para cuando comenzó la Revolución, ya existía en México una sólida tradición fotográfica, pues desde finales del siglo XIX y principios del XX, las imágenes fotográficas ocuparon un lugar cada vez más importante en publicaciones periódicas tales como diarios, magazines, revistas y libros ilustrados [...]. Era México, en aquella época, un país con un elevado índice de analfabetas, dicha presencia gráfica cobra aún mayor relevancia”.



En suma, son los espectadores los que atendiendo a su historia personal, reciben el filme de diferente manera; con base en su horizonte de expectativas y su capital cultural, determinan la significación del filme, más allá si en la circunstancia en la que se encuentran, el cine sea considerado espectáculo y qué noción del espectáculo se tenga, sin embargo, no olvidemos que el espectador es parte de comunidades, por ejemplo, cinematográficas.

## Referencias:

Augé, M. (2012). *La comunidad ilusoria*. Barcelona: Gedisa.

Cosío, D. (1976). *Memorias*. México: Joaquín Mortiz.

García, N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.

Olabuenaga, T. (2013). *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*. México: Trillas.

Pérez, J. (marzo-abril 2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial, *Arbor*, CLXXVI, 699-700.

Ramírez, L. (2010). *Imágenes del olvido 1914-1994. Discurso visual, manipulación y conmemoraciones de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Vargas, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. México: Punto de lectura.

Zavala, L. (30 abril, 2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica, *Casa del tiempo*, 30, 65-69.



## ***Algo terrible va a pasar: historia de la filmación de Presagio de Luis Alcoriza y Gabriel García Márquez en Veta Grande, Zacatecas en enero de 1974***

Alejandro Ortega Neri<sup>74</sup>

### **I**

Es una noche de sábado cualquiera. No importa qué mes, ni qué año, mucho menos el lugar. Mujeres murmullan fuera de una habitación poco iluminada, porque dentro Isabel se retuerce del dolor que le causa el inminente parto. Se ase de la cabecera de la cama, grita y le pide a mamá Santos, la partera, que le dé el frasco, ese que utiliza cada vez que asiste el nacimiento de un bebé. Casi todo el pueblo ha nacido en sus manos. Todas las mujeres han soplado dentro de ese cristal.

Isabel sopla y mamá Santos se asoma al bajo vientre: “ya está coronando” dice. Minutos después, el bebé yace limpio en manos de su padre y la mayoría de las mujeres del pueblo se arremolinan para conocer al recién nacido. Mamá Santos se prepara para retirarse y al envolver su preciado frasco en una manta color café, éste se le resbala y se estrella en el piso de la habitación. Añicos. La partera queda petrificada. Las asistentes al parto se agachan con el afán de recoger los trozos de vidrio, pero son reprimidas por la anciana. “No los toquen” les grita. Comienza a llorar y se inclina, inmediatamente levanta el rostro y el semblante es sumamente serio, de alarma: “algo va a pasar en este pueblo...algo terrible” augura.

---

<sup>74</sup> Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas y Maestro en Historia de México por la Universidad de Guadalajara.

## II

El 14 de enero de 1974 en Veta Grande, Zacatecas, se inició el rodaje del filme *Presagio* del director español, nacionalizado mexicano Luis Alcoriza (*El Sol de México*, 1974, p. 14).<sup>75</sup> Una historia escrita a cuatro manos a finales de los sesenta con el escritor colombiano Gabriel García Márquez, la cual, según contaba Alcoriza en entrevista, la escribieron durante cuatro meses, siendo esta idea la que cimentaría posteriormente la historia que encumbraría al colombiano, *Cien años de soledad* (Pérez, 1977, p. 77).

*Presagio* narra los días en un pueblo alejado que puede ser de cualquier lugar. Cubierto por el polvo, seco, azotado por la canícula, en el que la vida cotidiana pasa de manera tranquila mientras sus habitantes se dedican a sus labores de subsistencia: hay panaderos, carniceros, queseros, vinateros y el infaltable cura del templo.

Como en todos los lugares pequeños, también habita una partera conocida como mamá Santos, una “septuagenaria desdentada, de abundantes carnes en derrumbe y grandes tetas de cabra vieja”, (Alcoriza y García, 1973, p. 6) respetada por todo el pueblo que prácticamente nació en sus manos.

Una noche, en la asistencia de un parto más, a mamá Santos se le resbala de las manos el frasco en el que muchas mujeres han soplado durante la labor de dar a luz. Ese hecho significa para ella un terrible presagio. Augura que algo pasará en el pueblo.

Los habitantes, ante tal presentimiento, comienzan a asustarse; a la par de que comenzarán a suceder cosas extrañas en el pueblo. El augurio desnudará la condición humana de

---

<sup>75</sup> Varía de la información aquí expuesta fue extraída de recortes de periódicos que pueblan la carpeta referente al director Luis Alcoriza en el Fondo Emilio García Riera que alberga el Archivo Histórico de Jalisco en la Biblioteca Pública del Estado “Juan José Arreola”, de ahí que muchos no contengan el nombre del diario, la fecha o bien, la página en que estaba publicada la nota.



cada uno de los vecinos, el lugar ya no será el mismo: dejará de oler a pan, la carne se pudrirá, las personas desaparecerán y el cielo se verá oscurecido por las alas de las aves de carroña, como en el Apocalipsis.

“Difícilmente podrá volver a conjuntarse un elenco tan grande y atractivo como el de la tercera película del año” comenzaba diciendo la nota de *El Sol de México*, que anunciaba el inicio del rodaje de la cinta de *Alcoriza*, y es que el reparto reunía a lo mejor de la actuación de los años setenta: David Reynoso en el papel de Tomás, Lucha Villa como Ángela, la esposa del primero, Fabiola Falcón como Petra, Pancho Córdova como el padre Ángel, Eric del Castillo interpretaba a Mateo, Enrique Lucero a Héctor el esposo de Petra, Anita Blanch como mamá Santos, Carmen Montejo como la maestra Águeda, Aarón Hernán en el papel de Felipe, Gloria Marín como Eladia, Amparo Rivelles como la solterona Rufina y Raquel Olmedo en el papel de Isabel, sólo por mencionar a los más conocidos. En total, *Presagio* reunió a 75 actores (“Terminó Presagio”, 1974, p.13), además de que la fotografía estuvo a cargo del reconocido cinefotógrafo Gabriel Figueroa.

Veta Grande, Zacatecas se convirtió en el lugar propicio para el rodaje de *Presagio*. El pueblo contaba con las características que definían el guión cinematográfico escrito por Alcoriza y Márquez. “Las tolvaneras, que son abundantes en el rumbo, han contribuido a que todo marche bien, pues eran necesarias para la ambientación de la cinta” reportaba el periódico *Esto* el 29 de enero de 1974, que además destacaba que los personajes estaban prescindiendo del maquillaje, pues el polvo es lo único que debía adornar sus rostros (p. 11).

El clima en Zacatecas puede ser tan variopinto que en un día pueden darse cita las cuatro estaciones anuales. La cinta fue rodada en enero, el mes más frío del año, empero la historia de *Presagio* debía estar ambientada en la canícula, un

calor incomprensible, lo que obligó a los actores a trabajar sin ropa abrigadora en un clima hostil que contrajo enfermedades y alteraciones en el plan de filmación, como fue el caso Anita Blanch, quien hace el papel de mamá Santos, que enfermó, obligándola a guardar reposo por padecimiento de los bronquios (“Va bien el rodaje de Presagio”, 1974, p. 11).

También alteraron los planes la búsqueda de animales para la filmación, sobre todo la tarea de conseguir quinientos zopilotes vivos, los cuales fueron capturados, según informaba la prensa, con dardos impregnados de soporíferos en Sonora, Jalisco, Tamaulipas y Michoacán (“Va bien el rodaje de Presagio”, 1974, p. 11).

De poco sirvió la labor de captura de las aves carroñeras puesto que, para los primeros días de marzo, la prensa reportaba acerca de las calamidades que estaba sufriendo la filmación, entre las que se encontraban la fuga de 300 zopilotes al destrozarse la tela de alambre de la jaula. Las peripecias del equipo técnico de la filmación para recapturarlos no se hicieron esperar, se llevaron picotazos y rasguños, logrando retener a la mayoría, apenas pudieron escapar aproximadamente 70 (“Se fugan los preciados zopilotes de Presagio”, 1974, pp. 1-2).

De igual manera, aparte de la enfermedad de Blanch y del intento de fuga de las aves carroñeras, Eric del Castillo fue arrastrado por una carreta durante una escena; el productor Ramiro Meléndez se lastimó cuando intentaba atrapar a los zopilotes y Silvia Mariscal sufrió piquetes de abeja cuando en una escena se le paran en el pecho (“Terminó Presagio”, 1974, p. 13).

El rodaje finalizó el 20 de marzo y el costo aproximado de la filmación ascendió a 7 millones de pesos, cuando el presupuesto inicial era de 6 (“Terminó Presagio”, 1974, p. 13). Veta Grande, en ese entonces un pueblecito minero de 500 habitantes, no sólo fue el escenario idóneo para la historia imaginada por García Márquez y adaptada por Alcoriza, sino que



también dejó un hondo sentimiento en los actores. Eric del Casillo, quien interpretaba a Mateo en la historia, platicaba en una entrevista para la revista Procinemex, el órgano de difusión del Banco Nacional Cinematográfico, que:

Da tristeza ver a los pobladores de esa región y uno se pregunta cómo y de qué viven estas gentes. Veta Grande es un pueblo minero abandonado. La riqueza de su subsuelo se la llevaron los grandes trucks en sus alforjas y dejaron al pueblo en los puros huesos (Sánchez, “Presagio, la historia de un pueblo pesimista”, 1974, p. 3)

Sin embargo, cuenta la misma entrevista, que el pueblo se llenó de vida y alegría con la llegada de los forasteros y todo el aparato de la producción, pues los actores se despojaban de su buena ropa para ataviarse con vestidos tan ajados como los vecinos de lugar.

En mayo, *Presagio* entró a los estudios de doblaje donde las calamidades continuaron, pues el equipo de los Estudios Churubusco estaba en tan mal estado que al trabajar en los *loops* (escenas cortas para ser dobladas) se filtraban ruidos misteriosos que daban al traste con el trabajo realizado en las locaciones (“Empezaron a doblar *Presagio*”, 1974, p. 15) y provocando el “berrinche” de Alcoriza, al igual que lo hicieron otros directores, ya que el mal sonido fue una constante en la mayoría del cine realizado en la década de los setenta.

### III

*Presagio* se estrenó el 13 de febrero de 1975 en las salas del cine Roble en la ciudad de México, en donde permaneció 13 semanas en cartelera. La duración de la cinta fue de 118 minutos y fue clasificada en C, apta sólo para adultos (García, 1995, p. 15).



Pero a pesar de durar poco más de tres meses en cartelera, el filme no gustó tanto al público mexicano como sí lo hizo *Mecánica nacional*, del mismo director rodada en 1971, la cual estuvo proyectándose por 39 semanas (García, 1995, p. 253), convirtiéndose así en la cinta más taquillera del sexenio echeverrista y un referente del cine nacional.

Igualmente, la crítica en México no fue benévola con *Presagio*, dos de los referentes en esta materia no desaprovecharon la oportunidad que tenían en los medios para cuestionar fuertemente la obra de Alcoriza filmada en Veta Grande, Zacatecas; me refiero a Emilio García Riera y Francisco Sánchez.

El primero publicó en el diario *Excelsior* en 1974 un texto titulado simplemente “Presagio”, dividido en tres partes, en las que manifestaba su sorpresa por lo insólito que resultaba en la carrera de Alcoriza este film, pues en él, una de las máximas virtudes que éste tenía como director, que era la solidaridad amistosa con sus personajes y la ubicación de éstos en un medio reconocible, quedaban olvidadas (1971, p. 1), como no había sido el caso en sus películas anteriores, sobre todo en la trilogía de las T de la década de 1960: *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964).

Igualmente, García Riera escribía en el mismo texto que “es penoso comprobar que una de sus películas más ambiciosas, más serias y responsablemente hechas, falla en su base por el desconocimiento que el propio autor tiene de sus límites” y es que, para el crítico español, al partir el cineasta de una idea anecdótica de García Márquez, quien es sumamente alegórico, había chocado con la característica narrativa de Alcoriza, lo concreto.

Para García Riera, una falla grave de la cinta era que el pueblo en que transcurría la acción de *Presagio* parecía a la vez algo mexicano y español, provocándole al espectador que no se ubicara en un medio identificable. Aun así, reconocía el crítico en la tercera parte de su texto, la película abundaba en escenas bien concebidas y bien actuadas.

Muchos años más tarde, ya en la década de los años noventa, García Riera retomaría las bases de su texto para publicarlo en el tomo número 16 de su *Historia documental del cine mexicano*. Aquí, además de lo expuesto, solamente agregaba que quizá el mayor factor para que *Presagio* fuera una película mal lograda era que Alcoriza había intentado conciliar en el filme dos particulares visiones del mundo: la de Luis Buñuel, parte importante en la carrera de Alcoriza como cineasta, y la de Gabriel García Márquez, amigo entrañable, cosa que era difícil y quizá imposible (1995, p. 17).

Por su parte, Francisco Sánchez publicó en el periódico *Esto* del 2 de julio de 1974 su crítica titulada igualmente “Presagio”, en la cual atacaba que el cineasta español no había sabido darle su justo tono a la fábula, que a veces oscilaba entre lo fantástico y naturalista, además señalaba y, en esto coincidía con Riera, que no demostraba ningún cariño hacia sus personajes, rasgo que el crítico identificaba desde *Mecánica nacional* (1974, p. 1).

“Durante la función, oímos a muchos espectadores quejarse de que no sabían quién era quién en la película” escribía en su crítica Sánchez, y es que para él los protagonistas se diluían unos con otros, dejando de lado al verdadero personaje del filme, el pueblo. “Lo malo –expresaba– es que el director ha sido incapaz de fijar un espacio cinematográfico. Sin ambiente dado, sin geografía establecida, el pueblo no puede nunca alcanzar su deseable condición protagónica” (Sánchez, “Presagio”, 1974, p. 5).

Finalmente, para Francisco Sánchez, *Presagio* se podía salvar por algunas secuencias y actuaciones, porque ni la fotografía de Figueroa lo hacía.

Si el filme terminó por no ser bien recibido por algún público y por la crítica especializada en México, allende a las fronteras la realidad fue muy distinta. A pesar de que Alcoriza no hacía cine para festivales, como él decía, *Presagio* concur-

só en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1974 y causó buena impresión, según redactaba el periódico *Excélsior* del 26 de septiembre.

El periódico *La voz de España* incluía una crítica que recogió el *Excélsior* del mismo día para México, que apuntaba que el festival había cerrado “con una gran película. Una película impresionante, de extraordinaria carga dramática en situaciones y personajes, en la que Luis Alcoriza ha realizado un excelente trabajo, apoyado en el argumento y guión de Gabriel García Márquez.”

Además, destacaba el diario español, la fuerza de la ambientación que se logró en Veta Grande, Zacatecas “esas tierras áridas que transmiten la miseria de sus habitantes” y que tan bien fueron fotografiadas por Figueroa “el mejor fotógrafo mexicano” decía la nota que rayaba en el elogio.

Por su parte, *El Diario Vasco*, de quien también recogía la opinión el periódico mexicano citado, relataba lo siguiente:

Alcoriza nos narra una historia de profundos misterios, de trágicas premoniciones en una aldea fustigada por la miseria y la superstición [...] para que el relato fuese mejor Alcoriza ha contado con un amplio plantel interpretativo que responde con precisión y extrema justeza a sus necesidades, no hay personaje que quede por debajo o por encima de los demás, todos cumplen su misión en una perfecta compenetración que aún da a la historia una mayor envergadura y realismo. Y que, en conjunto, hacen de ella una película que puede demostrar una vez más la gran talla del realizador mexicano (“Elogian a Alcoriza”, 1974).

El diario mexicano *Esto* recogió también ese septiembre las críticas de otros tres periódicos ibéricos: el matutino *ABC* tituló a página completa “Un filme mexicano, Presagio, salva la



dignidad del cine iberoamericano”, nota en la que destacaba la fortaleza, el realismo y la magia de la película, así como las imágenes de Gabriel Figueroa; mientras que, el diario *Ya* subrayaba la grandeza del director, aunque atacaba, por igual, situaciones de la cinta que iban más allá del realismo a veces innecesarias; por último, *Nuevo Diario* dejaba del lado el elogio y atacaba fuertemente señalando que el filme era anticuado, además de confuso en el planteamiento y falto de sentido del humor (“Buenas críticas españolas a *Presagio*”, 1974)

En San Sebastián, la falta de subtítulo al inglés del filme ocasionó que no ganara uno de los premios principales, según comentó el productor Ramiro Meléndez al diario *Esto*. (Camarena, “Errores estratégico en lo de *Presagio*”, 1974). Alcoriza recordaba que “[...] algunos críticos se sentaron en la escalera del hotel, impidiendo el paso porque no se había premiado” (Turrent, 1977, p. 78).

*Presagio* igualmente se presentó en otros países el año de su estreno en México. En Caracas, Venezuela formó parte de la Muestra de Cine Mexicano que se llevó a cabo en enero de 1975 (Trujillo, “Historia de *Presagio*”, 1975) y en Cuba, el diario *Granma* a través de la voz del crítico Carlos Galiano, señalaba que Alcoriza había logrado recrear de manera fiel en imágenes el carácter de lo “real maravilloso”, además de que testimoniaba una de las manifestaciones del “atracó y la miseria que padecían las clases explotadas del mundo subdesarrollado” (“Comentan en Cuba la película *Presagio*”, 1975, p. 4).

## IV

*Presagio* nació en una época fructífera para el cine mexicano, cuando el gobierno de Luis Echeverría desde su inicio se propuso apoyar al séptimo arte en todas sus aristas hasta que la industria quedó parcialmente estatizada (García, 1998, p.

278). Es una película muy diferente de Luis Alcoriza, quien tenía acostumbrado a su público a crear historias acaecidas en lugares bastante identificables, locaciones claramente mexicanas. Sin embargo, el realizador daba continuidad a su idea de manejar microcosmos en los que conviven personajes representativos con circunstancias *sui géneris* que provocan diversas conductas. *Presagio* muestra lo que la creencia irracional puede lograr. De ahí que la temática de esta película, poco conocida por el público zacatecano, goce de total vigencia.



## Referencias:

- Alcoriza, L y García, G. (1973) *Presagio*. Documental.
- Camarena, A. (1974, 12 de octubre). Errores estratégicos en los de Presagio. *Esto*. s/p.
- García, E. (1974). Presagio. *Excélsior*. s/p.
- García, E. (1995). *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara.
- García, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: CONACULTA-IMCINE, Universidad de Guadalajara.
- Meléndez, R. (Productor) y Alcoriza, L. (Director). (1974). *Presagio*. DVD. México: Conacine y Producciones Escorpión, S. A.
- Pérez, T. (1977). *Luis Alcoriza*. España: Semana de Cine Iberoamericano-Huelva.
- Sánchez, Á. (1972, 21 de noviembre). Presagio, la historia de un pueblo pesimista dejado en los puros huesos. *Pro-cinemex*. s/p.
- Sánchez, F. (1974, 2 de julio). Presagio. s/p.
- S/A. (1974, 27 de septiembre). Buenas críticas españolas a Presagio. *Esto*. s/p.
- S/A (1975, 18 de septiembre). Comentan en Cuba la película Presagio, de Luis Alcoriza. *Excélsior*. p. 4.

S/A (1974, 26 de septiembre). Elogian a Alcoriza, a los actores y al esfuerzo del cine de habla hispana. *Excélsior*. s/p.

S/A (1974, 16 de mayo). Empezaron a doblar Presagio. *Esto*. p. 15.

S/A (1974, 5 de marzo). ¡Se fugan los preciados zopilotes de Presagio! S/T. pp. 1 y 2.

S/A (1974, 22 de marzo). Terminó Presagio. Dos meses de rodaje; \$7 millones de costo. *Esto*. p. 13

S/A (1974, 29 de enero). Va bien el rodaje de Presagio. *Esto*. p. 11.

Trujillo, M. (1975, 21 de enero). Historia de Presagio. *El Nacional de Caracas*, s/p.



## ***Eco de la montaña. Proyección de la condición migratoria de los grupos indígenas en México***

Sandra Victoria Hernández Martínez<sup>76</sup>

Ángel Román Gutiérrez<sup>77</sup>

En la Sierra Madre Occidental mexicana se ubica el Gran Nayar, justo donde confluyen los estados de Zacatecas, Nayarit y Jalisco. En esta región habitan los huicholes, pueblo indígena que a lo largo de la historia ha tratado de conservar sus costumbres y tradiciones.

De acuerdo con su cosmogonía, su pueblo emergió del mar y no existía el día, todo era oscuridad y tinieblas; únicamente se iluminaban con el reflejo de la luna y las estrellas. Así, iniciaron un viaje en la búsqueda de la luz. En su recorrido hubo personas de su propio pueblo que se fueron quedando atrás y se convirtieron en piedras, ríos, lluvia, árboles, animales y cualquier tipo de seres vivos.

Con el pasar del tiempo, sus ancestros convertidos en naturaleza les han ayudado a sobrevivir y hasta la fecha ellos los siguen considerando como personas. La eterna noche terminó al momento que encontraron el cerro del amanecer, tuvieron que hacer una larga jornada para llegar a este punto, que para ellos se encuentra en el estado de San Luis Potosí en Real de Catorce (Neurath y Pacheco Bribiesca).

Santos de la Torre, originario de la ranchería de la Mesa del Venado ubicada en el Gran Nayar, es un artista huichol que ha consumado el peregrinaje de sus ancestros a lo largo de su vida. Sus obras no sólo han recorrido el territorio nacional, sino que han traspasado la frontera por su creatividad, inspi-

---

<sup>76</sup> Estudiante de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

<sup>77</sup> Docente-investigador en la Unidad Académica de Docencia Superior en la Universidad Autónoma de Zacatecas.



ración y, principalmente, porque plasma su cosmogonía en su obra artística, la cual ha sido expuesta en Chicago, Ciudad de México, París, entre otros.

El cineasta mexicano Nicolás Echevarría dirigió, desde 2011, la película documental *Eco de la montaña*, sobre la cultura huichol vista a través del artista Santos de la Torre. El material filmico contiene una variedad de temas sobre este grupo indígena con un gran valor cultural referente a las prácticas religiosas y artísticas del personaje principal.

No obstante, el presente estudio recupera el concepto de migración visto a través de dos tópicos que aborda el documental: primero, dilucidar el motivo que dio pie a la creación del mural que realizó Santos de la Torre, y que fue instalado en la Estación de Metro Palacio Real Museo de Louvre, en Francia; después se comentará sobre su estancia en Zacatecas mientras elaboraba un nuevo mural, esta vez para el Museo Zacatecano.

## **Pensamiento y alma huichol**

El documental inicia con una nota informativa del noticiero 24 horas de Televisa referente a la inauguración, en 1997, del mural llamado *Pensamiento y alma huichol* del artista Santos de la Torre. Conocer a través de un medio informativo de señal abierta que el arte huichol se muestra en París, no es *peccata minuta*; este tema engancha al espectador por el sentido cultural que significa para México y lo mexicano.

No obstante se aprecia un vacío debido a la forma aparentemente tajante con la cual el director corta el tema del mural hecho por Santos de la Torre. En la nota se resalta el acto diplomático al que asisten los presidentes en turno, Jack Chirac de Francia y Ernesto Zedillo de México. Como medio de comunicación oficial, Televisa siempre ha cubierto de manera tendenciosa los eventos presidenciales. En este caso úni-

camente se resaltó la buena relación diplomática entre las dos naciones a través de este suceso y olvidando en su totalidad al artista mexicano.

Después de la nota informativa, el director de *Eco de la montaña* fija su atención en la voz del propio artista huichol Santos de la Torre, quien denuncia al Gobierno de México, primero porque no fue invitado a la inauguración, segundo, no le pagaron completo el trabajo, y tercero colocaron mal su obra artística. Pero como él dijo con sus propias palabras: “[...] no me dejaron lisiado ni herido [...] pero en el alma sí [...]” (Echevarría, 2014, 0h 0m 34s - 0h 2m 22s).

El origen de la creación de Santos se debió a un intercambio de obra de arte que hubo entre México y Francia, con motivo de la conmemoración del trigésimo aniversario del metro mexicano. A cambio, Francia le regaló a México, en noviembre de 1998, un edículo o boca de metro, ubicado en la estación del metro de Bellas Artes, y que estaba dedicado en honor al reconocido arquitecto francés Hector Guimard.

El indígena mexicano migrante-peregrino, de acuerdo al documental, regresa a su pueblo dejando su obra en un sitio totalmente extraño para él. Quizá para muchos su obra sigue siendo en sí misma un migrante, algo desconocido y ajeno para los cientos de miles de personas que pudieran pasar frente a ella. La hechura, con más de dos millones de chaquiras, con la que fue elaborado el mural, está integrada por tablas para dar forma, luminosidad y color a la narración del peregrinar hasta llegar al cerro de la luz en Real de Catorce, San Luis Potosí.

Según Johannes Neurath y Ricardo Claudio Pacheco Bribiesca, “La cosmovisión wixárika no separa tajantemente entre los ámbitos de la naturaleza, de la sociedad y de lo sobrenatural o sagrado”; asimismo, el cosmos de esta cultura considera que “el centro del mundo está dentro del pueblo huichol”, de tal manera que a donde vayan, siempre serán migrantes, tanto ellos como también su arte y su cosmovisión.

## Zacatecas: el proceso creativo

Hacia 2011 el artista wixárica fue invitado nuevamente a realizar un mural, pero en esta ocasión bajo el patrocinio del gobierno del estado de Zacatecas. Esta obra se hizo para el Museo Zacatecano, el cual cuenta con una sala dedicada a la cultura Wixárica (huichol), por este motivo Santos de la Torre viene por un tiempo a la ciudad capital de este estado. Las mismas personas que están siguiendo su trabajo, es decir, quienes hacen el documental, lo apoyan para rentar un estudio que funge también como casa.

Todo el mural se realizó en Zacatecas, pero las escenas que aparecen de esta ciudad son pocas, porque la temática de la obra versa sobre la cosmogonía de los huicholes y su peregrinar a Wirikuta, por ello, el director remite al espectador a los espacios físicos a los que hace referencia el mural y que fueron inspiración para el artista. Sin embargo, en los minutos filmados en esta capital el protagonista expresa su opinión respecto a tener que vivir en dicho lugar.

Mientras Santos y su familia se encuentran en el Cerro de la Bufa, visitando la iglesia y viendo la tradicional danza en honor a la Virgen del Patrocinio, éste comenta lo que significa para él adaptarse a una región tan diferente a su población de origen: “[...] mi vida ha sido muy rara en Zacatecas, porque como no soy de aquí, pero cumpliendo nuestra obligación del trabajo me tengo que aguantar, estoy acostumbrado a vivir en mi rancho, ahí crecí, ahí me junté con Graciela, porque allá sembramos y allá comemos lo que la mujer hace, y bueno es otra vida, otra manera de vida” (Echevarría, 2014, 0h 8m 20s - 0h 10m 05s).

El artista salió de su pueblo no sólo por el interés de mostrar sus obras más allá del seno de su cultura, sino que este mural también representó una fuente de ingresos para su

familia. Muchos de los huicholes acuden a los centros urbanos en busca de trabajo que haga posible su manutención, en este transcurso como extranjeros experimentan la sensación que expresa Santos, de no pertenencia al lugar, pero con la necesidad de quedarse para poder obtener algunos ingresos. Esta impresión de extrañeza proviene del choque cultural que lleva intrínseca la migración:

Traspasar las fronteras imaginarias, más allá de las geográficas, implica para las personas que migran una serie de imaginarios al respecto; si bien la migración interna es poco considerada debido a sus cortas distancias espaciales, las diferencias culturales de las comunidades de origen y los centros urbanos son abismales, pues sus culturas y formas de reproducción social se han distinguido principalmente por sus contrastes, diversidades, heterogeneidades, tensiones y conflictos con el resto del complejo urbano (Olivares, 2012, p. 114).

Los aspectos culturales que marcan las diferencias se trazan a lo largo del documental, sobre todo en las escenas filmadas en Zacatecas. Por ejemplo, cuando Santos y Don Julio (Mará'akame) van a buscar lo necesario para bendecir el estudio y entran a catedral a tomar agua bendita para el ritual, les inquieta lo enorme que es el templo, pero ellos tienen algo más, comentan a manera de broma:

- Santos: “los huicholes no hacemos templos como este pero podemos tener dos mujeres”
- Don Julio: “pues sí, pero ni tú ni yo tenemos dos mujeres”
- Santos: “pero a lo mejor en el futuro sí podemos por que somos jóvenes, pero nunca hemos pedido permiso”

- Don Julio: “tal vez alguien está pidiendo permiso por nosotros, que los santos nos bendigan también para tener cinco mujeres” (Echevarría, 2014, 0h 15m 40s - 0h 17m 15s).

Toman el agua bendita y se van a bendecir el estudio. Esta conversación sorprendió al director, pues mientras los grababa no entendía todo lo que decían, es hasta el momento de la edición en que puede traducir completamente; admite que nunca hubiera imaginado que la conversación girara en torno a las mujeres, pues al momento de estar hablando ahí en la catedral parecía que admiraban el lugar y hablaban sobre ello.

El documental también hace referencia a una problemática social que aqueja a la cultura Wixárica, y que los ha obligado a salir de sus pueblos en la sierra para buscar apoyo en diferentes instituciones, en colectivos artísticos y en medios de comunicación, etc. Afortunadamente, en la actualidad también son estas instituciones y asociaciones las que los buscan para apoyarlos; es el caso de Santos, a quien algunos gremios artísticos le han invitado a difundir a través de su arte la lucha de esta cultura contra la explotación minera del territorio que ellos consideran sagrado (Wirikuta, San Luis Potosí).

Santos va explicando la cosmogonía wixárica y, a la vez, el boceto del mural; se van mostrando los sitios a los que hace referencia y el artista recuerda lo amenazada que está su cultura y la tradición de la peregrinación por los intereses mineros: “[...] uno se siente muy triste y muy descontrolado, piensa que vamos a perder todo el costumbre de nosotros, de que nos vayan a quitar Wirikuta, de que se vayan a quedar con el lugar los mineros, está atacado por varias empresas” (Echevarría, 2014, 0h 27m 03s - 0h 27m 40s).

Esta sensación quedó encarnada en el mural, hay una imagen de un toro embravecido que representa a la comunidad huichol dispuesta a defender sus tradiciones, éste se encuentra

enfrentando a un tigre, aquel al que nada le importa el espacio sagrado y que quiere destruirlo. El artista dice claramente que el tigre es el expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), pues durante su periodo presidencial se otorgaron concesiones a mineras en San Luis Potosí en un área que incluye a Wirikuta.

El filme proyecta lo cotidiana que es la migración (temporal-interna) y la peregrinación en la cultura huichol, aunque a veces la forma de vida itinerante que caracteriza a estas comunidades resulta difícil para algunos de sus miembros, como lo expresó Santos. La migración es necesaria en temporadas de sequías, pues obtienen recursos económicos con la elaboración de artesanías y la venta de las mismas en otros pueblos o cabeceras municipales, o bien en trabajos como jornaleros o empleos temporales en los centros urbanos (Durin y Rojas, 2005).

La necesidad de salir de sus hogares, no sólo radica en la búsqueda de lo material, sino también en la búsqueda espiritual, pues año con año hacen viajes para rendir tributo a sus antepasados en lugares como Wirikuta (San Luis Potosí), Xapawiyemeta (Lago de Chapala en Jalisco), Haramaratsie (San Blas en Nayarit), etc., ya que desde sus orígenes, en su cosmogonía, han sido un pueblo errante (Neurath, 2005).

### ***Eco de la montaña en el ámbito cinematográfico***

Lauro Zavala (2011) propone dividir la cartografía del cine documental en tres categorías: documental clásico, documental moderno, documental posmoderno. El documental clásico es aquel que propone una tesis central, la cual es ilustrada por las imágenes y se realiza mediante el registro directo, la entrevista o con materiales de archivo; el documental moderno se caracteriza por la ausencia de texto explicativo, las imágenes son equiparables a una composición poética y la música es tan

importante como las imágenes; el documental posmoderno es metaficcional, es decir, le recuerda constantemente al espectador que está ante una obra de ficción y problematiza la relación de ésta con la realidad.

Para el presente artículo es útil profundizar en el documental clásico, ya que *Eco de la montaña* se puede enmarcar en esta categoría. El cine documental clásico se divide a su vez en los enfoques de expositivo y de observación. El primero es de carácter didáctico y la selección de las imágenes, así como su combinación dependen del texto explicativo. En el segundo las imágenes tienen mayor peso que el texto explicativo, el cual se reduce tanto como sea posible.

*Eco de la montaña* es un documental clásico con el enfoque de observación, pues se centra en el proceso creativo del mural e ilustra con imágenes las representaciones que hace el artista, el director se dedica a seguir a Santos de la Torre y a utilizar como método de registro la entrevista; no hay intervenciones por parte de algún narrador y se pretende presentar la obra como si fuese una filmación objetiva, es decir, con poca o nula intervención del montaje.

### **Datos generales del filme**

*Eco de la montaña* es una película mexicana del género documental, estrenada en 2014, tiene una duración de 91 minutos. La dirección estuvo a cargo de Nicolás Echevarría, con la producción de José Álvarez y Julio Chavezmontes, y la producción ejecutiva de Michael Fitzgerald. El director también ejecutó la fotografía, en colaboración con Sebastián Hofmann. El protagonista es Santos de la Torre, artista wixárika. La productora en línea y en campo fue Ximena O. Vettoretti y el editor Omar Guzmán. Las casas productoras que financiaron la



realización fueron Zima Entertainment y Cuadro Negro, con el apoyo de EFICINE, HSBC y el Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” (*Eco de la montaña*, 2014).

## Sobre el director

Nicolás Echevarría es originario de Tepic, Nayarit, nació el 18 de agosto de 1947. Se ha desempeñado como músico, pintor, productor, director, guionista, fotógrafo y documentalista de cine. En 1972 comenzó a prepararse para la creación cinematográfica en *Milenium Film Workshop* de Nueva York, y al mismo tiempo estudió animación en la *School of Visual Arts*. Desde entonces se inclinó por la creación de cine documental, y su interés por los grupos indígenas dominó sus producciones de este tipo.

Regresó a México en 1973 y tuvo la oportunidad de dirigir su primer cortometraje documental que se tituló *Judea*, éste trata sobre las tradiciones de semana santa entre los coras. Más tarde, en 1975, filmó *Hikure-tame, la peregrinación del peyote entre los huicholes*, que es un medimetraje que estudia la ingesta del peyote por los huicholes con motivos rituales.

En 1983 obtuvo una beca de la *Rock Foundation* para realizar una serie televisiva en colaboración con el antropólogo Alan Lomax para la Universidad de Columbia en Nueva York. En 1985, se convirtió en miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte en México y en 1986 fue acreedor a la beca Guggenheim.

*Cabeza de Vaca* es su largometraje más conocido, lo inició en 1986 y logró concluirlo hasta 1990. Este film participó en 1991 en la Selección Oficial del Festival de Berlín y en la Selección Oficial de México en la categoría Mejor Película Extranjera para participar en la 63<sup>a</sup> edición del premio Oscar.



La lista de las obras de Echevarría es muy extensa, en ésta se encuentran películas, documentales, videos cortos y series televisivas, entre ellos: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1987), *Las puertas del tiempo* (1992), *La pasión de Iztapalapa* (1994), *Viaje redondo, semblanza de Luis González y González* (1996), *Vivir mata* (2001), *Maximiliano y Carlota, partes I, II y III* (2004), *El Memorial del 68* (2008). *Eco de la montaña* es de sus trabajos más recientes (2014). El último documental realizado se titula *Grandes figuras del arte mexicano* y se estrenó en 2015.

### Consideraciones finales

Nichols plantea que el documental puede fungir como una prueba del mundo, ya que “los documentales muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran” (Nichols, 1997, p. 14). *Eco de la montaña* es un importante registro de la migración interna en México, sobre todo por parte de grupos indígenas.

La importancia de analizar el contenido de este trabajo de Echevarría radica, pues, en que proyecta la condición de migración constante en la que viven los huicholes, no viéndola como una cuestión negativa, sino como una tradición. Se puede decir que el acto migratorio en el documental *Eco de la montaña*, no se limita únicamente a la fotografía de un simple traslado de personas de un lugar a otro en la peregrinación, sino que lo más importante es cómo el director logra captar la cosmogonía de los huicholes a través de un viaje sagrado, en donde los elementos iconográficos le dan vida a sus ideas, su cultura y a su propia forma de ver el mundo.



## Referencias:

- Durin, S. y Rojas, A. (2005). El conflicto entre la escuela y la cultura huichola. Traslape y negociación de tiempos. *Realciones*, XXVI(101), 149-190.
- Echevarría, N. (Dirección). (2014). *Eco de la montaña* [Película].
- Eco de la montaña* (página web oficial del documental). (2014). Recuperado el 02 de junio de 2016 de <http://xn--ecodelamontaa-tkb.com/>
- Neurath, J. (Julio de 2005). Ancestros que nacen. (A. R. Sánchez Lacy, & M. D. Orellana, Edits.) *Artes de México*(75), 12-25.
- Neurath, J. y Pacheco, R. C. (s.f.). UNESCO. Recuperado el 3 de febrero de 2016, de UNESCO: [http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/phi/aguaycultura/Mexico/05\\_Huicholes.pdf](http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/phi/aguaycultura/Mexico/05_Huicholes.pdf)
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Olivares, M. (2012). Migración indígena en la Ciudad de México: entre el cambio, la permanencia y las nuevas fronteras. En G. Landázuri Benítez, S. Comboni Salinas, & Á. Bastian Duarte, *Cultura e identidades rurales* (pp. 97-147). México: UAM-X / CSH.
- Zavala, L. (enero de 2011). [www.sepancine.mx](http://www.sepancine.mx). Recuperado el 02 de junio de 2016, de: [www.sepancine.mx](http://www.sepancine.mx): [http://www.sepancine.mx/attachments/Notas\\_de\\_Curso.pdf](http://www.sepancine.mx/attachments/Notas_de_Curso.pdf)

## Semblanza de autoras y autores

### **Alejandro Ortega Neri**

Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas y Maestro en Historia de México por la Universidad de Guadalajara. Ha trabajado en medios locales como *Página 24* y *La Jornada Zacatecas*. Es colaborador de los suplementos culturales *La Gualdra*, *La Soldadera* y *Zacatecas sin fronteras* y del programa radiofónico *Parnaso* con la sección “Voz en off: historias detrás de la pantalla”. Es miembro de la Asociación de Historiadores Elías Amador A.C.

### **Ángel Román Gutiérrez**

Doctor en Artes y Humanidades por la Universidad Autónoma de Zacatecas, Maestro en Historia por El Colegio de Michoacán. Docente investigador en la Unidad Académica de Docencia Superior. Perfil PRODEP 2016-2019. Línea de Investigación: Historia del cine, educación e imagen en movimiento.

### **Antonio González Barroso**

Originario de Veracruz, Ver. (1961), es licenciado en historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (1988), maestro en historia por la *University of Illinois at Chicago* (1991) y doctor en historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas (2003). Desde 1991 labora como docente-investigador en las Unidades Académicas de Historia y de Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

### **Carlos Alfredo Carrillo Rodríguez**

Arqueólogo. Interesado en el cine como entretenimiento y espectáculo desde temprana edad, para posteriormente entenderlo como una forma de arte y herramienta de perpetuación de diversas memorias culturales. Interesado principalmente en la



obra de Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Werner Herzog, Takashi Miike y Shiny'a Tsukamoto. Sus géneros preferidos: terror, nuevo cine japonés y serie B.

### **Carlos Ernesto Aguilera Arellano**

Zacatecas, 1994. Cursa la Licenciatura en Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha estado continuamente en diversos coloquios y encuentros estudiantiles sobre el quehacer histórico, participando activamente con aportaciones en la historia de México en el período revolucionario, la historia del arte y esta vez con la historia del cine.

### **Celia Montes Montañez**

Doctora en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es autora de *La enseñanza de la historia. Del discurso teórico-político a un contexto escolar* (2012), *Retomando Zacatecas* (2015) y *Progenitores y autores de libros de texto de historia de Zacatecas* (2016). Desarrolló el proyecto de investigación “Educación multicultural bilingüe con enfoque histórico: una propuesta de innovación pedagógica para Zacatecas”, auspiciado por la Secretaría de Educación Pública (2013-2014).

### **David Aguilar Carlos**

Originario de la ciudad de Zacatecas, cursó estudios de licenciatura en Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Su línea de investigación se basa en la historia del cine y el análisis cinematográfico. Colaboró en la realización del documental *La Toma de Zacatecas: Una memoria viva*.

### **Edgar Alejandro Palacios Gaytán**

Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Fue acreedor de beca por parte de Cumex para estudiar en la Universidad de Granada, España. Ha participado en diversos foros y congresos académicos.

**Joel Cuevas Muñoz**

Egresado de la Licenciatura en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es Cronista Oficial de la Comunidad de Zóquite. Ha dirigido un cortometraje de ficción, dos cortometrajes documentales y participó en la realización de otro. También se desempeña como guionista. Su línea de investigación se enfoca en la teoría cinematográfica, la historia del cine y la estética y la realización cinematográfica, principalmente en el neorrealismo italiano.

**José Luis Raigoza Quiñones**

Médico y Doctor en Historia, (Huejúcar, Jalisco 1952) Docente Investigador en la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas, miembro del Cuerpo Académico CA-UAZ-172, “Teoría, Historia e Interpretación del Arte” autor de “Historia del hospital de san Juan de Dios en Zacatecas” y coautor en “Campos multidisciplinares del Arte II: diálogos entre Apolo y Euterpe, entre otros.

**Juana Elizabeth Salas Hernández**

Estudiante del Doctorado en Humanidades especialidad en Historia de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Actualmente investigadora y profesora en la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Sus líneas de investigación se han enfocado a la Historia ambiental, historia del poblamiento, cartografía histórica y cultura popular.

**Juan Luis Macías Frías**

Estudiante de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Sus líneas de interés son historia social, historia del cine e historia política.



### **Lidia Medina Lozano**

Doctora en Humanidades y Artes y Maestra y Licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Tiene un Diplomado en Arquitectura y Pintura contemporánea en la ciudad de Nueva York con el curador Randy Waltz. Sus líneas de investigación tratan sobre la alfabetización visual y la enseñanza de la historia a partir de las imágenes.

### **Mar García**

Estudiante de la Maestría en Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas con el proyecto de tesis titulado: “Públicos de cine en la ciudad de Zacatecas 1898-1930”, ponente en las V Jornadas de Cine Mexicano, organizadas por la Universidad Panamericana, con la ponencia: “El México que escribió Magdalena. Guiones para la construcción de un cine mexicano”. Ha publicado textos para periódicos de circulación local, referentes al arte funerario y al cine mundial.

### **María del Refugio Magallanes Delgado**

Doctora en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas y docente investigadora en la Unidad Académica de Docencia Superior. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores Nivel I, es perfil PRODEP e integrante del Cuerpo Académico “Enseñanza y difusión de la Historia”. Autora del libro *La educación laica en México. La enseñanza de la moral práctica XIX-XX* (2016) y coordinadora y coautora de los libros *Miradas y voces en la historia de la educación en Zacatecas. Protagonistas, instituciones y enseñanza (XIX-XXI)* (2013) e *Historia de la Educación en Zacatecas I. Problemas, tendencias e instituciones en el siglo XIX* (2010).

### **Minerva Anaid Turriza Nájera**

Nacida en Zacatecas, Zacatecas en 1988.

Cursó estudios de Economía y es licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas.

### **Margil de Jesús Canizales Romo**

Doctor en historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Actualmente investigador y profesor en las Unidades Académicas de Historia y Docencia Superior (UAZ) y se desempeña también como Cronista del Municipio de Trancoso, Zacatecas. Autor de *De las mieles al mezcal. Haciendas y ranchos mezcateros en el partido de Pinos, Zacatecas* (2008).

### **Norma Gutiérrez Hernández**

Licenciada en Historia y Maestra en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Zacatecas; Especialista en Estudios de Género por El Colegio de México y Doctora en Historia por la UNAM. Cuenta con Perfil PRODEP. Es Integrante y Responsable del Cuerpo Académico Consolidado “Enseñanza y difusión de la Historia”. Principales líneas de investigación: historia de las mujeres, historia de la educación y enseñanza-aprendizaje de la historia. Es integrante del SNI. En el 2014 recibió la Medalla “Alfonso Caso”, otorgada por la UNAM. Últimas publicaciones: (2015), *Perspectivas de género. Historia, actualidades y retos desde una óptica interdisciplinaria*; (2016), *Problemáticas contemporáneas de la educación en México. De la complejidad a Ayotzinapa*.

### **Óscar Romero Mercado**

Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Co-dirigió el documental *La toma de Zacatecas: una memoria viva*. Su línea de investigación se centra en la relación que existe entre las teorías cinematográficas y la historia.

### **Sandra Victoria Hernández Martínez**

Egresada de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas, actualmente estudiante en la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la misma universidad, en la que realiza la tesis: “La representación del



otro: una mirada a la cultura huichol a través del cine documental”. Participó como ponente en el Coloquio Internacional “Violencia y catástrofe audiovisual, migración y narcotráfico”, celebrado en la ciudad de Zacatecas en presente año.

### **Susana de la Torre Troncoso**

Docente-investigadora de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas de 2009 a la fecha. Es licenciada y maestra en Historia por la misma Universidad. Actualmente estudia el Doctorado en el Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Sus líneas de investigación versan sobre historia de la enfermedad, historia de las ciudades e historiografía cultural. Tema de investigación: “La formación del ciudadano moderno. Discursos jurídicos en la ciudad de Zacatecas durante el porfiriato”.





**MIRADAS AL CINE DESDE ZACATECAS**

de Antonio González Barroso,

Ángel Román Gutiérrez y

Norma Gutiérrez Hernández, coords.

se terminó de imprimir en los talleres de

Servimpresos del Centro, S.A. de C.V.

Hortelanos # 505, Col. San Luis, Aguascalientes, Ags.

Tel. 916 63 81 servimpresos2002@yahoo.com.mx

2016

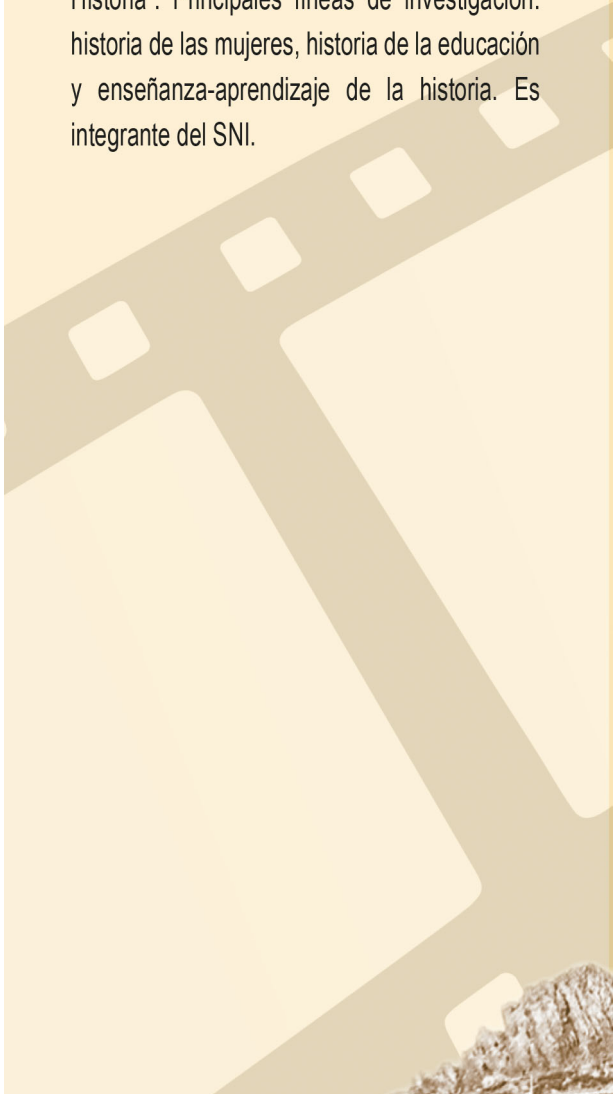
TIRAJE: 1000 EJEMPLARES





■ ***NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ***

Licenciada en Historia y Maestra en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Zacatecas; Especialista en Estudios de Género por El Colegio de México y Doctora en Historia por la UNAM. Cuenta con Perfil PRODEP. Es Integrante y Responsable del Cuerpo Académico Consolidado “Enseñanza y difusión de la Historia”. Principales líneas de investigación: historia de las mujeres, historia de la educación y enseñanza-aprendizaje de la historia. Es integrante del SNI.



Este libro es muestra de la energía y de la continuidad de un ambicioso proyecto pionero que busca consolidar un grupo de investigadores e investigadoras en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Además, el objetivo primordial es exponer los resultados de los, hasta entonces, aislados trabajos de estudiantes, académicos y académicas universitarias sobre el cine. Dicho objeto de estudio permite acercarse desde distintos ángulos y diversas disciplinas, he aquí la prueba de ello. Este primer producto seguramente será extendido con los próximos talleres de trabajo, seminarios de investigación y cursos especializados. Así la UAZ abre brecha para unir sus labores en este ámbito de investigación junto a la UNAM y la UdeG, facilitando sin duda intercambios lo mismo para estudiantes que para profesores y profesoras.

Carlos A. Belmonte Grey



# Mirada al Cine desde *Zacatecas*

■ ANTONIO GONZÁLEZ BARROSO ■ ÁNGEL ROMÁN GUTIÉRREZ ■ NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ  
COORDS.