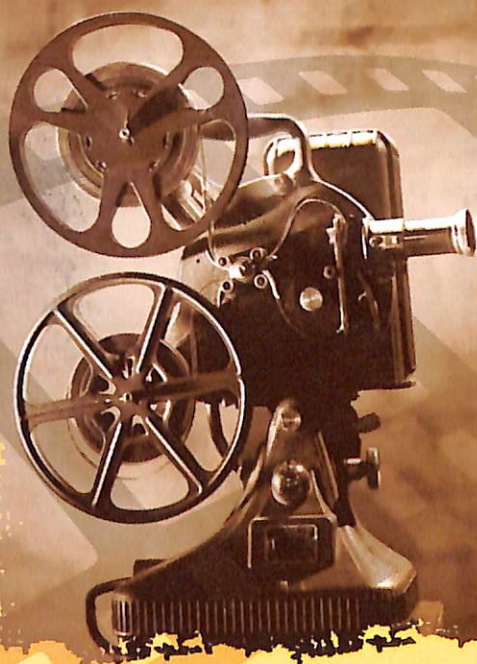


# Miradas al Cine desde Zacatecas

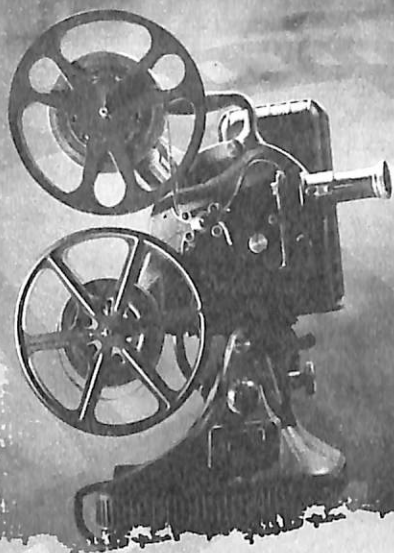
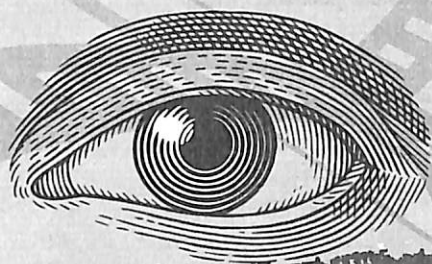


ANTONIO GONZÁLEZ BARROSO  
★ ÁNGEL ROMÁN GUTIÉRREZ  
★ NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ  
(COORDS.)

ADMISIÓN

032700

# 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

Este 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>	80	<i>Algo terrible va a pasar: historia de la filmación de</i>	184
<b>Emilio Fernández y <i>Río escondido</i> (1948)</b>		<b><i>Presagio</i> de Luis Alcoriza y Gabriel García Márquez</b>	
Ángel Román Gutiérrez, Antonio González Barroso y María del Refugio Magallanes Delgado		<b>en Veta Grande, Zacatecas en enero de 1974</b>	
		Alejandro Ortega Neri	
<b>Música y cine campiranos mexicanos</b>	91	<b><i>Eco de la montaña. Proyección de la condición</i></b>	196
José Luis Raigoza Quiñónez		<b>migratoria de los grupos indígenas en México</b>	
		Sandra Victoria Hernández Martínez y Ángel Román Gutiérrez	
<b>La arquitectura en México en los años 50 vista desde el cine mexicano</b>	102	<b>Semblanza de autoras y autores</b>	207
Lidia Medina Lozano			
<b><i>Los olvidados. Un abuso de la memoria</i></b>	112		
Minerva Anaid Turriza Nájera			
<b>La trata de blancas en el filme <i>Las poquianchis</i></b>	123		
Susana de la Torre Troncoso y Juan Luis Macías Frías			
<b>Cine y autoritarismo: dos casos del cine mexicano</b>	135		
David Aguilar Carlos			
<b>Lenguaje cinematográfico. La fotografía de Gabriel Figueroa en <i>Miradas múltiples</i></b>	147		
Oscar Romero Mercado			
<b>ZACATECAS</b>	157		
<b>Cine en el Teatro Calderón</b>	159		
Edgar Alejandro Palacios Gaytán			
<b>Un espectáculo en transición: la metamorfosis del espectador</b>	171		
Mar García			

## 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– (Schvarstein, 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 comprometida, 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.

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 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 U de G, facilitando sin duda intercambios lo mismo para estudiantes que para profesores y profesoras.

Carlos A. Belmonte Grey

