



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**CINECLILOGRAFÍA:
LA ESCRITURA FÍLMICA DE LA HISTORIA.
EL CASO DE LA PELÍCULA *LONGITUD DE GUERRA***

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
HISTORIA**

**PRESENTA:
EDGAR PÉREZ RIVERA**

**ASESOR: DOCTOR FRANCISCO MARTÍN PEREDO
CASTRO**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hay cien maneras de escribir la historia.

François Guizot

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. LA HISTORIA Y EL CINE.....	10
<i>Cinecliografía</i> . La escritura fílmica de la historia.....	13
CAPÍTULO II. LONGITUD DE GUERRA	21
EL CONTEXTO Y EL AUTOR.....	22
ANÁLISIS VISUAL.....	33
ANÁLISIS SNORO	52
ANÁLISIS DRAMÁTICO	62
INTERPRETACIÓN.....	70
Punto de vista	70
Idea de la historia: Lo absoluto y la redención.....	71
CAPÍTULO III. CINECLIografía.....	79
LAS CAPACIDADES DE LA <i>CINECLIografía</i>	80
PRESUNTAS INCAPACIDADES DE LA <i>CINECLIografía</i>	86
LOS DESAFÍOS DE LA <i>CINECLIografía</i>	101
CONCLUSIÓN	106

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objeto el estudio de la película *Longitud de guerra* (de Gonzalo Martínez Ortega, 1975). El contenido del filme es un acontecimiento histórico del norte pre revolucionario de México: el asedio que sufrió el pueblo Tomochic en 1892 por parte del ejército porfirista. El tratamiento que le he querido dar no es el de una adaptación, ni el de un complemento de la historiografía, sino el de un discurso en sí mismo que tiene por objeto la representación de un pasado específico. El objetivo ha sido problematizar si este tipo de cine puede equipararse con la historiografía y en qué medida puede desempeñar la labor de ésta, prefigurando la plausible necesidad de que a la escritura fílmica de la historia se le entienda bajo un concepto propio, la *cineliografía*.

Me encontré con la película en cuestión gracias a mi gusto tanto por el (*chili*) *western* como por la historia de la región norteña de México, otrora llamada “provincias internas”. Después, en un aula de la universidad, oí el supuesto de que se trataba de una “adaptación” de *Tomochic*, la novela de Heriberto Frías. Compartí mi interés por el asunto en un seminario y alguien me dijo “pues ya está, haz un estudio comparativo entre la novela y la película”. La sugerencia, probablemente, fue motivada porque, hasta la fecha, se considera a esta novela como las memorias de un testigo presencial de lo acontecido en Tomochic en 1892, pero tomé con cautela la recomendación. Había cursado un seminario sobre la imagen cinematográfica como documento histórico, además de un curso sobre el cine como lenguaje

audiovisual, y podía prever lo evidente (y necesario) del distanciamiento entre el discurso fílmico y el discurso escrito, lo cual volvía un poco limitado un estudio comparativo de ellos. En cambio, encontré más precedentes en el estudio del cine como documento para la historia y *Longitud...* parecía más que adecuada como documento por la historia del echeverrismo, por ejemplo.

Posteriormente, emprendí una investigación bibliográfica que me fue orillando a descartar ambos caminos. Los trabajos que ya habían abordado la película bajo el tópico del cine “echeverrista” me resultaban reduccionistas y dejaban poco margen para decir algo nuevo o diferente. Por otro lado, analizar el filme como una adaptación resultaba cada vez más inviable al descubrir que lo mostrado en pantalla no aludía a la novela de Heriberto Frías en específico, sino a una variada bibliografía sobre el tema, disponible hasta el momento del rodaje de la película. La abundancia de referencias bibliográficas implícitas no era del todo desalentadora; había que buscar un método que las aprovechara, pero sin caer en la veneración inquisitoria que le exigiera a la película un apego fervoroso a las mismas.

Encontrar el método sólo podía darse a partir de conjeturar la posibilidad de una intención del autor (aun con lo problemático de esa figura narratológica) detrás de la película. Evidentemente la intención no fue “hacer una película echeverrista”, porque su “echeverrismo” es circunstancial, y tampoco lo fue adaptar un libro en específico. Lo que también resulta evidente, pero puede ser velado por cierto pundonor de historiador, es que *Longitud de guerra* busca “escribir” un discurso sobre la historia, representarla.

La representación fílmica de la historia es un tipo de cine que ha fomentado el gusto por la historia en más de un espectador y puede ser apreciado tanto por el profesional de la historia como por el público en general en búsqueda sólo de entretenimiento. Ha estado presente en las pantallas cinematográficas prácticamente desde los inicios del celuloide, a un punto tal que a las películas cuyo contenido es la historia se les llama, indiscriminada y popularmente, “cine histórico”. Algunos lo han considerado un género cinematográfico más¹, y otros, más aventureros, hasta le han llamado “historia filmada”.² Pero desde la academia de la historia poco se atendía a su cualidad escriturística; su historicidad era vista más en

¹ Xavier Robles, *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, México, UNAM, 2010, p. 60.

² Charles-Olivier Carbonell, *La historiografía*, México, FCE, 1981, p. 154.

función de su lugar dentro de “la historia del cine”, o como documento para la historia de la época de su realización.

Consideré, entonces, que ante la iniciativa del cineasta por representar el pasado debería corresponder al historiador asistir al diálogo con este tipo de discursos. Los primeros acercamientos ya los habían dado Marc Ferro y Robert Rosenstone, entre otros, pero siempre con recelo debido a “la presunta incapacidad del film para representar la verdadera esencia de la historiografía”.³ Como punto de anclaje de mi propio acercamiento he apelado al concepto de Historia,⁴ propuesto en su momento el historiador holandés Johan Huizinga, que la entiende como “la forma espiritual en que una cultura rinde cuentas de su pasado”⁵ y que incluye a sus expresiones preliterarias. Ello habría bastado para incluir, dentro de dicho concepto, a los discursos cinematográficos o audiovisuales sobre el pasado, pues nuestra cultura suele rendirse esas cuentas audiovisualmente. Incluso hay que recordar que la escritura misma de la historia no siempre ha implicado método y erudición, ciencia o filosofía; en su devenir también ha lidiado con el mito, la fe, el romanticismo y hasta la ficción, tal como lo hace notar Charles-Olivier Carbonell en *La historiografía*, libro que bien podría leerse como una biografía de la musa Clío.

Pero con el fin de ser más específico e ir más allá del concepto propuesto por Huizinga, también había que confrontar a la película con la postura esencialista de la historiografía, a cuyo tenor Rosenstone, junto al filósofo Ian Jarvie, objetaba que la historia en cine tenía una deficiencia en la carga informativa, que privilegiaba la narración sobre el análisis, que no seguía los criterios de verdad de la historiografía y que la esencia de la historiografía (entendida por él como un debate) nunca sería alcanzada por la historia filmada. Es así que dichas objeciones han funcionado en este trabajo como una criba, para evaluar qué tanto se puede acercar la escritura fílmica de la historia a la historiografía, y puntualizar la verdadera dimensión de aquellas supuestas incapacidades del cine frente a ella. Para ello consideré preciso focalizar su defensa a partir de su propia cualidad cinematográfica, desde una perspectiva no sólo de interés histórico sino estético, que ve al filme como un fin en sí mismo.

³ Hayden White, “Historiography and Historiophoty” en *American Historical Review*, XCIII (1988), p. 1195.

⁴ La “H” la mantengo en honor al uso que de ella hace el propio Huizinga en su texto, aun cuando su concepto tiene miras de integrar el amplio fenómeno de la labor historiadora.

⁵ Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, Versión española de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 95.

Al considerar al cine como un arte representativo, se entiende que éste produce una impresión audiovisual respecto a su asunto (la historia de Tomochic, por ejemplo) y lo caracteriza mediante el libre empleo de la técnica cinematográfica. Así, en la ejecución de este trabajo he tenido que echar mano de conceptos tanto de la historiografía y la narratología, como del lenguaje audiovisual, el análisis cinematográfico y la composición dramática, con los objetivos de esclarecer cómo la forma influye en la interpretación que el filme hace del contenido (el acontecimiento histórico) y de encontrar una medida más justa en la equiparación de este tipo de cine con la historiografía.

La estructura de mi investigación comienza con la reflexión en torno a los conceptos de historia y de cine, para dar paso a a las múltiples relaciones que la historia constantemente establece con el cine, ponderando la historia *en* el cine por encima de la historia *del* cine, y del cine como documento *para* la historia de una época. En la segunda parte de la investigación me aboco de lleno al discurso audiovisual que es *Longitud de guerra*. Primero analizo la forma en que los elementos del lenguaje cinematográfico audiovisual afectan la representación del contenido proveniente de fuentes tradicionales. Para hacerlo, como cualquier historiador que decida abordar el tema, precisé de un conocimiento, básico y sustancioso a la vez, de la forma en que diferentes aspectos del plano filmado (el encuadre y la angulación, por ejemplo) modifican la semiótica de lo mostrado; lo fui exponiendo de acuerdo a las características específicas del contenido de este filme, ya que, como es sabido, la gramática cinematográfica es variable y no necesariamente prescriptiva. Después, lo arrojado por ese análisis lo reintegré en una interpretación de la película que, de acuerdo a su composición dramática, fija su postura frente al fenómeno y frente a la idea misma de la historia al prefigurar a su relato en torno a *Tomochic* como un tipo de relato, un *western didáctico*. *Longitud de guerra* se presenta, así, como un discurso que dialoga con su presente y se construye a partir de los parámetros determinados por la historia y la gramática del cine, gravitando en torno a discursos escritos: novela histórica e historiografía, y emitiendo un discurso propio: un discurso *cinecliográfico*.

En la tercera parte, ya armado con el análisis y la interpretación, me propuse hacer frente a las objeciones hechas por parte de Rosenstone, Ian Jarvie y Hyden White a este tipo de cine en su comparación con la historiografía. Al respecto, no podía dejar de señalar que la supuesta deficiencia en la carga informativa de la que se le acusa no puede ser una cuestión

cuantitativa (en *Longitud de guerra* abundan las referencias implícitas) y que, aun siendo cualitativa, esta dependerá de su eficacia narrativa. Pero privilegiar la narración es una cuestión que estos pensadores también solían criticarle a la representación cinematográfica de la historia, pues consideraban que ello iba en detrimento del análisis y la explicación. Sin embargo, he aprovechado para recordar, por un lado, que la propia historiografía no está exenta de narratividad y, por otro, que tanto la puesta en escena como la articulación del discurso audiovisual, tampoco están exentos de un análisis previo, ya que derivan su explicación del acontecimiento a partir de la forma en que traman su narración del mismo.

Otra cuestión, dentro de dichas objeciones, concierne a los criterios de verdad y exactitud. Al respecto, hay que subrayar que a lo largo de la historia de la historiografía ha quedado patente que cada autor ha tenido su propio criterio, tan suyo como su imaginación histórica; otro tanto pasa con los cineastas que se proponen escribir la historia en lenguaje audiovisual. Incluso he decidido problematizar, con ejemplos puntuales de la película, la medida en que ciertos grados de inventiva afectan, o no, la verdad del discurso. La historiografía no está exenta de inventiva, y si, hasta ahora, se ha mantenido a salvo del relativismo que acecha con la posverdad, es gracias a la posibilidad de diálogo y debate entre pares, cosa de la que sí carece el tipo de cine que aquí se trata.⁶

Finalmente, pese a demostrar que la escritura fílmica de la historia cumple, a su modo y con sus medios, con algunas características de la historiografía y se le aproxima en otras, concluyo aceptando (prácticamente exigiendo) que no se le puede equiparar con la historiografía, pero no podemos ser indiferentes a ella ni conformarnos con considerarla un “complemento” de la historia escrita en tinta y papel, como parecía sugerir el mismo H. White con su idea de *historiophoty*. Eso me lleva a realzar la pertinencia de llamarle *cinecliografía*.

En un principio utilicé esa palabra para acotar un tipo específico de filmes: los que “escriben” historia; para distinguirlos, así, tanto de aquellos que usan la historia a guisa de simple telón de fondo (el llamado “cine de época”, el “cine de capa y espada”, etc.), como de los que suelen considerarse “históricos” en razón de su trascendencia contemporánea (los que “hacen” historia). Al mismo tiempo es un concepto que los distingue de otras grafías de

⁶ No se desconoce, desde luego, la posibilidad de diálogo entre pares que evidencian libros en los que se discute sobre la historia en el cine. Por ejemplo, Mark C. Carnes, *Past imperfect. History according to the movies*, Londres, Henry Hold & Company Cassell, 1996, 230 pp.

la historia, pues aunque “la historia se hace con grafía y produce grafía”,⁷ es la *cinecliografía* aquella que aviva el reencuentro de la historia con una suerte contemporánea de poesía épica, inspiradas ambas, según los clásicos, por la musa Clío. Por eso no es cine-historio-grafía.

El concepto *cinecliografía* también parece adecuado para la consideración de un campo de estudio que canalice los desafíos que cine e historia se plantean mutuamente en la representación del pasado; que aborde este tipo de filmes desde una postura crítica del contenido y técnicamente comprometida con la forma, que dé cabida al debate y al diálogo que hacen falta y que atienda a sus especificidades comunicacionales, materiales, modélicas, semióticas, lingüísticas, etc. Cierro la investigación reflexionando sobre su importancia y los posibles derroteros e implicaciones que podrían derivar de esta noción, que, en algún momento, terminará por poner en el plató cinematográfico los pies del historiador, con cada vez más habilidades y cada vez menos reparos, así como los cineastas no los han tenido para poner en la historia sus manos, ojos y oídos.

⁷ Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica”, en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, año 2, n. 4, 1995, p. 255.

CAPÍTULO I. LA HISTORIA Y EL CINE

CONCEPTO DE HISTORIA.

El punto de partida de este trabajo es el concepto de Historia propuesto por Johan Huizinga, quien la define como “la forma espiritual en que una cultura se rinde cuentas de su pasado”.

¹ Huizinga llegó a ese planteamiento como resultado de su búsqueda de lo esencial de esta práctica inherente a los seres humanos. Un concepto que buscaba trascender las maneras específicas de cómo se lleva a cabo esa rendición de cuentas, pues lejos de pretender alejarse de la historia concebida como ciencia, por ejemplo, él subrayó la necesidad de un concepto que englobara ese estadio del desarrollo historiográfico, pero “capaz de abarcar también y reconocer en todo lo que valen las fases anteriores de la historia”.² Puesto así, es que he retomado su concepto para hacerlo extensivo a la posterioridad del propio autor, y por lo tanto intentar considerar Historia también a aquella que se enuncia a través de discursos cinematográficos.

No obstante, dado que mi objetivo no es relativizar la labor del historiador, como mi propio abogado del diablo someteré el caso de la película *Longitud de guerra* al rigor de una definición más científicista de la Historia: el historiador hegeliano Bruno Bauer, citado por el propio Huizinga en su búsqueda del concepto esencialista, sostenía que la Historia es

[...] la ciencia que intenta describir y explicar, volviendo a vivirlos, los fenómenos de la vida en aquello en que se trata de los cambios que las relaciones de los hombres con las diversas colectividades sociales llevan consigo seleccionándolos desde el punto de vista de su influencia sobre los tiempos posteriores o con respecto a sus cualidades típicas y concentrando la atención, fundamentalmente, en aquellos cambios que no pueden volver a repetirse en el tiempo ni en el espacio.³

El uso de la “H” viene del uso textual que hace de ella el propio Huizinga. No obstante que su visión integradora del fenómeno amplio de la labor historiadora abarca la fase de investigación (ese “volver a vivir” de Bauer es parte del proceso), es en la grafía, que emerge de la investigación, donde recae la rendición de cuentas. Y para efectos de este trabajo, el objeto principal de interés es la grafía.

¹ Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, Versión española de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 95.

² *Ibidem*, p. 91.

³ Citado por Johan Huizinga, *Ibidem*, p. 88.

Utilizar únicamente conceptos de renombrados historiadores, lejanos en el tiempo y el espacio, para legitimar mi propuesta, sería un tanto oportunista, pues es imposible saber si estarían de acuerdo conmigo. De Bauer es difícil intuirlo por su desconocimiento del cinematógrafo. Huizinga que, en cambio, sí fue contemporáneo de los albores del cine y hasta de los excesos propagandísticos de Leni Riefenstahl, guardaba cierto recelo hacia la imagen cinematográfica, pues consideraba que “el cine no realizaba ninguna contribución seria al conocimiento de la historia, pues lo que mostraban sus imágenes o bien carecía de importancia o bien ya se sabía”.⁴ Ello aún a pesar de que el propio Huizinga llegó a sostener que “La imagen histórica tendrá siempre un color más vívido, más vivaz que lo postulado por la capacidad lógica de las palabras que producen la imagen misma”;⁵ tal vez no vislumbraba el auge que le deparaba a la imagen histórica cinematográfica o tal vez desconfiaba en demasía de ella en razón de sus abusos propagandísticos. Entonces también será preciso tomar en cuenta a algún pensador ya involucrado directamente en la discusión en torno a “los filmes históricos” y no tan favorable a los mismos. En eso ayudará mucho la postura que tenía el filósofo Ian Jarvie, quien llegó a objetarle a este tipo de películas tres cosas: 1) una supuesta deficiencia en la carga informativa, a saber, la cuantía de información necesaria para permitirse tratar un tema histórico; 2) después se pone un tanto draconiano al maximizar que los filmes históricos favorezcan la narración por encima del análisis; y finalmente, la más compleja de sus objeciones tiene que ver con 3) la incapacidad del cine para representar la “esencia” de la historiografía, entendida esta como un “debate entre historiadores sobre la precisión de lo que exactamente ocurrió, el porqué de eso que ocurrió, y cuál podría el informe adecuado de su significancia”.⁶

Frente a las objeciones primera y tercera bien podríamos oponer la concepción que se tiene de la historiografía desde la “teoría de sistemas” que se encamina a negar todo esencialismo (a propósito de la tercera objeción), aunque ello también cancelaría el concepto de Huizinga. De acuerdo con dicha teoría, pensadores como Fernando Betancourt, bajo la influencia de Luhmann y Foucault, consideran a la historia como un sistema observador de la

⁴ Peter Burke, *Visto y no visto...*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 96.

⁵ Johan Huizinga, “El elemento estético de las representaciones históricas” en *Prismas*, N° 9, 2005, p. 103.

⁶ Hayden White, “Historiography and Historiophoty” en *American Historical Review*, XCIII (1988), p. 1195. La traducción es mía.

sociedad,⁷ situado en una transversalidad operativa respecto a las ciencias sociales y ponderando las interpretaciones del pasado frente a su referencialidad material, tan cara a la historia erudita de antaño. Esta suerte de “nuevo paradigma” bien podría resumirse en la cita que el propio Betancourt hace de Frank R. Ankersmit: “ya no tenemos textos ni pasado, sino interpretaciones”,⁸ con lo que podríamos juzgar como sobreestimada la atención en la cantidad informativa de un discurso sobre el pasado (a propósito de la primera objeción de Jarvie). Sin embargo, no ha sido el objetivo ni la pretensión de esta investigación algo parecido a poner en crisis la historia misma. Así que baste por ahora tener en cuenta tanto el concepto espiritual trascendente de Huizinga, el científicista de Bauer y las objeciones “esencialistas” Jarvie. Sobre esos tres ejes volveré al final.

Toca ahora detenernos en el otro concepto que compone el binomio de este trabajo.

EL CONCEPTO DE CINE

Cine es el vocablo que abrevia la palabra “cinematografía”; concepto que podríamos resumir como la creación de imágenes en movimiento. Pero con el paso del tiempo “cine” se ha convertido en un elemento cultural de amplio alcance significativo. Empecemos por el cine *objeto*: el cinematógrafo como una máquina que recoge y reproduce imágenes en movimiento. Resumiendo, de manera muy escueta, la historia de este objeto, tenemos que, gracias al principio de persistencia retiniana, utilizaba la seriación consecutiva de fotografías (cuadros) que fragmentaban el movimiento de lo que captaba, para después crear la ilusión óptica de que ese movimiento efectivamente vuelve a ocurrir frente a los ojos de un espectador. El medio evolucionó y encontró la velocidad óptima de veinticuatro fotogramas por segundo para perfeccionar la ilusión. Añadió sonido y color, exploró diferentes formatos de *aspect ratio*, se volvió digital, etcétera; pero el principio mimético sigue siendo el mismo.

Siguiendo la acepción material, la palabra cine también denomina el *lugar* donde ocurre el fenómeno de su exhibición, convertido en lugar de convivencia social. Prácticamente todo el siglo XX estuvo poblado de salas cinematográficas, cada una de ellas

⁷ Fernando Betancourt Martínez, *Historia y cognición. Una propuesta de epistemología desde la teoría de sistemas*. México UNAM- IIH, Universidad Iberoamericana, 2015 p. 199.

⁸ *Ibidem*, p. 217.

denominada simplemente “cine”. Su impacto y relevancia para la vida pública, política y familiar, fue determinante hasta que se vio menguado y modificado por la llegada de la televisión primero, el video después y finalmente internet. Pero aún en lo que va del presente siglo, esa práctica se volvió monopólica, insaciable y voraz, pese a su agonía frente a las plataformas digitales.

Luego, el concepto cine también tiene una acepción como *arte*. Con ello se ubica como una actividad humana que interpreta la realidad y crea un significado sensible de ella. El artista que así lo haga tiene la sensibilidad y el conocimiento para manejar los recursos expresivos del medio en cuestión; en el caso cinematográfico son la imagen, el sonido y el movimiento. En la operación de dichos recursos intervienen varios creativos, por lo que el arte cinematográfico se halla imbuido en la discusión permanente de sobre quién recae la autoría del mismo; frente a lo cual Peter Burke no dudó en emplear el término “cineastas”⁹ para considerar a todos los involucrados en cada “departamento”: director, argumentista, guionista, cinefotógrafo, sonidista, director de “arte” (decorado), editor, etcétera. Sin embargo, para usos de esta investigación, me veo obligado a zanjar la discusión en favor de la idea de “autor” más que de autores, ya que algunos de esos “cineastas” operan más a nivel artesano que artístico; aunque la frontera entre ambos sea permeable, bien puede decirse llanamente que “el simple artesano trabaja con arreglo a algún patrón o alguna especificación, o al menos para resolver un problema preciso”¹⁰ y será el verdadero autor del filme quien plantee dicho problema específico; pero más adelante ahondaré en ello. De hecho, más que el arte cinematográfico y la capacidad artística de sus ejecutantes, el objeto central del presente trabajo es la obra cinematográfica: el film en sí mismo, pues considero, como lo hiciera Edgar Carritt, que, si bien “la experiencia estética es la expresión de una emoción en una psique individual”, “la comunicación de esta expresión a otras psiques es la obra de arte”.¹¹ Es verdad que no todas las películas son obras de arte de alto calado, que la artísticidad de cada una de ellas es variable y una cuestión de matices, pero para efectos del presente trabajo considero que ese punto de partida es bastante funcional.

La “elevación” del cine a la categoría de arte fue un proceso que lo desplazó de ser una mera atracción novedosa de feria, que reproducía el movimiento de seres y objetos tomados

⁹ Peter Burke, *op. cit.* p. 201.

¹⁰ Edgar F. Carritt, *Introducción a la estética*, [Trad. Octavio g. Barreda] México, FCE, 1951, p. 80.

¹¹ *Ibidem*, p. 165.

de la cotidianeidad, a ser un producto más elaborado. A medida que se daba su evolución formal potencializaba la poetización del mundo-tiempo. Ya para 1911 Ricciotto Canudo lo consideraba la fusión de la máquina con el sentimiento, que tendría que ser la realización del ideal al que todas las artes anteriores habrían aspirado: el olvido estético de sí mismo, “el goce de una vida superior a la vida”.¹² Es un arte sui géneris a la altura de “arte total”, mote que le pusiera Wagner en su tiempo a la ópera. En él están presentes las artes del espacio: la plástica de la pintura (refigurada en el fotograma) y la escultura (presente en escenografía y decorados); las artes del tiempo: la ubicuidad y el pancronismo de la narrativa, ¡la velocidad misma de los veinticuatro cuadros por segundo!; incluso la espectacularidad del teatro y la ópera. En el cine convergen diferentes formas de arte, pero es irreductible a ninguna de ellas.

Pero Cine tiene otra acepción más. Tomando etimológicamente la palabra *cinematografía*, de donde se deriva el vocablo, me gustaría poner atención en la polisemia del sufijo *grafía*, que designa no sólo la noción de “grabado” (que tiene más sustento material), sino la de *escritura*, así como la de *campo de estudio*. Derivado de considerar al cine como *escritura*, llegamos inevitablemente al tema del *lenguaje audiovisual*, que es de relevancia para los propósitos del presente trabajo, junto con la noción de *campo de estudio* que abordaré en la parte final.

Numerosos son los estudiosos, lingüistas y semiólogos, que han dedicado su trabajo a analizar el “lenguaje” del cine, en cuanto que es una entidad discursiva capaz de crear y transmitir significados a partir de algo que lo define a nivel estructural y, por tanto, gramatical: el montaje. Se entiende como montaje la yuxtaposición de dos o más elementos sígnicos, encaminados a comunicar una idea que emerge de la relación entre ellos. El montaje es el método expresivo y sintáctico del cine por antonomasia, y puede operar a diferentes niveles dentro del film. El principal consiste en la yuxtaposición de dos fotogramas, también se habla del montaje del sonido sobre la imagen. El montaje al interior del plano, es decir la composición, que tiene que ver con las relaciones proxémicas y de proporción entre los elementos dentro de la imagen; algo muy propio de la pintura llevado a la fotografía, pero que el cine le agrega una latencia en función de lo que no está, pues la composición varía en el tiempo y se afecta mutuamente con la que ya no es y con la que será. Es así como el cine

¹² Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las siete artes*, consultado en <https://susanaclavero.files.wordpress.com/2015/12/manifiesto-de-las-siete-artes-ricciotto-canudo.pdf> p. 2.

inauguró gradualmente lo que hemos venido a llamar lenguaje audiovisual, presente en múltiples medios como la animación, la televisión, el video, los videojuegos, etc.

Para empezar, hay que señalar que, mientras la narrativa histórica escrita, por lo regular, implica un tiempo acabado,¹³ el cine narra en tiempo presente como los sueños. Hasta en la escritura misma del guion cinematográfico todo se narra en tiempo presente; incluso lo que en términos de fabulación existe en el pasado o en el futuro, limitándose a poner marcas textuales (fechas, por ejemplo) que indican un *flashback* o un *flashforward*, para saltar al pasado o al futuro, respectivamente. Podría decirse que se da un acercamiento a la restitución de la simultaneidad de las acciones a las que remiten los acontecimientos narrados, ya que son experimentadas por el receptor de una forma más afectiva como algo “ocurriendo”. La mediación mimética entre tiempo cosmológico y tiempo fenomenológico que Paul Ricoeur le atribuye a la narrativa se estrecha aún más cuando se trata del cine, porque vuelve más vívido lo que él mismo define como el tercer tiempo: el verdaderamente humano.¹⁴

Narrar a través del lenguaje cinematográfico, así como hacer el análisis de algún film resulta complejo. Empezando por el hecho de que los estudios y las teorizaciones más paradigmáticos en cuanto a narratología se refieren, están enfocados en la narración escrita. De ahí que el término “texto” ha sido traslapado para designar procesos semióticos no literarios como el cine, señalando su cualidad de espacio de significación. Esa superposición teórica le permite un diálogo intertextual con las demás prácticas discursivas de una cultura, que bien pueden entenderse como su contexto. Un filme es discurso “en la medida en que constituye un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples, producidos con ayuda de imágenes, palabras, música y menciones escritas”.¹⁵ Consideramos al cine, entonces, como un texto audiovisual que soporta un discurso que desborda su materialidad.

El intento de establecer equivalencias entre unidades textuales y unidades fílmicas resulta difícil y a veces arbitrario. Por ejemplo, decir que un enunciado sólo es comparable con “el plano” resulta no del todo correcto o insuficiente, pues si bien es cierto que éste puede

¹³ Las excepciones a la regla no lo son en totalidad, y sólo la confirman, pues en sus gerundios no cabe la simultaneidad de la toma cinematográfica.

¹⁴ Manuel Macearas en la Presentación de la edición española de Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, México, Siglo XXI editores, 1998, p. 27.

¹⁵ María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 16.

ser considerado una unidad de sentido, su amplitud de significado varía enormemente por diversos aspectos como su angulación, su composición, entre otros, y aun parece un término elemental heredado de los primeros años del cine, aún deudor de la preceptiva y la tradición de la fotografía como precedente de los albores del lenguaje cinematográfico. También podríamos considerar como unidad fílmico-narrativa la “toma”, pues este término, que implica la duración del plano filmado, va más allá de la plástica e incluye sus elementos sonoros (cuando los hay) y todo el universo capturado entre “acción” y “corte”. Incluso podríamos explorar las diferencias y posibilidades de cuando el plano de una toma se vuelve mostrativo o narrativo a partir de su encuadre y la forma en que los elementos están dispuestos dentro de este. La propuesta habría que verla con sus matices y bemoles, pues cada toma no termina de tener sentido hasta que se yuxtapone en el montaje que le encausa en uno de sus sentidos posibles, en función de otra(s) toma(s).¹⁶ Cosa curiosa: “el carácter narrativo del film se ha relacionado estrechamente con el montaje, como procedimiento de articulación y configuración del relato”,¹⁷ pero lo característico de dicho procedimiento sintáctico, la yuxtaposición de elementos discontinuos, parece corresponderse más con poesía (los *haiku*, por ejemplo) que con la narrativa.

Después de revisar varios manuales y trabajos teóricos, concluyo que, tratar de establecer una equivalencia justa y atinada entre un enunciado verbal y su puesta en pantalla no puede ir más allá de un hermoso y entretenido ocio. Extenderme más me daría un punto de partida erróneo, pues implicaría que considero al discurso cinematográfico todavía como la ilustración o la traducción de un trabajo escrito. Eso ni siquiera pasa respecto del guion cinematográfico que antecede a la filmación, el cual no pasa de ser eso, una guía que muere desde que el director grita “acción” en la primera toma. En cambio, sí es de vital importancia tener en cuenta cada uno de los elementos del lenguaje cinematográfico al analizar un discurso de este tipo y estar atentos a cómo en cada película, en cada escena, en cada toma y en cada encuadre, las posibilidades semióticas varían para cada caso; recordar que nunca hay dos iguales, pese a los homenajes o a las convenciones genéricas y de estilo, en deuda con un amplio léxico cinematográfico forjado a lo largo de la historia misma del cine. Es así que

¹⁶ La cuestión del plano - secuencia, merece un tratamiento como caso extraordinario, pero también se puede segmentar cuando se da un cambio de espacio, la entrada o salida de los personajes a cuadro, etc.

¹⁷ María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p. 25.

los mencionaré, en el segundo capítulo, sólo en la medida en que sean determinantes para aspectos específicos de la película *Longitud de guerra*.

LAS RELACIONES ENTRE EL CINE Y LA HISTORIA

El cine nace hacia el fin de 1895. De ahí para adelante ha tenido una evolución que ha complejizando gradualmente el lenguaje audiovisual. Esto se manifiesta en sus discursos y en sus soportes materiales, a través de una acelerada carrera que podemos rastrear en los propios objetos cinematográficos, pero también en la vasta historiografía que se ha ido acumulando sobre el tema.

Como artefacto cultural ha tenido un desarrollo material (*objeto*) historiable; su propio devenir que denominamos *historia del cine*. Por otro lado, tenemos lo que se denomina *historicidad del cine*, que consiste en ver a cada producción cinematográfica como una manifestación cultural de su contexto histórico y que lo convierte en un documento para leer históricamente al cine. Pero hay una tercera relación, que es la que aquí me interesa sobremanera y a la que llamaré *cineliografía*. Marc Ferro la llama “*lectura cinematográfica de la historia*”.¹⁸ Consiste en la representación fílmica de un pasado histórico reconocible por un espectador ideal. Vulgarmente se le conoce como cine histórico, pero hay que ser muy cuidadosos con la acepción “histórico”, pues hay películas que también son históricas no porque su contenido sea un acontecimiento pasado, sino por el impacto o trascendencia que tienen en su propia época, así sean las más alucinantes ficciones como *Odisea 2001* (Stanley Kubrick, 1967), y ello sería parte de su historicidad. Debido a la necesidad de evitar esa ambigüedad es que propongo el término *cineliografía*. Más adelante desglosaré todo lo que esta palabra puede abarcar.

El cine como documento para la Historia

En los inicios del cine las acciones y los sucesos captados en nitrato de plata fueron trascendentes sólo por el mero hecho de haber sido esos, y no otros, los que quedaron

¹⁸ Marc Ferro, *Cine e historia*, [versión castellana de Josep Elías], México, Gustavo Gili, 1977, p. 17. Puesto en cursivas por mí.

inmortalizados. Por ejemplo, *La salida de la fábrica* y *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* de Louis Lumière, filmados en 1895, aunque a cabalidad son históricos en tanto que dan muestra del apogeo de la revolución industrial, su trascendencia histórica está más determinada por el sólo hecho de haber sido las primeras “vistas” filmicas. Lo mismo pasa con otros ejemplos de los Lumière como *El regador regado* y *La Mer*, que en primera instancia parecerían meras trivialidades, aunque útiles para historiar la vida cotidiana de la clase acomodada (sin perder de vista se trata de puestas en escena), su trascendencia histórica sobrepasa a muchas otras cotidianidades, que en dramatismo y repercusión le podrían haber superado pero que no quedaron amparadas por el halo novedoso del gran invento cinematográfico. En México, por ejemplo, la filmación de Porfirio Díaz paseando por Chapultepec es un caso extraordinario. Convergen en esta escena la historia del cine mexicano, la historia cultural de una época (por los usos y costumbres mostrados), y lo histórico en el devenir de un país;¹⁹ es decir la *historia del cine* y la *historicidad del cine*.

Posteriormente, cuando la novedad del cinematógrafo quedó anestesiada por su proliferación, así como por los acontecimientos políticos y militares que comenzaron a forjar el siglo XX, lo histórico filmado era aquello que de verdad estaba teniendo impacto en la vida de las personas y las naciones, se trata de filmes que son documentales y periodísticos, como el cine de Salvador Toscano y otros camarógrafos. A la par que corría el desarrollo del cine como industria y como espectáculo, la puesta en escena se volvía más compleja y especializada, ocupándose también de la escenificación de los acontecimientos pretéritos casi como un género fílmico más; es decir, la lectura/escritura cinematográfica de la historia o *cinecliografía*.

Como lo mencioné arriba, tenemos que cualquier producción cinematográfica es un documento para la historia, ello incluye a las ficciones más disparatadas y absurdas, porque finalmente revelan parte de la cultura de una sociedad en una época determinada. Son algo que una sociedad dice indirectamente de sí misma. Al estar imbuidos en un contexto social adquirimos ciertos conceptos compartidos, desarrollando también cierta sensibilidad que repercute en nuestra parcialidad. Ante un filme cuestionamos o ratificamos nuestros juicios

¹⁹ Hago la separación de la historia cultural y la historia política ya que a veces se da por sentado que esta última puede prescindir del adjetivo en tanto que por tradición y convención se suele pensar que eso es “Lo histórico” y los demás campos son meros apéndices. Aunque disiento respecto a esa concepción de la historia, me ciño a ella por fines prácticos de explicación.

y prejuicios a partir de la confrontación de lo que vemos en pantalla con la idea que teníamos de ello. El filme, a su vez, se construye apelando a dichos conceptos, aunque no necesariamente a la misma perspectiva, manifestando, así, un horizonte compartido por el emisor y el receptor.

Dentro de ese amplio universo fílmico existen los documentales, que últimamente han dado en llamar no ficción. Su producción parte de la premisa de estar filmando la realidad, aun cuando completan su hechura en las salas de edición. Son creados con la intención deliberada de servir de testimonio o de tesis sobre determinado evento. Es decir, aunque todo cine es documento para la historia (*historicidad del cine*), en el documental se prioriza este enfoque desde su preconcepción.

Cerrando más la aproximación entre cine e historia, existen “filmes de época” junto con los deliberadamente llamados “históricos”. Ejemplo de ello es la película *Longitud de guerra*. Aunque es una escritura cinematográfica de la historia, también es posible hacer una lectura histórica de ese mismo documento cinematográfico.

Cinecliografía. La escritura fílmica de la historia

Robert Rosenstone fue contundente al deslindar al cine “histórico” respecto de aquellos filmes popularmente conocidos como “de época”, que sólo utilizan el pasado como un telón de fondo exótico para desarrollar tramas de intriga y amor. Estima que “un film debe ocuparse abierta o indirectamente, de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico”²⁰ para ser considerado “histórico”, y que, de ser posible, incluya aspectos de dicho tema que puedan suscitar el debate.

Bajo su enfoque *Longitud de guerra* sí puede ser considerado un filme histórico. Pero en general creo que aún aquellas ficciones que sólo utilizan al pasado como telón exótico contribuyen a configurar o confirmar, como eco de algún paradigma, una memoria visual de la historia a partir de la capacidad del cine para generar mitos, que emana de su ritualización como práctica social.²¹ Tanto el espectador de a pie como el historiador, después de participar en la percepción y decodificación de un filme, le otorgarán el estatus de “histórico” a partir

²⁰ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 59.

²¹ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 15.

de diversos parámetros a priori, muchas veces contruidos en la imaginación a base de repeticiones que se vuelven convención. Sergei Eisenstein ya había observado que “toda sociedad recibe las imágenes en función de su propia cultura”.²² Sin duda todos los filmes históricos y todas las lecturas que se hagan de los mismos habrán de tomar en cuenta como característica principal lo que Hayden White llama “historiofotía”, entendida como “la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de las imágenes visuales y de un discurso fílmico”,²³ la cual “sería el complemento de la historiografía”,²⁴ en lo último no estoy de acuerdo, pues el espectador no es necesariamente lector de historiografía. En pantalla las palabras y la anécdota se encarnan en personajes que actúan conforme a un guion y a una dirección escénica. La historia se vuelve vida, se vuelve presente y nos permite sondear a profundidad en las dimensiones de los personajes que la historia escrita (académica principalmente) limita únicamente a las acciones trascendentes que les valieron un lugar en el pedestal de la memoria histórica. Vemos la verosímil respiración de los personajes actuantes, sus exaltaciones, su corporalidad, etc., condicionados por la complejidad de las circunstancias en que coexisten las grandes proezas y los pequeños detalles. Fílmicamente se muestra la vitalidad de acciones transitorias que, por escrito, podrían sintetizarse con una palabra. El propio Peter Burke acepta que, al ver a Gerard Depardieu encarnando a Dantón, se abrió ante sus ojos la posibilidad de penetrar en el carácter del legendario revolucionario y comprender muchos de sus rasgos: generosidad, calor, ambición y egoísmo.²⁵

Yo propongo aquí el término de *cinecliografía* con el fin de ser más específicos cuando nos referimos al “cine histórico”. Como un discurso propio y autónomo sobre la historia que se articula utilizando el lenguaje cinematográfico, basándome en la acepción de *grafía* como “escritura” o grabado, y en la idea de cine como lenguaje. A diferencia de los filmes “de época”, o el llamado “cine de capa y espada”, la *cinecliografía* no sólo visualiza el pasado, reconstruye e interpreta los hechos del pasado en una producción de sentido histórico.

²² Citado en *Idem*.

²³ Hayden White “Historiography and Historiophoty” ..., p. 1193.

²⁴ *Ibidem*, p. 1194 La traducción es mía. También aparece citado así en Peter Burke, *op. cit.*, p. 203.

²⁵ Peter Burke, *op. cit.*, p. 208.

Los alcances de la Cinecliografía

Tengo plena conciencia de lo aventurada que resulta mi propuesta, que no puede dejar de lado el precedente que H. White marcó con su idea de *historiophoty*. Sin embargo, dicha idea me resulta insuficiente y por eso considero necesario ir más allá de subsumir el discurso fílmico como un “complemento” de la historiografía, o de la falsa necesidad de que se establezca una equivalencia léxico gramatical entre el lenguaje verbal escrito y el lenguaje cinematográfico audiovisual.

Debemos reconocer que el cine descuella por su capacidad democratizadora del acceso al conocimiento. Su decodificación no requiere un elevado nivel de alfabetización, ya que impacta visualmente en el individuo; no está exento de intelectualidad, pero logra una conexión afectiva inmediata.

Podemos ubicar al cine dentro de lo que Ricoeur considera “*habitus* de la vida común”, debido a su cualidad de ser un ritual social que busca la rememoración. Considero que así ocurre en toda la extensión de su proceso mimético, como un circuito que en *mímesis I* percibe y aprehende tanto la realidad (sus huellas, el caso de la historia) como la tradición cinematográfica a la que a su vez sumará su propio discurso. Visto así, el cine resulta ser un ritual no sólo por congregarse a una comunidad de espectadores prefigurada desde la realización, sino también a una comunidad de hacedores que comparten entre sí un lenguaje de técnicas y convenciones específicas; imbuidos todos dentro de un horizonte cultural común.

Si tenemos en cuenta que los autores tienen su propia idea del mundo, sin caer en el alarmismo de que un objeto cultural es creado para ser impuesto verticalmente (por un autor/realizador) a una comunidad, no podemos perder de vista la existencia de un pacto comunicativo entre emisor y receptor, entre autor y público. La otredad de lo que vemos está dada por el distanciamiento que implica la pantalla, pero su desciframiento, su asimilación, y aun su mero entendimiento requieren apertura y disposición del espectador para constituirse frente al discurso que se está apreciando, ya sea que le genere rechazo, aprobación o alguna postura intermedia.

José Enrique Monterde postula como características inherentes del cine de tipo histórico una “doble representación”²⁶ y una “doble interpretación”, para referirse a que diegéticamente vemos en pantalla algo que es doblemente distante, por ser pasado y ser apariencia a la vez. Podríamos decir que para a ello opera un doble ejercicio mimético de interpretación. El primero sería la interpretación histórica (preferentemente crítica) de los vestigios del pasado. El segundo ejercicio de interpretación tiene que ver con la puesta en pantalla de lo anterior a través del discurso fílmico.

Coincido con Monterde en esa consideración binaria de la representación cinematográfica de la historia; no así respecto a su aseveración de que este tipo de cine es “impúdico e indecente”.²⁷ Impúdico por basarse en la falsedad y la apariencia. Indecente por precisar de la credibilidad de públicos ilusos. Tomar tajantemente esa sentencia sería injusto para la representación cinematográfica de la historia, y para sus espectadores que asumen la “suspensión (no incondicional) de la incredulidad”. El artificio autoral no puede ir más allá de ese pacto tácito entre realizadores y espectadores, establecido, como he dicho, dentro de los límites de un mundo cultural compartido. Aunque es verdad que cada espectador establece una ductilidad personal a dichos límites, a partir de su bagaje sobre ciertos temas. Es ahí donde quizá se justifica la suspicacia de Monterde, pues es verdad que el conocimiento histórico de cualquier espectador, siempre va a ser variablemente limitado. Sin embargo, él mismo se contradice cuando dice que “aún los más ignorantes, sabemos que [los personajes históricos] desaparecieron hace mucho tiempo”.²⁸ Ese problema no empieza ni acaba en el cine; éste puede ser un medio que potencie la visibilidad de una verdad e invisibilice otras, pero no decide por sí mismo. Remitiéndome a la teoría de sistemas, puedo decir que es la sociedad quien se observa a sí misma a través del cine y de la historia. En ese caso la impúdica e indecente sería la sociedad, y partir de ese juicio no es muy provechoso.

No hay espectador enteramente iluso, al menos no el prefigurado por la industria cinematográfica. La inocencia se perdió en Francia aquel día de enero de 1896, en que los espectadores recuperaron el aliento luego de cerciorarse de que seguían con vida después de que ese tren que veían en pantalla, filmado y exhibido por Louis Lumière, no era capaz de arrollarlos. Y seamos sinceros, si bien hay mucho de pensamiento mágico en las artes

²⁶ José Enrique Monterde *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, p. 67.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

escénicas, nadie que vea *1492* (Ridley Scott, 1992) o *Darkest Hour* (Joe Wright, 2017), cree estar realmente viendo a Cristóbal Colón o a Winston Churchill, sabemos que es Gerard Depardieu, o Gary Oldman, que está interpretando emociones y acciones en un pasado virtual para que el espectador entable una comunicación con ese pasado.

Considero que precisamente ese rasgo le confiere más transparencia de la que el aparato crítico puede otorgarle en primera instancia a un trabajo escrito. Pensemos en una frase dicha por un “personaje histórico”, si lo hacemos por escrito bastaría el puro acto de cerrar comillas, y poner la referencia al pie, para pretender sortear la distancia entre el lector y el personaje aludido con la fuente. La credulidad se reforzaría por la autoridad del historiador. Esa convención ocurre más allá de si logramos tener, o no, acceso a la fuente citada. En cambio, al ponerla en boca de un actor (sobre todo si es de *star system*), el espectador será consiente de que asiste a una representación y que por tanto la realidad pretérita pudo haber sido más o menos así; el puro rostro del actor alejará al espectador respecto al personaje, pero lo acercará las hipotéticas emociones de este y hasta a los atributos de los que se halle dotado gracias a la personalidad del actor, si éste es de renombre. Podemos ver a un actor encarnando los tiempos pasados, pero la idea que nos comunica, por ejemplo, no es que Gerard Depardieu está llegando por mar a unas tierras desconocidas, ni que Cristóbal Colón está caminando entre escenografía e interactuando con la utilería y con otros actores. Lo que vemos es esa forma espiritual que postula Huizinga imperando detrás de la representación y que le confiere al discurso fílmico un sentido histórico.

No puedo cerrar este capítulo sin reafirmar mi concepto de este tipo de cine no sólo como una lectura de la historia, sino como su escritura, *cineliografía*. La lee en su prefiguración del acontecimiento que da pie a su discurso, gráfica, audiovisual. Entiendo que cuando Monterde dice que la doble representación/interpretación es deudora de una fase historiográfica previa se refiere no sólo a que necesariamente este tipo de películas sea una adaptación de la historiografía, sino que atiende a los parámetros de lo que previamente es considerado por consenso social y/o académico como “histórico”. No obstante, basándonos en teorías de la adaptación, conviene considerar al discurso fílmico como único en sí mismo, una obra nueva y propia; debido tanto a la imposibilidad de equivalencia entre lo escrito y lo fílmico, como a la perspectiva histórica. Lo que vemos en pantalla es más que la mera ilustración de la obra escrita de algún historiador, más que su “complemento” según H.

White. Sobra mencionar que muchas de estas películas han prescindido de asesores históricos profesionales y los cineastas han emprendido sus propias investigaciones, aunque con variables grados de eficiencia.

El abordaje

Existen diversas maneras de analizar una película. Por ejemplo, habrá quien vaya del contexto al filme o, al revés, que el filme los catapulte a escudriñar su contexto; habrá quienes no vayan más allá de la propia película, mientras que algunos pondrán mayor atención a lo que está fuera de la película: como al guion, la recaudación en la taquilla o las condiciones de su exhibición, etc. En este trabajo trato de no desentenderme del contexto de realización que condiciona gran parte de la significación del discurso cinematográfico; sin embargo, el principal foco de análisis recae en la película misma como un discurso propio sobre un pasado identificable, para ello será necesario un camino metodológico propio, que combine el análisis cinematográfico con el análisis historiográfico.

Lo que mueve esta investigación es un interés en la película que es a la vez histórico y estético. Podemos decir que el interés histórico se enfoca en el contenido, el pasado que aborda y reconstituye el discurso fílmico en *Longitud de guerra*; pero ese interés también toca en la repercusión que los discursos de ese tipo tienen en la academia de la historia. El interés estético, en cambio, parafraseando a Roger Scruton, es un interés en la forma, en el medio, en el filme en sí mismo y “no solamente en la cosa representada”.²⁹ De acuerdo a este filósofo inglés, se tendría que ver al objeto artístico, el filme en este caso, como un fin en sí mismo y no preocuparnos por su exactitud respecto al asunto, para enfocarnos en su “aspecto vital”,³⁰ que en una representación cinematográfica sobresale bastante. Sin embargo, al involucrar el aspecto historiográfico no se puede soslayar por completo la exactitud; y, en caso de que esta no se cumpla, tampoco será objeto de vituperio sino de estudio, en razón de cómo eso influye en la caracterización que el autor haga del asunto histórico a través de su representación. Así, más que un juicio puramente estético, lo que buscaré será una interpretación basada en la manera en que forma y contenido se hallan imbricados en la obra que es *Longitud de guerra*.

La manera en que procederé será tomando como punto de partida la propuesta metodológica hecha por Francisco Gómez Tarín y Javier Marzal Felici,³¹ que consiste en

²⁹ Roger Scruton, *La experiencia estética: Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*, México, FCE, p. 250.

³⁰ *Ibidem*, p. 145.

³¹ Dr. Francisco Javier Gómez Tarín y Dr. Javier Marzal Felici “Una propuesta metodológica para el análisis fílmico”, Universitat Jaume I. Castellón, España. <https://es.scribd.com/doc/218259960/analisis-texto-filmico>

lograr una interpretación que se sostenga sobre un proceso que ellos denominan “deconstrucción – reconstrucción”.³² pero que no es estrictamente derridiana, ya que más bien lo que proponen es ir del análisis a la síntesis. Dicha propuesta empieza por la descripción del texto, así como de las partes icónicas que lo componen, lo que ellos llaman “elementos objetivables”.³³ Luego da paso al análisis de “elementos no objetivables”³⁴ como la enunciación y el punto de vista, a partir de detectar narratológicamente la disposición y el uso de los elementos técnicos.

Más arriba he mencionado la importancia de que el historiador se instruya en la gramática y en el léxico del lenguaje cinematográfico. Así que, en la primera parte, sin pretender agotar conceptos básicos como eje, plano, ángulo etc., he decidido hacer el análisis del filme introduciendo términos del lenguaje audiovisual, sólo en la medida en que estos se emplean dentro de la película *Longitud de guerra*.

Luego, en lo que para Gómez Tarín y Marzal Felici sería la “reconstrucción” o síntesis, procederé a dilucidar el género dramático y cinematográfico que sostiene su estructura, así como el punto de vista que en ella se manifiesta, para finalmente ofrecer una interpretación global de la película.

A partir de la ruta de análisis ya mencionada, en el tercer y último capítulo concluiré por valorar la interpretación de la historia que ofrece *Longitud de guerra* a la luz de diferentes conceptos de Historia y de las objeciones que Ian Jarvie hiciera a las posibilidades historiográficas del discurso audiovisual. Estos aspectos permitirán enmarcar mejor la propuesta conceptual en torno a la *cinecliografía*.

³² *Ibidem*, p. 33.

³³ *Ibidem*, p. 2.

³⁴ *Idem*.

CAPÍTULO II. LONGITUD DE GUERRA

EL CONTEXTO Y EL AUTOR

Ya que he analizado las fragmentariamente las dimensiones visual y sonora de *Longitud de guerra*, es momento de reconstituirla y poner la mirada en la película película como un todo. Pero, antes de pasar a establecer un corpus explicativo de orden dramático, será de gran utilidad tener presente la tradición fílmica en la cual se inscriben tanto la película *Longitud de guerra* como su autor Gonzalo Martínez Ortega; lo cual no es cosa menor pues contribuye en gran medida al horizonte de significación de los elementos fílmicos.

Cinecliografía en México

Ya he mencionado que en el porfiriato empezaría la historia filmada de México en su modalidad documental. Pero en aquellos mismos albores también se filmaba la historia representada. Para muestra ese acontecimiento que fue la conmemoración porfiriana del centenario la independencia. Resulta interesante que el acontecimiento a filmar en una primera intención, por ejemplo, es el desfile alegórico que, en sí, le es contemporáneo al cine, pero lo que recoge en un segundo nivel es la representación que la sociedad de ese tiempo hace de su pasado y la relación ritual festiva que establece con él.

Desde entonces el cine ha mediado las ideas que hemos ido construyendo acerca de nuestra historia, unas veces más sistemáticamente que otras. Álvaro Matute, quien tenía un concepto del “cine histórico” muy parecido al de Rosenstone, consideraba que en México ese tipo de cine propiamente empieza en 1942 con *La virgen que forjó una patria* de Julio Bracho;¹ película que merecería una revisión cuidadosa a la luz de una propuesta conceptual que se persigue en este trabajo, pues gran parte de la información histórica que ofrece queda enmascarada por el uso de personajes cuasi alegóricos. De ahí en adelante, al igual que Bracho, varios directores de la cinematografía mexicana han optado por hacer de la historia su objetivo mimético.

En general podemos decir que la presencia de ese espectro fílmico sobre el pasado se ha mantenido a lo largo de la historia del cine mexicano, aunque en proporciones variables. Cada época privilegia cierta temática o algún enfoque ideológico, estético y autoral para abordar el

¹ Álvaro Matute, *Cuestiones de historiografía mexicana*, México, UNAM, 2014, p. 239.

pasado. La muestra de las películas de corte histórico producidas en la década de 1970, en la cual *Longitud de guerra* salió en pantalla, ilustra de una forma aproximada el tratamiento fílmico que se hizo de la historia a lo largo de aquel periodo. El popularmente llamado “cine de caballitos”² o *chili western*, que había tenido su auge en la década anterior, sobrevivía buscando ofrecer una cierta fidelidad (no precisión) histórica y/o geográfica. Mientras tanto La Revolución seguía siendo utilizada como telón de fondo para dramas predecibles o para el tratamiento de la imagen de alguno de tantos caudillos menores (reales o inventados), ampliamente explotada por Antonio Aguilar a raíz de su éxito como Emiliano Zapata en *Zapata* (1970) de Felipe Cazals. Otro porcentaje más pequeño era el de un tratamiento histórico de más precisión (o apego libresco documental) como el de *Las fuerzas vivas* (Luis Alcoriza, 1975). En esta década, el cine se permitió tratar también el periodo histórico de la Guerra Cristera con películas como *De todos modos Juan te llamas* (Marcela Fernández Violante, 1974) y *La guerra santa* (Carlos Enrique Taboada, 1977). Sirvan estos ejemplos para poner de manifiesto que *Longitud de guerra* conecta con la sensibilidad fílmica de su época, al abordar un conflicto que no termina de cuajar entre lo religioso y lo político.

Hasta entonces el tratamiento fílmico de lo histórico había adolecido de lo que Felipe Cazals llamaba la totemización³ de la historia como línea argumental. Pareciera que se tenía la creencia de que el público asiste a la pantalla como a encontrarse con estatuas que declaman las grandes frases consagradas por la tradición del libro escolar. Sólo en ficciones o personajes menores era posible encontrarse con licencias dramáticas que lograsen humanizar la Historia Patria. En ese sentido los acontecimientos del Tomochic de 1892 significaban un área de oportunidad. Popularmente no se le tenía mucho en cuenta como antecedente revolucionario, a la altura, por ejemplo, de las huelgas de Cananea o de Río Blanco, tal vez debido a una mayor distancia temporal y a que, debido a su connotación religiosa, no fue un acontecimiento que estuviera enteramente politizado, al menos no oficialmente. Aun si no fuese posible ver a Tomochic como antecedente directo de la revolución, al menos si cabría la posibilidad de apreciarlo como antesala de “la revolución que vino del norte”.⁴ Antesala en tanto que lugar de posibilidad, por el hecho de revelar una cartografía social específica y su situación periférica respecto del régimen porfirista.

² Algunos autores usan este mote indistintamente para designar un “chili western”, un melodrama ranchero o un drama que tenga la Revolución Mexicana como telón de fondo o la evoque. Rafael Aviña, ahonda un poco más en este fenómeno como hibridación y decadencia en “El cine de caballitos o el western nacional” en Rafael Aviña, *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, México, Oceano, 2004, 271 pp.

³ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, México, 1994, p. 102.

⁴ Alusión al título del libro de Héctor Aguilar Camín *La revolución que vino del norte*.

No se trata de uno de los grandes eventos históricos monotemáticos petrificados en los libros de educación básica. De hecho. Durante medio siglo, *Tomochic* de Heriberto Frías parecía ser un referente popular aislado respecto a aquellos acontecimientos. Sólo hubo otro trabajo de orden periodístico (no tan conocido) con el mismo nombre, firmado en El Paso Texas por Lauro Aguirre en 1896. A la fecha en que fue filmada *Longitud de guerra*, la bibliografía “popular” a nivel nacional prácticamente se reducía a la novela de Heriberto Frías y a dos capítulos dentro del libro de viajes de *Crónica de un país bárbaro* de Fernando Jordán de 1956, que recoge mucho del trabajo del historiador regional Francisco Almada. Pero el furor en la región chihuahuense por la restitución de la dignidad revolucionaria de aquellos acontecimientos ya se había manifestado a mediados de siglo con *Peleando en Tomochic* (1955) de José Carlos Chávez y *La defensa de Tomochic* (1964) de Plácido Chávez Calderón, ambos descendientes de aquellos rebeldes serranos. A ello hay que agregar que en 1968 se hizo una reedición de la novela de Frías, mismo año, por cierto, en que se publicó *Pueblo en vilo* de Luis González y González; dato poco aleatorio, ya que da cuenta de la tendencia, dentro de la historia académica durante aquella época, a mirar los matices locales de lo que, a veces, se considera historia “nacional”. En ese sentido es posible aventurarnos a señalar el efecto que ese momento editorial tuvo sobre la concepción de *Longitud de guerra* y, más aún, cómo esta película potenció dicho efecto, ya que desde entonces la bibliografía sobre el tema de la rebelión de Tomochic se sigue acumulando.

“Echeverrismo”

No se puede hablar de *Longitud de guerra* sin hablar de su, casi inherente, relación con el periodo político nacional que corresponde al sexenio presidencial de Luis Echeverría Álvarez. Al mandatario le tocó asumir los costes sociales, políticos y económicos, que le heredó su antecesor, responder al empuje de una clase media de corte intelectual, hija del llamado “milagro mexicano”. Una clase que llegó al paroxismo de su inconformidad politizada en los eventos estudiantiles y sindicalistas del verano de 1968. Ante eso, su objetivo como presidente fue fomentar una política de aperturismo ideológico y económico bajo el nombre de desarrollo compartido. Algunos autores apuntan que al considerar al cine como una industria cultural esta nueva política incidió fuertemente en su producción durante toda la década, deviniendo en la “estatización del cine”. Su objetivo era modernizar la industria fílmica y auspiciar un mejoramiento en la calidad de las

producciones, así como superar “la mentalidad colonial”.⁵ Recientemente, Israel Rodríguez lo ha señalado como una “retórica juvenilista del nuevo régimen para reactivar una propuesta que se había intentado ejecutar sin éxito desde la década anterior”.⁶ Lo cierto es que dicha política estuvo en un “estira y afloja” con el sindicalismo y la producción privada.

Rodolfo Echeverría (hermano del presidente), conocido como actor bajo el nombre de Rodolfo Landa, asumió la dirección del Banco Nacional Cinematográfico y empezó así una reestructuración de la cinematografía nacional. Promovió la participación de nuevas empresas privadas en la producción, algunas de ellas asesoradas por algún nuevo director emergente de la generación de cineastas forjada durante la década anterior. Por ejemplo, la empresa Alpha Centauri y Felipe Cazals produjeron los largometrajes de éste: *El jardín de la tía Isabel* (1971) y *Aquellos años* (1972).

La situación exacerbó la reticencia y sectarismo de los productores de la vieja guardia. Dado que el empuje de las nuevas productoras no alcanzó las expectativas, el Estado finalmente optó por incidir directamente en la producción mediante la adquisición de los Estudios Churubusco Azteca.

De este salto administrativo habría de ser directo beneficiario el primer largometraje dirigido por Gonzalo Martínez Ortega: *El principio*. La heurística de la película es la historia oral, como comenta Evangelina Martínez (su hermana) en una entrevista hecha por mí⁷, y tiene un interesante manejo formal en su estructuración del tiempo con sus implicaciones dramáticas. Se ubica en Camargo, Chihuahua, y trata de un drama familiar que corre en paralelo con la gestación de los ideales de la revolución magonista. El protagonista termina por rebelarse contra la sombra de su cacique y tiránico padre, al mismo tiempo que se une a las tropas villistas. La película recibió numerosos premios y reconocimientos, incluido el del Instituto de Ciencias Cinematográficas de Moscú, escuela Soviética donde había estudiado su autor, Gonzalo Martínez y donde su película gozó de una temporada de exhibición.

El aperturismo cinematográfico siguió su avance y se constituyó la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), encargada de financiar con capital estatal un porcentaje de la producción cinematográfica. En paralelo a esta medida estatal, se había fundado la empresa

⁵ Israel Rodríguez Rodríguez, “Renovación filmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta” en *Historia y Grafía*, núm. 58, p. 110.

⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁷ Edgar Pérez Rivera, *Entrevista a Evangelina Martínez Ortega*, Ciudad de México, 2019.

privada DASA FILMS con el objetivo de “conseguir mejores condiciones de trabajo y obtener mayor libertad creativa en su trato con el estado”.⁸ Dentro de sus miembros figuraba la mayoría de esta nueva generación de directores como Alfonso Arau, Sergio Olhovich, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac y el propio Gonzalo Martínez. Es así como a partir de esa amalgama entre CONACINE y DASA, y gracias al prestigio que *El principio* le había granjeado a su director se concretó la producción de *Longitud de guerra*.

La avanzada estatal en su injerencia sobre la producción cinematográfica y el fomento de esta se habían ido concretando a través de diversas acciones como la inauguración del edificio de la Cineteca Nacional en 1974 y la fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975, año en el que la entrega de los premios “Ariel” se llevó a cabo en la residencia presidencial “Los Pinos”. Ahí el presidente invitó a los antiguos productores a abandonar la producción. La producción cinematográfica estatal ascendió tan solo entre 1975 y 1976 de un 40% a un 60% respecto de la producción total. La siguiente medida de Rodolfo Echeverría sería el “Plan Mínimo de Acción Inmediata”⁹ a través de la implementación de CONACITE I y II, así como un reglamento según el cual el Banco Nacional Cinematográfico otorgaría créditos a aquellas producciones que propusieran “un reflejo positivo de la realidad de México, su historia y sus aspiraciones”.¹⁰ La injerencia de la política cinematográfica de los hermanos Echeverría se extendió dos años al periodo presidencial de José López Portillo. Bajo ese periodo cinematográfico, la carrera de Gonzalo Martínez Ortega como director, después de *Longitud de guerra*, aún concretó la posibilidad de realizar un largometraje más, en esta ocasión el director recurrió a la historia sólo para crear un film “de época”: *El Jardín de los cerezos* (Gonzalo Martínez, 1978): adaptación de la pieza clásica de Antón Chejov al contexto chihuahuense decimonónico.

No está de más decir que, a la luz del reglamento del “Plan Mínimo de Acción Inmediata”, los largometrajes de Martínez Ortega fueron de contenido histórico en un periodo (1971-1978) en el que se produjeron un aproximado de más de 100 filmes de ese tipo, de 10 a 15 por año; dentro de ese sexenio despunta 1976, año en que se produjeron 20 filmes de contenido histórico. Aparte de los filmes históricos, que en el “echeverrismo” cobraron cierta grandilocuencia gracias a la

⁸ Alejandro Pelayo en Aurelio de los Reyes García Rojas [coord.], *Miradas al cine mexicano*, México, IMCINE, 2016, V.2 p. 326.

⁹ *Ibidem*, p. 329.

¹⁰ Citado en Israel Rodríguez Rodríguez, *op. cit.*, p. 116.

injerencia de los créditos del Banco Nacional Cinematográfico, en las pantallas cinematográficas de esta época la tendencia temática viró hacia la frontera norte, sumando al *chili western* el tema del narcotráfico. También figuraron en la pantalla los movimientos latinoamericanos de liberación, por ejemplo, *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1975), *Auandar Anapu* (Rafael Corkidi, 1975) y *Meridiano 100* (Alfredo Joskowicz, 1974); éste último alude al movimiento de Lucio Cabañas. Como contraparte de ese “echeverrismo cineasta”, no podemos dejar pasar la memorable serie *Palomas de San Jerónimo*: firma populista mediática del sexenio que constaba de documentales anuales en los que se daban a conocer los supuestos logros del gobierno.

En el año del rodaje de *Longitud de guerra*, el total de filmes que se aproximaban al tema histórico sumó 11¹¹, no todos “cinecliógráficos” enteramente pero sí con miras al pasado. De entre esos filmes se produjeron dos *chilis western* que hacían alusión a la segunda mitad del siglo XIX, *El hombre* (1976) de Raúl de Anda Jr. y *Hermanos del viento* (1975) de Alberto Bojórquez; cuatro hablaban de la Revolución o la evocaban: *Las fuerzas vivas* (1975) de Luis Alcoriza, *El rey* (1976) de Mario Hernández, *Carroña* (1975) de Raúl de Anda Jr., y *Maten al león* (estrenada hasta 1977) de José Estrada. El resto de los filmes de la producción anual evocaban o trataban eventos relativamente más recientes, desde la Segunda Guerra Mundial hasta la década anterior (*Canoa* de Felipe Cazals se ubica en 1968)¹².

La respuesta en taquilla para *Longitud de guerra* parece no haber sido la esperada. En la Ciudad de México sus únicas exhibiciones fueron las esporádicas fechas de “estreno” en agosto, septiembre y noviembre¹³. Pero la importancia de la representación fílmica del pasado, para la industria cinematográfica mexicana, parece haber sido tal que, previo al estreno de *Longitud...* en la “quincena de la academia” (el 30 de diciembre de 1976), la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas organizó la exhibición, aparte de una exhibición previa (el 22 de diciembre) de la película de Gonzalo Martínez, dos películas que, igualmente son representaciones de la historia: *Cuartelazo* de Alberto Isaac y *Mina, viento de libertad* de Antonio Eceiza; se incluyeron también los “filmes de época” *Balun canan* de Benito Alazraki (adaptación de la novela “histórica” de Gabriela Mistral) y la citada *Los hermanos del viento* de Bojórquez, además de

¹¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, CONACULTA, 1997, V.17.

¹² Lo menciono a conciencia de la posible discusión sobre su tratamiento histórico de corta perspectiva.

¹³ Véase María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1970-1979*, México, UNAM, 1988, p.30.

Pafnucio santo de Rafael Corkidi, con su deliberado uso anacrónico surrealista de personajes históricos en su calidad de símbolo.

Gonzalo Martínez Ortega

He decidido incluir una breve semblanza del director y guionista de *Longitud de guerra*. Aun bajo el entendido de que la autoría de una película, en términos narratológicos, no es precisamente atribuible “un” autor empírico, sobre todo si sopesamos la cantidad de gente que interviene en su realización, a quienes Peter Burke llamaba “cineastas”. Sin embargo, como lo adelanté en el primer capítulo, soy partidario de quienes se decantan por atribuirle la autoría de un filme al director, que es quien a fin de cuentas plantea la idea de la película como un problema a resolver para los demás “departamentos” y dicta la pauta de trabajo de los mismos. Además, sí considero necesario y conveniente para este trabajo apelar al director como eje rector del proceso mimético (*showing*) y diegético (*telling*) del filme, y quizá como cordón umbilical de la película con su contexto, pues son las decisiones de dirección las que terminan por configurar la correspondencia entre los diferentes elementos filmicos.

Nacido en Camargo Chihuahua en 1934, Gonzalo Martínez Ortega trató de impregnar a su cine de un cariz regional, sobre todo en sus primeros films. Como ya he dicho, generacionalmente perteneció a la camada de jóvenes cineastas que se habían formado en el extranjero durante la década de 1960, década experimental para el cine mexicano. Este cineasta, al igual que Sergio Olhovich, estudió en la Unión Soviética. Fue asistente de dirección en una película biográfica sobre Tchaikovsky, dirigida por Igor Talankin, que obtuvo una nominación al Globo de Oro como mejor película extranjera y dos nominaciones al Oscar. Tras regresar a México hizo, junto a Olhovich, el documental *Homenaje a Leopoldo Méndez* (1969); al año siguiente, con Juan Manuel Torres y Jorge Fons, codirige el tríptico cinematográfico *Tú, yo, nosotros*.

La producción de este director suele ser calificada como “echeverrista”, por desarrollarse durante la década de 1970, a un punto tal que se le llegue a considerar un presunto “vocero intelectual orgánico del grupo en el poder”,¹⁴ como lo ha hecho Beatriz Medina Torres. Echeverrista o no, Gonzalo Martínez se destacó por dirigir la lente cinematográfica hacia la

¹⁴ Beatriz Medina Torres, *Una perspectiva del cine echeverrista*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 1993, p. 90.

provincia nortea con una perspectiva decididamente regional; en esa década se dedicó a tratar la historia decimonónica de su estado natal. Norma Iglesias, en su libro *Entre yerba polvo y plomo*, planteaba que el cine fronterizo proponía una estética ajena a la realidad nortea de México y que era hecho por gente ajena al lugar. Eso es cierto en gran medida, la frontera terminó por perder muchas de sus especificidades y variantes regionales, en cambio empezó a llenarse de lugares comunes y de elementos kitsch sin mucho sustento histórico. Opuesto a ello, el trabajo de Gonzalo Martínez bien puede mostrarnos cómo un creador cinematográfico oriundo de esas latitudes construye una imagen cinematográfica de su propia región.

Este director también tuvo eventuales apariciones como actor y fundó el Programa de Memoria Audiovisual de los Pueblos Indígenas del INI. Posteriormente, sus largometrajes de la década de 1980 también mantuvieron, de alguna manera, el apego regional. El tratamiento del ídolo popular Juan Gabriel, por ejemplo, pone énfasis en su ascendencia chihuahuense y la situación fronteriza. En 1985 con *El hombre de la mandolina* trataría otro tema de cierta marginalidad, la homosexualidad.

Hacia el final de la década de 1980 incursionaría en la industria de la televisión, que, prácticamente, ya había desplazado al cine mexicano. En la pantalla chica su trabajo retoma el enfoque sobre el tema histórico: se dedicó al tratamiento de una forma muy monográfica de dos eventos paradigmáticos en la historia nacional y en la iconografía fílmica: primero la Revolución Mexicana en *La gloria y el infierno* (1986) y *El vuelo del águila* (1994), después La Independencia en *La antorcha encendida* (1996).

Cabe resaltar que en la creación de *El vuelo del águila* también intervino el historiador Enrique Krauze, con quien, según su hermana Evangelina Martínez,¹⁵ Gonzalo solía tener desencuentros. El director chihuahuense estuvo a cargo de la dirección de la primera mitad de la serie y se aventuró a mostrar empáticamente los años de juventud de Porfirio Díaz, aspecto poco conocido popularmente y ausente, hasta entonces, en la filmografía nacional. Detalle que revela su actitud respecto a “los ideales de juventud” del héroe de aquel 2 de abril de 1867, a lo cual se aluden los primeros largometrajes del director.

Finalmente, Gonzalo Martínez Ortega moriría, tras 26 años de carrera fílmica, en un accidente automovilístico en la carrera México – Cuernavaca el 2 de junio de 1998.

¹⁵ Declarado por ella en Edgar Pérez Rivera. *Entrevista a Evangelina Martínez Ortega* Ciudad de México 2019.

Sinopsis

Longitud de guerra empieza con un epígrafe que homenajea “al heroico pueblo de Tomochic”. Le sigue, como prólogo, una secuencia en plena línea fronteriza entre México y Estados Unidos que rememora las guerras apaches a través de la rendición de Gerónimo ante un herido Joaquín Terrazas. Este episodio inicial se presenta como una historia que concluye, pero más adelante será referido por algunos personajes en la historia que está por empezar.

De entre las tropas de Joaquín Terrazas emergen algunos combatientes del pueblo de Tomochic. Entre ellos están los hermanos Manuel y Cruz Chávez, quienes serán vistos como líderes del pueblo; incluso Cruz también ejerce cierto nivel de liderazgo religioso.

Lo religioso da paso a político con la aparición del gobernador Lauro Carrillo que evidencia una rivalidad con Luis Terrazas y se halla coludido con los banqueros. En esa secuencia tiene lugar la primera discordia del gobierno con los serranos: el robo de las pinturas de San Joaquín y Santa Ana en el templo de Tomochic, pero el Gobernador, al enterarse de las circunstancias en que han sido adquiridas, exige que sean devueltas. El sentimiento religioso mueve a los tomochitecos para ir al encuentro con “la santa de Cabora”, una joven sibila llamada Teresa que aparentemente hace milagros, pero que rechaza el título de “santa”; sin embargo, ella dice presentir el futuro disorde de los tomochitecos que empieza a materializarse a través de una serie de problemáticas que rompen la cotidianidad y alimentan el desajuste entre ellos y el gobierno. El descontento acumulado deviene en conflicto cuando el sacerdote condena el culto profesado a supuesta santa. Cruz Chávez le responde inconforme y declara que no tolerarán ningún abuso más de la autoridad, haciéndolo extensivo a los ámbitos religioso, civil y militar. La clase política responde con cateos y amenazas.

Los hechos son remitidos al distrito de Ciudad Guerrero y el conflicto escala hacia la preparación del asedio. El ejército emprende una incursión preventiva, pero a uno de los soldados se le escapa un disparo que da comienzo a una breve balacera. Ambos bandos se repliegan. Los tomochitecos huyen en busca de Teresa Urrea, pero no la encuentran y los oficiales empiezan a hacer cateos nocturnos. El gobernador extiende un telegrama a los Jefes Políticos de la Sierra para fomentar el temor en torno a los tomochitecos y el ejército es emboscado en una búsqueda punitiva.

Pero esa victoria se siente transitoria. La narración entra en un breve periodo de aparente distensión, debido a la celebración de las elecciones de gobernador, pero el fantasma del reciente

enfrentamiento queda flotando en la espalda de los habitantes de Tomochic; con su wíchester terciado realizan sus actividades cotidianas. No obstante, los Chávez intentan parlamentar con el comisionado Tomás Dozal y Hermosillo en un último gesto pacífico, pero terminan acusando al caciquismo del sistema político-económico, cuyo “gran cacique es Díaz” le espeta Cruz Chávez. Mientras tanto la atmósfera místico-religiosa se refuerza con la irrupción de un personaje que “se parece a San José”: un rubio con pinta de hippie que en el camino se hará acompañar de una niña rarámuri y suelta arengas sociopolíticas con matices religiosos; Teresa le encarga un mensaje para los tomochitecos, el cual que nadie conoce y nunca entregará.

Rafael Pimentel es electo gobernador y la tensión se reaviva. Pero antes de que las tropas federales emprendan la campaña final contra Tomochic, el General Felipe Cruz, que tenía la misión de destruir el pueblo, protagoniza una encarnizada discusión telegráfica con Porfirio Díaz. Pese a invocar su amistad de juventud, el General no logra convencer al presidente sobre lo innecesario de la incursión militar. En un acto de catarsis personal y ante la falta de vísceras para cometer su deber, Felipe Cruz carga su sable contra las milpas y decide mandar un telegrama mintiendo que el enemigo ha sido destruido, lo cual le valdrá ser fusilado sobre los mismos campos de maíz por órdenes del General Rosalío Carles. A relevarlo, el General Muriel asume el mando y finalmente arremete contra la población, pues asume que Tomochic es parte de un levantamiento orquestado por Santana Pérez en toda la sierra.

Empiezan a llegar más tropas del flanco de Sonora bajo el mando del coronel Laureano Sortres. Mientras tanto, del lado de los alzados entra en acción el bandido “Pedro Chaparro”, quien también fuera partícipe en la secuencia inicial sobre la rendición apache.

La batalla final comienza después de que los hombres de Tomochic emboscan al contingente del coronel Sortres. Un cañón Hotchkiss del Ejército consigue que los tomochitecos se replieguen en la iglesia y en un “cuartelito” improvisado. Pedro Chaparro muere, junto al joven Erasmo Calderón, defendiendo la posición estratégica de un cerro. Transcurre una noche de aparente tregua y al día siguiente la violencia llega a su paroxismo cuando el ejército incendia la Iglesia y sólo escapan unos niños y mujeres.

Finalizado el combate, unos cuantos quedan acuartelados junto a Cruz Chávez. El ejército intenta matar a base de hambre y sed a los tomochitecos que siguen en pie. Pero la estrategia dura muy poco y las negociaciones a través del “indio Chabolé” (antiguo compañero de Cruz Chávez) tienen como único fruto que a las mujeres y los niños restantes se les permita escapar. Cruz se

queda solo junto a su cuñada y un par de hombres. Después de ello se da el último asalto de las tropas federales al cuartelito, Cruz es capturado y fusilado.

El general Muriel emprende la retirada de sus tropas, llevando con sigo algunos prisioneros (mujeres y niños), dejando tras de sí el pueblo en llamas; pero los prisioneros escapan ante la indolencia de los soldados que siguen su marcha muy cansados.

A manera de epílogo, la última secuencia cierra con la toma del futuro revolucionario Pascual Orozco Vázquez acompañado por la niña rarámuri que antes estaba seguía a “San José”. Ellos lo han observado todo desde un punto elevado de la sierra.

Resumiendo, la película es la narración del exterminio de un pequeño pueblo serrano de sangre guerrera, ejecutado por el ejército federal de Porfirio Díaz como castigo a su disidencia religiosa en apariencia, pero de implicaciones políticas.

ANÁLISIS VISUAL

Una vez expuesta la fabulación general de *Longitud de guerra*, ahora pasaré a analizar cómo es utilizada la gramática visual cinematográfica en este filme, sus implicaciones significativas, su función dentro del discurso y demás aspectos. Para ello las referencias aludirán siempre a la versión de 144 minutos con 17 segundos (2:24:17), consultada en el canal de YouTube *Jornadas interpreparatorianas ENP8*¹⁶, catorce segundos más que la que está disponible en FILMINLATINO¹⁷. Los catorce segundos de diferencia están agregados al final en la versión de YouTube, así que se pueden corroborar las referencias en cualquiera de las dos versiones. Distinto es el caso de la versión en DVD, que sólo dura 142 minutos y la resolución es menor a las que se encuentran en internet, aunque también es posible y fácil hallar las referencias correspondientes.

Planos abiertos

Cuando hablo de planos abiertos me refiero a aquellos en que la cámara capta un espacio muy amplio, con posibilidad de abarcar a uno o más personajes cuyos cuerpos actantes vemos por completo y a una distancia considerable. Aunque la nomenclatura de estos puede variar, por lo regular suele conocerse como gran plano general (GPG o *extreme long shot*) cuando la toma es muy abierta y los personajes, si los hay, se ven muy pequeños, y plano general (PG o *long shot*) cuando el personaje en el plano es perfectamente apreciable, así como el paisaje que le rodea. A medida que la cámara va centrando la atención en el personaje tenemos lo que se conoce como plano largo (PL o *full shot*) para abarcar por completo a la persona filmada.

Prácticamente el cine nació con planos de este tipo. En *La salida de los obreros de la fábrica* y *La llegada del tren* (Lumière, 1895), aun cuando los personajes que se van acercando hacia la cámara terminan colocándose en lo que se conoce como plano medio, la posición de la cámara parte desde una perspectiva abierta. Se trataba de tomas que no tienen otra intención aparente más que documentar esos momentos precisos en los que, por ejemplo, se funden el funcionamiento del tren y el funcionamiento del cinematógrafo que lo observa creando en sí mismo un acontecimiento. Ese nacimiento, como ya he mencionado antes, se dio en una perspectiva documentalista, cuyo objetivo sería mostrar, informar, dar cuenta de lo que sucede y cómo sucede. Estéticamente marcó

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=t5hZpX6Q83M>

¹⁷ <https://www.filminlatino.mx/player?type=film&mediaId=217>

el precedente de este tipo de planos que “objetivan” al individuo en su proporción frente a un ambiente que lo determina, lo alberga, lo sostiene y sobre el cual se encuentra arrojado.

En cualquier plano (sea cerrado o abierto) siempre es posible identificar su cualidad informativa y mostrativa, pero también un grado de significación. No obstante, es posible especular sobre una premisa según la cual entre más abierto sea un plano, su carácter tenderá a ser más informativo o mostrativo; en cambio, entre más cerrado, será eminentemente significativo y emotivo. Aunque no necesariamente esta premisa tiene que considerarse una regla, ya que un plano abierto puede incrementar su valor significativo (como también lo hace un plano cerrado) a partir de lo que ocurre en su interior, su composición, iluminación, duración, banda sonora, etc. Es así como se puede utilizar, por ejemplo, como simple “plano establecimiento” (en series y televisión principalmente), el cual presenta al espectador el lugar en que ocurrirán los acontecimientos; por convención se asume que lo ocurrido después del corte de dicho plano ocurre en su interior, aunque visualmente nunca se corrobore la continuidad espacial. Pero su uso también puede tener un fin poético, gracias a la profundidad de campo, y denotar la cualidad de la relación del personaje con el paisaje, y lo determinante que este puede llegar a ser en géneros como el *western* o el cine *noir*.

En *Longitud de guerra* el uso de este tipo de planos, al estilo *western*, contribuye a poner de relieve la interrelación entre el espacio físico y el espacio social de la región serrana de Chihuahua. Un espacio físico agreste, habitado por una sociedad de armas tomar. Los tomochitecos parecen tener una relación simbiótica y telúrica con su geografía; como la que suelen tener en los *westerns* los “apaches”, quienes, por cierto, son derrotados en el prólogo de la película. Son fotografiados en lugares elevados dominando el paisaje, mientras que el ejército se muestra atrapado, empequeñecido y zigzagueante en ese mismo paisaje al que es ajeno.



1:35



1:36:08



58:58



Planos cerrados

Con este tipo de planos me refiero a aquellos en los que la atención de la cámara registra un nivel de acción más pequeño y recae, principalmente, sobre los personajes o cuerpos actantes, así como objetos cercanos. Después del *full shot* de cuerpo completo, siguen el “plano americano”, heredero del western clásico, que toma al personaje de las rodillas para arriba y el “plano medio” que cubre de la cabeza a la cintura del personaje. Se puede acortar más en un “medio corto” (o *médium close up*), que toma a partir de la mitad del torso. Y finalmente, cuando es el rostro el que ocupa la totalidad del cuadro, a veces un poco más abajo, hablamos de un “primer plano” (*close up*). Sumado a su expresividad, el rostro llega a puntos de significación más poderosos cuando se toma sólo una parte del mismo en lo que se conoce como “primer primerísimo plano” (*big close up*); Marcel Martín decía de este tipo de planos que tienen “una fuerza casi mágica que da de lo real una visión absolutamente específica” que “nos hace penetrar en los seres (mediante los rostros, libros abiertos a las almas) y en las cosas”,¹⁸ aunque la atención de este plano se puede trasladar a cualquier parte detallada del cuerpo. Cuando lo que registra la cámara en ese nivel de acercamiento es un objeto se le conoce como plano detalle (*thing shot* o *big close shot*).

La utilización de planos cerrados en *Longitud de guerra* se hace para resaltar los rostros en los que recae la acción dramática. Intenta acercarnos al alma, no a todos los personajes, sino de unos cuantos, seleccionados a partir del mensaje global de la película. Su dimensión significativa se complejiza por la especificidad del actor que “le da vida”, más adelante ahondaré en este punto.

¹⁸ Marcel Martín *EL lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 30.

Potencia la fuerza simbólica tanto de rostros como de los objetos. También se utiliza para enfatizar la potencia de acciones como recargar un *winchester*, por ejemplo. Si ya he dicho antes que por lo regular los planos cerrados tienen más fuerza significativa que los planos abiertos, esta se eleva a medida que se prolonga su duración, como queda patente en los ejemplos de la cruz y de la bandera (2:19:02 y 2:21:06).



Me gustaría mencionar aparte el plano americano y el *over shoulder*. Coloquialmente se suele decir que el primero, codificado por el *western*, corta al personaje por la rodilla con el fin de que “luzca la pistola”, o a veces el caballo sobre el que está montado, cosa que aplica perfectamente a *Longitud de guerra*. Esa codificación ha terminado por hacer extensiva la idea de determinación y combatividad a casi todo personaje que sea encuadrado en un plano de ese tipo, tenga arma o no (58:14).

El *over shoulder* sitúa a la cámara sobre el hombro a un lado de la oreja. Determina la composición del plano y apela a un compromiso tácito y subjetivo del espectador, ya sea volviéndolo cómplice (1:57:55) frente a las acciones que realiza u observa el personaje, o apelando a su compasión (57:42).



7:20 PA



9:55



10:32



58:40



57:42



58:14



1:57:55

Ángulos y composición

Ya planteados los distintos tipos de planos respecto a la cercanía y lejanía de los objetos y lo grande o reducido de los espacios, ahora revisaré el ángulo desde dónde son tomados esos planos, tomando como referencia el eje de mirada de la cámara en perfecta horizontalidad. A partir de ahí, la cámara puede elevarse respecto a la horizontal, inclinando hacia abajo la mirada en lo que se conoce como “picado”, pudiendo elevarse hasta la verticalidad de los 90°: ángulo “cenital”. Caso contrario, cuando la cámara se halla por debajo de la horizontal mirando hacia arriba se le conoce como ángulo “contrapicado” y una vez alcanzando la verticalidad en ese sentido, a los 270°, lo llamamos “nadir”.



Usualmente los planos en picado empuqueñecen a los personajes respecto al entorno. En estos dos ejemplos (29:54 y 30:59) no ha bastado con tener a los personajes en planos tan abiertos, sino que al “picar” la cámara se enfatiza la posibilidad de que los tomochitecos se hallan encaminados a un destino trágico que los supera, el cual es vaticinado en esa secuencia por Teresa Urrea. Otro ejemplo del empuqueñecimiento que sufren los personajes en dicho ángulo es el *overshoulder* presentado en el apartado anterior (57:42) en que vemos a los federales fusilar al personaje “cheché”, empuqueñecido frente a la situación dramática de su final; vale la pena compararlo con el ángulo en que se ve el fusilamiento de Cruz Chávez que, pese a ser asesinado, nunca es empuqueñecido (2:16:20): se ve más cerca de la horizontal y cuando cae al piso la cámara no tilda, sino que lo sigue, baja con él.

Caso especial es otro *overshoulder* en el que tenemos a un joven disparando a los federales desde el campanario de la iglesia (1:57:55), el picado de la cámara enfatiza la superioridad estratégica del personaje engrandecido sobre el paisaje. Aun cuando el final del chico sea igual de desafortunado que el del resto del pueblo, la brevedad de ese plano es la remanencia de la grandeza guerrera de sus habitantes (el plano es muy similar a la forma en que son filmados los otros tomochitecos en el minuto 58:58) y no puede concluir la película sin que esto sea remarcado con imágenes fílmicas como esa.

Así como el *picado* empuqueñece a los personajes, el *contrapicado* los engrandece y los dota de cierta majestuosidad dramática frente al paisaje y la situación. En *Longitud de guerra* abunda este tipo de angulación para enaltecer las virtudes de los rebeldes de Tomochic (49:09 y 1:25:37). Tanto así, que el último plano de la película es un contrapicado que ubica a dos niños serranos en un punto elevado del terreno y de la diégesis (2:22:29), restituyendo la elevación moral del pueblo a pesar de su derrota.



1:25:37



49:04

También sus adversarios son tomados en este ángulo, pero la significación se encausa en otro sentido. Por ejemplo, tenemos un plano que no es contrapicado, pero eleva al padre Castelo por encima de los tomochitecos (39:50). Sin embargo, es empuqueñecido por el tamaño del plano y se le contrapone, dentro de la composición, Cruz Chávez engrandecido por su cercanía a la cámara y agigantado moralmente frente a su pueblo.

También está la escena de desobediencia por parte del General Felipe Cruz a Porfirio Díaz (1:19:25): en la milpa de maíz, con la cámara en ligero contrapicado, lo engrandece y al resto de los federales los empuqueñece por la profundidad de campo, con lo que más bien parece manifestar lo delirante y absurdo de aquella campaña punitiva, con la cual el personaje, firme en su dignidad y en los ideales pasados, está en desacuerdo.



39:50



1:19:25

Hablemos ahora de la *composición* del plano, sean del tamaño o la angulación que sea. Hay quienes incluso hablan de un “montaje” al interior del plano, ya que tiene que ver con la yuxtaposición de los elementos captados por la lente durante la toma, atendiendo a la distribución, a la relación proxémica y de proporción entre dichos elementos. Esto influye en la semiótica de lo

filmado y termina siendo un “plano compuesto” al tener en su interior al mismo tiempo, por ejemplo, unos personajes en abierto y otros en cerrado, como en el minuto 39:50, o como en el que también vemos al personaje de Cruz Chávez engrandecido en primer plano, gracias a la perspectiva, frente a su adversario federal en plano medio, casi americano (27:17). A ello se suma la acción y la expresión facial del tomochiteco que le confieren cierta actitud de reposo y sabiduría.



Montaje y movimiento de cámara

En lo referente a la narración fílmica, es decir, la forma en la que se van acomodando los recursos audiovisuales para generar en el espectador el entendimiento pretendido por el autor, he podido identificar dos posturas casi opuestas imperantes en la tradición cinematográfica. Primero está lo que podríamos llamar escuela eisensteiniana, la cual toma como principio rector la máxima del montaje, que lleva a sugerir en la mente del espectador una idea sin mostrarla o mencionarla directamente, sino que surge de la yuxtaposición de dos planos “inintencionados”.¹⁹

La otra tendencia puede ser una visión más cercana al estilo de Andrey Tarkovski, para quien el montaje clásico (de Eisenstein) contradecía el proceso por el cual el espectador, afectado por el cine, tendría “la posibilidad de vivir lo que está ocurriendo en pantalla [...] relacionar su propia vida con lo que se muestra”.²⁰ En la vida no existen esos intercortes heredados de un cine que recurrió a esas potentes yuxtaposiciones compensatorias del silencio. En la cotidianidad el tiempo y el espacio son continuos; de ahí que los movimientos prolongados de la cámara aspiren al ideal de restituir “la representación del mundo como totalidad”.²¹ Aunque, en favor del montaje, hay que señalar que nuestra atención y nuestra memoria (y qué decir de los sueños) inevitablemente suelen saltarse dicha continuidad. Realmente, son muy escasos, prácticamente inexistentes, los

¹⁹ Llamados así por David Mamet en *Dirigir cine*, México, Ed. Wilku, 2018, p. 17.

²⁰ Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2019, p. 199.

²¹ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 184.

directores que se apeguen draconianamente a una de esas dos metodologías (el propio Tarkovski nunca hizo un largometraje en planosecuencia), la gran mayoría fluctúa entre esos extremos con mayores o menores afinidades por alguna. Las películas filmadas en “plano secuencia” destacan por ser la excepción dentro de la industria.

Es de gran utilidad entender ambas formas de determinar la relación proxémica y compositiva de los objetos profílmicos a través ya sea del montaje o del movimiento de cámara, pues ello determina su forma de comunicar el tiempo, el espacio y el significado.

Movimiento y continuidad o unidad de planos.



8:15

En este primer ejemplo tenemos un movimiento de “grúa” (8:15) en el que la cámara conduce la atención del espectador. Empieza por el fuego, en primer plano, junto a los pies de Gerónimo, se eleva y recorre su cuerpo hasta llegar a su rostro angustiado que contempla el elemento quemante, con su pueblo hambriento y devastado a cuestas. Se introduce, así, el fuego como elemento significativo. Gerónimo mira en el fuego la derrota de su pueblo frente a los tomochitecos. Al final de la película el propio Tomochic será arrasado por las llamas.

Me gusta considerar que la filmación en continuidad, o no fragmentada, manifiesta más la especificidad del cine, en tanto que restituye la continuidad espacio temporal de la puesta en escena. Nos recuerda que el cine, más que arte del tiempo y del espacio, es arte del movimiento y con este tipo de filmación representa mejor la vivacidad de los instantes.



Así las cosas, no podía dejar fuera esta toma larga (1:43:53) en la que se ve a Cruz Chávez supervisando las aspilleras y el abastecimiento del cuartelito, junto al edificio sobre el cual Manuel Chávez monta una bandera mexicana. Es difícil considerar esta parte como un “plano secuencia”, ya que como secuencia tendría que ser una “unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados”.²² Antes bien resulta ser una escena que por sí misma no es más que una unidad en la que un personaje recorre un lugar y en su trayecto hay personajes trabajan en ese espacio; el significado de la escena se subordina a una unidad más grande que la abarca junto otras escenas parecidas en las que impera la idea de asedio. La razón de que la llame “toma larga” (de su acepción anglosajona *long take*), es que es muy raro el término “plano-escena”. Más allá de su denominación, el aspecto a resaltar es su capacidad para transmitir la tensión de peligro y combatividad que rodea al pueblo de Tomochic en ese momento, ya sea en un plano-secuencia o una toma larga el tiempo corre “sin encontrar el menor resquicio por donde fugarse, porque es tiempo real, continuo, sin posibilidad de abreviación. Es puesta en escena total, completa, en la que se prevé todo”.²³

Zoom. Movimiento interior

Un recurso visual que abunda en *Longitud de guerra* es el uso del *zoom*, que no es sino un “dolly” óptico, en el cual no se desplaza la cámara sino el lente dentro del eje de la cámara. Un *zoom back* como el del ejemplo (1:12:02), como diría Marcel Martín, “nos ofrece la totalidad del paisaje: el

²² Mario Rojas Fernández, *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad* [memoria de doctorado] Universidad Complutense de Madrid p. 108.

²³ *Ibidem*, p. 120. Citando a Antonio Amo en su definición de plano-secuencia.

hombre, minúsculo y frágil insecto”.²⁴ Y no es fortuito que el personaje interpretado por Hugo Stiglitz provenga de una escena anterior en la que ocupaba una posición elevada del lado izquierdo, reforzada por un cuadro, colgado entre él y “la santa de Cabora”, que señala su supuesto parecido con “San José”. Sin embargo, es sólo eso, un parecido, pese a la afectación de su actuación; y para recordárnoslo está el *zoom* que lo introduce a la escena siguiente con un fundido encadenado que lo manda al lado opuesto del encuadre y se aleja de él hasta introducir a una niña rarámuri en un plano más cercano. La niña tendrá una fuerte presencia en la última escena de la película, mientras que el “santo” ni siquiera seguirá con vida.

1:12:02



El mismo movimiento óptico, pero de forma más compleja, se aprecia hacia el final de la película (2:10:48), cuando el asedio al cuartelito vuelve insostenible la situación para los rebeldes. Se crea una composición paradójica, pues el *zoom back* empequeñece a través de la ventana al comandante federal y a Chabolé, en un momento en que ya la ventaja de las tropas federales es irreversible, mientras que Cruz y su *Winchester* entran a cuadro en una proporción mayor respecto a los ya mencionados. Pero una vez que la toma se abre lo suficiente, apreciamos a las mujeres y a los niños que ahí se encuentran. Lo pequeño, entonces, no son los dos personajes observados a través de la ventana, sino la posibilidad de paz propuesta por ellos. Y lo que crece no es Cruz como individuo sino la situación desastrosa que les ha caído encima a él y a su pueblo.

2:10:48



²⁴ Marcel Martín, *op. cit.*, p.185.

Cuando el *zoom* se utiliza para hacer un acercamiento se resalta un detalle inmerso en un encuadre de mayor extensión. Al hacerse una abstracción de dichos detalles, éstos terminan siendo elevados a un grado significativo, y cobijan simbólicamente a la situación a la que pertenecen. Y en *Longitud de guerra* ello suele hacerse con fines didácticos; por ejemplo, el *zoom in* (1:49:19) sobre la bandera roja al fondo de la escena en que el joven Erasmo Calderón ha sido acribillado, evoca aquellas ideologías que han enarbolado dicho símbolo y se relaciona al mismo tiempo con la sangre que se derrama como consecuencia de las bayonetas (1:49:17) que le anteceden en el mismo plano.

1:48:31 / 1:49:14 / 1:49:17



1:49:19



Algo parecido ocurre en la última escena de la película, cuando las tropas federales marchan de regreso tras el éxito de su misión en Tomochic, sin advertir que son observados por la niña rarámuri y Pascual Orozco Vázquez (un espectador idealmente instruido sobre la Revolución mexicana tendrá alguna noción acerca del papel que habría de desempeñar Orozco en un momento de la revolución Maderista). La presencia de esos dos personajes es revelada gracias al recurso de *zoom in* (2:22:21), llegando a provocar cierta complicidad involuntaria por parte del espectador, pues, niños y espectador contemplan al mismo tiempo el desenlace del conflicto sin ser advertidos por las tropas.

2:22:21



Fragmentación

La yuxtaposición de los planos puede construir un espacio fílmico. El espectador nunca alcanza a ver en un solo plano la totalidad del espacio, pero lo intuye a partir de los segmentos que ofrecen dichos planos. Esta forma de filmar la acción también remarca la relación que guardan los tomochitecos con el paisaje, diferente a la que se establece entre éste y los federales. A los rebeldes se les encuadra en planos cerrados que los engrandecen, cual fieras al acecho y los equiparan a lo imponente de la sierra, mientras que las tropas porfirianas son tomadas en planos amplios que los empequeñecen (58:47). Respecto a lo último hay que señalar el contraste puntual con los planos igualmente abiertos (58:36) que, en cambio, colocan a los de Tomochic en una posición elevada.



58:36



58:58



En el siguiente ejemplo tenemos una acción que se produce una sola vez (no necesariamente repetida, sino filmada con más de una cámara, “de protección”). La yuxtaposición de planos, que filman desde diferentes ángulos el bombardeo de una casa (1:59:16), fragmenta el espacio en sus diferentes ángulos a fin de dilatar ese tiempo específico. Se intercala un plano de Cruz Chávez resintiendo los efectos del impacto y el estruendo del cañonazo, para realzar el dramatismo de ese tiempo dilatado que remarca el acorralamiento del personaje.

1:59:16



Otra forma de dilatar el tiempo es *ralentizando* la toma, lo que se conoce como “filmar en cámara lenta”. Por ejemplo, vemos cómo entre el disparo (2:16:20) que le da muerte a Cruz Chávez y su caída a tierra (2:16:45) transcurren veinticinco segundos. La secuencia intercala la reacción de su cuñada y el oficial que va junto a ella, haciendo extensivo el patetismo de la escena.

2:16:20



2:16:45

Bonus***Los actores y la construcción del personaje***

“No hay personaje. Sólo hay frases en una hoja”²⁵

David Mamet

El método de análisis propuesto por Gómez Tarín y Garzal Felici, en lo que ellos denominan “deconstrucción”, incluye el análisis de elementos objetivables, mismos que yo he decidido agrupar en visuales y sonoros. Dentro de los primeros destaca el rostro, cuya densidad significativa se incrementa por el primer plano y, como ya dejé entrever anteriormente, la dimensionalidad de esa significación se refuerza y complejiza por la presencia de un rostro de actor reconocido dentro de lo que vulgarmente conocemos como *star system*.

Al considerar una película como “texto”, hay que tener en cuenta, siguiendo a Pedro Sangro Colón, que en ella estará presente “un tejido de citas provenientes de mil fuentes culturales”.²⁶ En sus componentes estarán presentes algunos elementos significantes conocidos dentro del horizonte cultural compartido por autor y espectador. La relación que dichos elementos establecen entre un texto y otros textos, o fuentes culturales, suele denominarse intertextualidad; como nadie crea desde cero, siempre caben diversas posibilidades de detectar dicha relación. Las huellas de precedentes y de referentes siempre se manifestarán en menor o mayor grado dentro de un film. La construcción del lenguaje cinematográfico mismo se ha ido nutriendo de ese tipo de relaciones, ya que en los estilos de filmación (encuadres, ángulos, movimientos, etc.) es recurrente hacer alusiones u homenajes a otros cineastas, o a géneros cinematográficos. Pensemos en el ya mencionado “plano americano”, que, al ya no ser privativo del *western*, establece una intertextualidad más allá de las fronteras de su género.

Dentro los vastos elementos intertextuales que pueden presentarse en el cine, algunos autores hablan de una posible “intertextualidad de celebridades”. Cuando en un filme “la presencia de una estrella del mundo audiovisual o un conocido intelectual, evoca un género o un ambiente cultural”.²⁷

²⁵ David Mamet, *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*, España, 1999, p. 51.

²⁶ Pedro Sangro Colón, “El cine como modelo de comunicación textual” en *La comunicación audiovisual en la historia* p. 1023

²⁷ *Ibidem*, p. 10024.

Me permito incluir aquí una breve reflexión sobre la cuestión que se conoce como “creación de personaje”. El epígrafe que abre este apartado, tiene que ver con la postura controversial del dramaturgo y realizador David Mamet, que pone en tela de juicio una mística²⁸ aparente en torno al quehacer actoral, según la cual el actor, en un trance casi esquizofrénico, se convierte en otro ente. Para Mamet no es así, sino que “la ilusión del personaje”²⁹ emerge de la combinación del actor con los elementos de la puesta en escena, como el vestuario y el texto, coordinados por un autor (director) de forma tal, que es “el espectador el que crea la idea, el que, efectivamente se explica la historia”.³⁰ Así, resulta inútil la pretensión casi nigromántica del actor que intenta “ser” otra persona.

Cancelado, así, el mito de su transmutación, el actor con su propio coraje es “arrojado al furor de su tarea”,³¹ al sentido de verdad que plantea el instante. Es esa orfandad combativa lo que termina por emocionar al espectador, pues “cuando el actor coge su pie y lo dice, aunque esté inseguro, el público ve aquella persona interesante”³² más allá del supuesto personaje. Si el actor queda marcado por las cualidades de dicho instante, en un futuro le serán reconocidos por la memoria colectiva, dentro y fuera de la pantalla, a veces hasta contra su voluntad.

Es así como poco a poco se va fraguando la carrera del “Gran Actor”, que no necesariamente tiene que ser el más talentoso o el mejor interprete. Según Mamet, se trata de una “ocupación honoraria, adjudicada por la necesidad cultural de ocupar el lugar que ocupa, y no de acuerdo con el mérito del individuo [...] Elogiamos sus interpretaciones como elogiáramos nuestras posesiones [...] Es un ejemplo de nuestra inseguridad cultural”.³³ A la codificación que la sociedad hace de los supuestos atributos de los actores, contribuye la propaganda, el éxito y la repetición de ciertos tipos de personajes y de narrativas. Ello posibilita la ya mencionada “intertextualidad de celebridades”.

Dentro del reparto de *Longitud de guerra* podemos ver una larga lista de celebridades de la época, como Lina Montes o Roberto Cañedo. Eso, en términos de producción, implicaba un costo elevado; aunque pudo haber aspirado a una gran retribución en la taquilla, cosa que al parecer no

²⁸ No es fortuita la palabra “herejía” en el la mitad del título de su libro *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*

²⁹ David Mamet, *Verdadero y falso...*, p. 26.

³⁰ *Ibidem*, p. 17.

³¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, México, Editorial Hermes, p. 26.

³² David Mamet, *Verdadero y falso...* p. 25.

³³ *Ibidem*, p. 97.

logró. En términos semióticos, la presencia de esas celebridades implica que estas dotan a la ilusión de su personaje con ciertos atributos que, como ya dije, están asociados a ellos mismos.

Me centraré sólo en cuatro actores/personajes. Primeramente, atendiendo a la moral simbólica de sus personajes, me referiré a los actores Jaime Fernández y Mario Almada, quienes en el prólogo de *Longitud de guerra* interpretan al chiricahua Gerónimo y al General Joaquín Terrazas, respectivamente. Fernández, primo de Emilio “el indio” Fernández, era popularmente conocido por haber encarnado a Viernes en *Robinson Crusoe* (Luis Buñuel; 1953) y a Corachi en la película etnográfica *Tarahumara* (Luis Alcoriza; 1964): personajes indígenas poseedores de cierto aire nobleza e ingenuidad. Mario Almada, en cambio llevaba poco más de una década desempeñando roles de héroe de *chili western* en películas como *Todo por nada* (Alberto Mariscal; 1968), *Por eso* (Rogelio A. González; 1972), *Los doce malditos* (Toni Sbert; 1974), y la que se convertiría en objeto de culto dentro del género: *El tunco Maclovio* (Alberto Mariscal; 1970); además había interpretado al militar nacionalista del siglo XIX Mariano Escobedo en *Aquellos años* (Felipe Cazals; 1973). La contraposición en escena de ambos personajes, si bien puede remitir a la dicotomía clásica del *western* entre vaqueros y apaches, en *Longitud...* el encuentro de ambos queda revestido del honor y la nobleza asociados a las trayectorias de ambos intérpretes; de ahí el trato que se hace de la estela honorable de sus personajes a lo largo de la película.

Aun cuando es posible notar la trascendencia de los personajes colectivos en *Longitud de guerra*, no puedo dejar pasar la oportunidad de dirigir mi atención a otro par de actores/personajes, que podrían considerarse como representativos de sus respectivas colectividades. Primero, del lado de Tomochic, tenemos en el papel de Cruz Chávez a Bruno Rey. Icónicamente implicaba una apuesta más arriesgada, ya que, pese a tener bastante talento y una carrera ya consolidada, mayoritariamente había interpretado personajes de reparto y de escaso protagonismo. No obstante, podemos rescatar tres aspectos que en su momento pudieron reforzar la nobleza y bondad aparentes de Cruz Chávez: el primero (y tal vez más significativo) es su participación en *El principio* (Gonzalo Martínez; 1972), ópera prima del director de *Longitud...*, en la cual interpreta a un quijotesco veterano de la lucha contra la intervención francesa, contemporáneo del joven Porfirio Díaz, y que en las vísperas de la Revolución se halla avecindado en Camargo, bajo un estado etílico permanente, siempre con su casaca de guerra y al borde de la locura. El segundo es su papel de “el *sheriff*” en *Pistoleros bajo el sol* (Rubén Galindo; 1974): hombre atormentado por su pasado, hundido por el vicio y el abuso que sufre por parte de sus hijos, incapaz de hacer valer la estrella

en su pecho; no obstante, con un nivel de congruencia moral suficiente que lo redime hasta el final, a costa de la vida de su propio hijo. En ambas películas, aparte de las similitudes psicológicas de los personajes, Bruno Rey luce encanecido, con cabello largo y una barba muy crecida (al igual en *Longitud...*). Un tercer aspecto de Bruno, aunque de menor peso y menos iconográfico, es su voz, que en numerosas ocasiones había prestado a las actuaciones cinematográficas de “El santo”, héroe canonizado en la mitología cinematográfica mexicana. Si bien el doblaje no era objeto del culto que goza en el siglo XXI, es indudable que su repercusión siempre ha tenido un peso considerable y hace que también el público reconozca y asocie ciertos valores a determinadas voces.

Otra voz importante del doblaje mexicano fue la de Narciso Busquets. En *Longitud...* interpreta al General Muriel que, aunque no es el único militar interpretado por un actor de renombre, termina por ser el más representativo del ejército porfirista al tener mayor tiempo en cámara, pero sobre todo porque es el encargado de comandar la destrucción final del pueblo de Tomochic. Se trata de un actor multifacético y con una larga trayectoria (empezó siendo un niño). Como actor de doblaje destaca el haber dado voz a Emilio “el indio” Fernández, así como a Orson Welles, hombres de gran complexión, siempre en papeles gallardos y reacios. Pero la intertextualidad más importante, más allá de la sonoridad de su voz, es la que nos ofrece su participación en la ópera prima de Gonzalo Martínez, *El principio*: ahí su personaje, Ernesto Domínguez, es un hacendado enemigo del anarquismo magonista, y padre tiránico de un joven que al final terminará por unirse a las tropas villistas. Estos aspectos de la carrera de Busquets contribuyen a densificar la severidad del General Muriel.

Señalar los atributos subjetivos asociados a estos actores refuerza la semiótica del tratamiento que la película hace de los personajes históricos dentro de su narrativa, que más adelante ayudara a dilucidar cierta interpretación autoral del acontecimiento que aborda.

ANÁLISIS SNORO

Por lo regular cuando se hace el análisis de una película, su aspecto sonoro suele dejarse de lado, obviado. O cuando se le incluye suele limitarse a, por ejemplo, elogiar las composiciones musicales, a vituperar la mezcla de sonido, etc. Muy rara vez se pone el índice sobre las implicaciones semióticas de la banda sonora sobre la imagen y su afectación al discurso cinematográfico, aun cuando, como dice Marcel Martín, “el elemento sonoro está destinado a señalar el significado de un contenido visual”.³⁴

No está de más hacer una breve mención del proceso histórico de la sonoridad cinematográfica. Lo que inicialmente era sólo una atracción de feria, pasó a ocupar su propia sala de exhibición, dejando atrás las simples “vistas” para ofrecer narrativas visuales en las que “La imagen muda, con una dimensión fundamental cercenada, debía hacerse doblemente significativa”.³⁵ Técnicas de realización como las sobreimpresiones y los primeros planos, por ejemplo, cumplían fines explicativos que dotaban de sentido y unidad a determinada serie de imágenes en movimiento.

Una vez ganadas sus primeras cartas de nobleza, las películas se hicieron acompañar de música orquestal en las salas de exhibición. No se hizo esperar la experimentación con una banda magnética de sonido que recogiera y emitiera “el sonido de las imágenes”; aunque durante más de dos décadas no lograba pasar de buenos intentos, y era visto (escuchado) como una peculiaridad de algunas exhibiciones. Finalmente, en 1926 los hermanos Warner, en plena crisis, apostaron por consolidar la sincronización de la banda sonora con la de imagen, volviéndolo casi un rasgo definitorio del cine.

Existen varios “departamentos” que se encargan de diferentes aspectos de la sonoridad de una película: el sonido directo, musicalización, diseño sonoro, mezcla, y algún otro que tal vez halla emergido en la era digital. Pero me centraré no en el cómo se construye dicha sonoridad, sino en cómo ésta lleva información al espectador. Para ello he dividido la escucha en tres aspectos: diálogos, ambiente y música.

³⁴ Marcel Martín, *op. cit.* p. 128.

³⁵ *Ibidem*, p. 123.

Diálogos. Lo coloquial y lo solemne.

Se ha consolidado la presencia del sonido en el cine y por lo regular podemos considerar que el discurso fílmico se sostiene principalmente por “lo que se muestra”, mientras “lo que se dice” muchas veces resulta mero apéndice explicativo de la imagen. A través de los diálogos de los actores se comunican acciones que no vemos, se delinear las emociones que esboza un rostro o un cuerpo, se contextualiza el actuar de los mismos, etc. En el caso de *Longitud de guerra*, uno de los usos que se les da a las palabras es el de ser un medio para incluir información “histórica”; no se limita a mostrar la escenificación de las acciones pretéritas, también a través de la palabra hablada realiza puntualizaciones para disipar confusiones y precisar el detalle histórico. Así sucede, por ejemplo, en el momento en que (2:48) el gobernador Lauro Carrillo aclara la diferencia entre el coronel Joaquín Terrazas y el General Luis Terrazas, ya que el primero goza de la gloria guerrera³⁶ que muestra el inicio de la película, mientras que con el segundo tanto Lauro como el porfirismo en general tienen ciertas desavenencias; esta rivalidad no es perceptible por la película misma y requiere un conocimiento meta-fílmico o libresco. Ese tipo de aclaraciones también se hacen en el momento en que (1:12:44) Cruz Chávez se entrevista con el Mayor Santana Pérez (aliado de los de Tomochic y antiguo compañero en la guerra apache), en una escena que contextualiza el alcance regional de la sublevación; información que después (1:21:22) es corroborada, también verbalmente, a través de una plática entre los generales del ejército federal, pero carece de un refuerzo visual.

Detecté dos usos muy puntuales de las “citas”³⁷ a través del diálogo, con los cuales subtité este inciso como *lo coloquial y lo solemne*. De lo primero tenemos un ejemplo muy claro cuando Bruno Rey en el personaje “Cruz Chávez”, ya en los últimos preparativos para defenderse del asedio inminente, apela de forma coloquial a la gallardía de sus compañeros diciéndoles: “si alguno de ustedes por equivocación se puso la falda de su mujer que vaya ahorita mismo a quitársela” (1:38:37). Esas palabras corresponden a otro momento histórico: son las que diez años antes Juan Mata Ortiz, supuestamente, había dicho a sus hombres previo a su última batalla contra el indio

³⁶ Fernando Jordán en *Crónica de un país bárbaro*, Chihuahua, 1981, p. 289. Dice: “Su primo, don Luis, es general de una sola batalla; él don Joaquín, con mil campañas de sangre no ha podido pasar de coronel”.

³⁷ Es decir, información que se dice por algún personaje de la película, tal y como está consignado en alguna fuente bibliográfica; aunque la referencia no es explícita, sino que ha sido localizada a raíz de la presente investigación.

Ju,³⁸ que le costó la vida; Cruz recibe como réplica una fraternal mentada de madre por parte de Héctor Suárez en el personaje de Pedro Chaparro, como le había ocurrido a Mata Ortiz tiempo atrás. Cruz y Chaparro intercambian miradas cómplices y acto seguido todos se disfrazan de mujeres enlutadas para emboscar a las tropas del coronel Sortres, acción que sí se corresponde con el acontecimiento que trata la película.

La solemnidad, en cambio, se ejemplifica en las palabras dichas por el actor Hugo Stiglitz en el personaje de “San José” cuando va a ser fusilado junto al sepelio castrense del capitán Medina. Arenga a los soldados que apuntan sus fusiles hacia él, diciéndoles (1:50:18):

Soldados [mexicanos]... vosotros sois la fuerza sostenida por un tirano que extorsiona a la patria para pagaros un mezquino ~~salario~~ [sueldo]. Nosotros somos la fuerza del derecho; pensamos lo que hacemos y nadie nos paga por empuñar las armas. Los imbéciles y los lacayos nos apellidan bandidos; pero nuestra conciencia nos da el nombre de patriotas. Queremos vivir libres o morir; pero no ser esclavos.³⁹

Pueden fusilarme acabar con todos los tomochitecos; nosotros, como --- en Jerusalén, resucitaremos al tercer día y vendremos de nuevo a recoger nuestras carabinas; y si nos vuelven a matar de nuevo resucitaremos, y otra vez empuñaremos las armas. ¡abajo los tiranos! ¡Viva Tomochic!

La primera mitad es un párrafo de un manifiesto que no sería lanzado sino al año siguiente por Santana Pérez y otros líderes rebeldes para “sublevar a los soldados y ganarlos para su causa”.⁴⁰

He señalado específicamente la inclusión de esas palabras ya que se hace mediante una maniobra de desplazamiento que las coloca en voces que no se corresponden con lo que constata la referencia bibliográfica detectada en *Crónica de un país bárbaro*, la obra de Fernando Jordán. Ello da paso a la discusión (que retomaré al final de todo este trabajo) en torno a la lealtad o fidelidad históricas y en qué medida ello depende del apego textual, la exactitud y la cantidad; así como de hasta dónde se puede flexibilizar la utilización del dato y con qué fin se hace, ya que la palabra no sólo informa también significa. En los ejemplos citados, como ya lo referí, se utiliza información anterior y posterior al acontecimiento representado, pero guarda correspondencias con el mismo y eleva su nivel significativo. Las palabras de uso coloquial son dichas bajo circunstancias muy parecidas a la situación de donde fueron tomadas, y pronunciadas por personajes cercanos a Mata Ortiz y a la guerra contra los apaches, remarcando la casta guerrera y

³⁸ Fernando Jordán, *op. cit.*, p. 287. En la cita que menciona Fernando Jordán hay un ligero cambio de sintaxis, el plural de falda y en lugar del verbo quitar dice “cambiárselas”.

³⁹ *Ibidem*, p. 312. Los corchetes guardan palabras no pronunciadas en la película.

⁴⁰ *Idem*.

el estoicismo de los tomochitecos. Mientras que las de tono solemne, “tomadas del futuro”, son consecuencia directa de lo ocurrido ese otoño de 1892 en Tomochic, y producidas por miembros del mismo movimiento al que pertenecieron sus habitantes. La licencia maximiza el acontecimiento homenajéandolo con su propio legado; después de “citar” dicho manifiesto, las palabras del místico “San José” adelantan indirectamente que la beligerancia regional perduraría después de los acontecimientos que muestra la película. Es posible afirmar entonces que, en ambos casos el inexacto contenido literario se convierte en forma sonora que arroja semióticamente al contenido visual.

Ambiente

En este apartado cabrían estrictamente, como se suele manejar en un plan de rodaje, los sonidos de la película, como el balido del ganado, el relinchar de los caballos, las explosiones, los balazos, el llanto, los gritos, el sonido de las llamas de fuego, etc. Pero considero “ambiente” a todo aquel sonido que es posible asociar a seres o cosas que aparecen en la pantalla; el cual puede estar habitado no sólo por ruidos y silencios, también por diálogos y música. Aun cuando, por lo regular, se suele calificar como “ambiente” al ruido de las cosas, me gustaría mencionar que la palabra también puede considerarse ambiente, y no sólo cuando se limita al grito, al llanto o a la murmuración.

Los diálogos no siempre tienen el tipo de carga informativa a que he aludido en el apartado anterior, pueden ser improvisaciones, muletillas, preposiciones, saludos etc., que de manera casual acompañan a los personajes, sin modificar o determinar sus acciones pero que confieren un “tono” específico a la escena. La riqueza de ello la señalaba perfectamente el cineasta René Clair, quien, debido a su reticencia frente al uso indiscriminado del sonido, decía que “La palabra sólo debe tener un valor emocional y el cine debe ser una expresión internacional hablada mediante imágenes. El idioma de cada pueblo le dará solamente una coloración musical”⁴¹. Si bien la palabra informativa terminó por conquistar su preminencia, hay que señalar que esa musicalidad emocional es extensiva a toda palabra, por más informativa y formal que esta sea. La musicalidad

⁴¹ Marcel Martín, *op. cit.*, p. 119.

de las palabras, a partir de cosas como la entonación, la intención, el acento etc., encausa el sentido de la parte discursiva a la que pertenecen.

En *Longitud de guerra* es posible detectar diferentes “coloraciones musicales” en el acento y la entonación que ponen los actores en la voz de sus personajes, no me extenderé en ello, pero es posible captar la diferencia en las voces de los norteños serranos, de los militares, de los rarámuris, y hasta la no articulación de palabra entendible alguna por parte de los apaches; cargadas todas de cosmovisiones distintas, con lo cual cumplen en cierta medida con lo que decía Clair.

Finalmente, dado que he dicho que al ambiente se suman el sonido de las cosas que aparecen en pantalla, es justo incluir el sonido de los instrumentos musicales, y en general la música que suena *en* la película, es decir, lo que algunos autores conocen como música intradiegética o simplemente diegética. Ésta termina por “ambientar” la escena, dándole un acabado de especificidad antropológica.

Música

Diegética

Hablar de música *diegética*, aquella que suena dentro del mundo del relato. No se limita precisamente a que ésta sea ejecutada o sonada al mismo tiempo que se filma la imagen, sino que en dicha imagen haya un indicio que justifique lo que se escucha, aun cuando se note, en detalles como falta de sincronía, que la música está montada en postproducción (lo cual ocurre en la mayoría de los casos).

En *Longitud...* esto se puede apreciar, del lado federal, cada vez que el “corneta de órdenes” ejecuta algún toque castrense que moviliza a las tropas federales (del cual hasta hay primeros planos visuales). Del lado de Tomochic también hay una enfatización de la música diegética a través de un primer plano visual en el momento en que un niño contempla como un arco se desliza sobre las cuerdas del violonchelo (19:53). Frente a los rígidos, pero efectivos, toques militares contrasta la riqueza y variedad de la música festiva que suena en Tomochic. La elección musical de piezas populares y festivas como “Éntrale en ayunas”, “Las gaviotas”, el vals “Iselda”, la polka “la típica”, la cuadrilla “Los virginias”, contribuyen a detallar el panorama cultural regional de la época.

Hay un giro irónico cuando ya no es el pueblo tomochiteco el que tiene música festiva, sino el ejército. Ocurre desde el momento en que ocupa su primera posición de avanzada frente a Tomochic (1:22:17), como una forma simbólica de sometimiento, que llega al paroxismo cuando sobre las llamas de Tomochic se empieza a escuchar el acordeón que acompaña el baile de los soldados con sus soldaderas en la escena siguiente (2:04:49).

Extradiegética

La música *extradiegética* es aquella que no pertenece al mundo del relato. No hay fuente de su emisión en la imagen ni los personajes se percatan de ella, pero actúa “como factor de aumento y profundización de la sensibilidad”.⁴² Por lo regular se conoce como *soundtrack* cuando se utiliza para ello música preexistente, y *score* cuando se compone específicamente para la película.

Me atrevo a decir que así como cuando se habla de las cualidades informativas y significativas de los planos visuales en razón de su encuadre, angulación y cercanía, otro tanto se podría decir respecto a lo informativo o significativo de una música en razón de la diferencia entre diegética y extradiegética; si esto se pudiera reducir a una máxima aproximada sería que la música en cine aumenta su fuerza significante entre más se aleje de la diégesis en el tiempo y el espacio, variando con la calidad o el estilo de la pieza. Basta pensar en el uso que se hace de la música antigua en filmes modernos o en música moderna que se usa sobre acontecimientos pretéritos.⁴³ Como ya se ha planteado en el caso de la música diegética, ésta informa de la fuente que la emite, enriqueciendo con detalles el ambiente que encausa la significación de la escena (hacia lo festivo o lo castrense en los ejemplos citados de *Longitud...*). En cambio, la música que se halla fuera de la diégesis termina por ser un comentario totalmente subjetivo que se emite por el(los) realizador(es) sobre el significado de los hechos narrados por la película.

Con la música extradiegética estamos ante el uso propiamente cinematográfico de la música, según el cual “en oposición al mundo real, [el mundo cinematográfico] contiene perpetuamente una música que lo constituye”.⁴⁴ Es así como la música extradiegética por lo regular es la que dota a la película de su caracterización sonora más definitoria. De ahí que la memoria colectiva llegue

⁴² *Ibidem*, p. 131.

⁴³ El uso de la música popular moderna en películas como *Iron Jawed Angels*, por ejemplo, es digno estudiarse.

⁴⁴ Marcel Martín, *op. cit.*, p. 132.

a hacer asociaciones entre cierta melodía y determinada película. Esto ocurre gracias a que, ante la ausencia del referente de fonación, la música queda asociada, por sugestión, al dramatismo expresado en las imágenes que acompaña, lo que lleva al espectador a “creer ver lo que escucha”.⁴⁵ Y esa misma ausencia de anclaje visual permite agrupar bajo su sonido a diferentes planos, confiriéndoles una unidad temporal y temática desde la subjetividad autoral, en vía directa hacia la emoción del espectador. Entendida la emoción como sentimientos, estados de ánimo y percepciones del tiempo.⁴⁶

El *soundtrack* principal de *Longitud de guerra* descansa sobre dos piezas de tipo religioso muy parecidas entre sí. La primera es una interpretación litúrgica rusa del Coro de los Cosacos del Don, utilizada, principalmente, en escenas que ocurren al interior de la iglesia del pueblo. Destaca el momento (29:26) en que los cuadros, motivo detonador de las discordias, son devueltos y reinstalados en el atrio de la iglesia. Esa secuencia agrupa cuatro espacios, el exterior de la iglesia cuando llega Miguel Cruz con los cuadros, luego el interior de esta, y da un salto hasta el exterior y el interior de la casa de “Santa Teresa”. Ese ensamble vocal es retomado una vez que ya se ha concretado el rompimiento religioso y político de los tomochitecos con las autoridades, y se alistan para la resistencia al interior de la iglesia (48:31). Hay que señalar que, en oposición, cuando se intercala un plano de los federales acercándose (49:22) la música se interrumpe. Esto, a primera vista puede parecer un descuido de montaje que sí resulta chocante, pero curiosamente la música se reanuda cuando se vuelve al mismo espacio (50:00), ya sin los federales, pero con un muchacho de Tomochic que en el anterior observaba a los federales y ahora corre hacia el pueblo para dar aviso.

El otro pilar sacro de la banda sonora de la película es *Un réquiem alemán* del romántico Johannes Brahms. Aparece por vez primera (primer momento musical de la película) en la secuencia en que termina la guerra apache (10:30) y los serranos peregrinan hacia sus hogares. Esa secuencia musical culmina segundos después del título “Tomochic 1890”, alcanzando a significar bajo su melodía a un pequeño rebaño de ovejas arreadas por un par de hombres y un perro.

Esa decisión de montaje al parecer apunta a sugerir un patrón musical: la voz de los cosacos se utiliza para momentos estrictamente religiosos en el interior de la iglesia y la composición del alemán Brahms para aquellos de contenido más sociopolíticos. Otro ejemplo que refuerza esa

⁴⁵ Guilles Mouëllic, *La música en el cine*, Brcelona, Paidós, 2011, p. 54.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 31.

teoría es lo que sucede en el plano posterior a la ya mencionada secuencia de la devolución de los cuadros: la música de cosacos cambia por la de Brahms segundos antes (29:69) de que los tomochitecos lleguen a entrevistarse con Teresa Urrea. Ese mismo movimiento musical acompañará otras dos secuencias en torno a la presunta santa: su ausencia (55:45) y su mensaje para el pueblo de Tomochic, encargado a “san José” (1:11:05); secuencias que son más de orden social que espiritual.

Pese a la similitud litúrgica de ambas piezas, es el *Réquiem* el que termina por imponer su peso significativo a la película. Alcanza un punto definitorio cuando la violencia llega a su clímax (1:52:00): es de noche y Cruz Chávez está totalmente rodeado y contempla desde una pequeña aspillera las llamas de una de las casas y a una joven desesperada encima de la iglesia junto a otros rebeldes. Mientras tanto la cámara también nos muestra el interior de la iglesia, donde impera la desesperación y la muerte, lo mismo que al interior de cuartelito donde se hallan los hermanos Chávez y la esposa de Cruz está defecando (1:53:41). La secuencia musical hace una elipsis hasta el amanecer, cuando los federales vuelven cargar con artillería contra el pueblo.

No es cosa menor que a partir de ahí se dé un cambio musical al segundo movimiento del mismo *Réquiem alemán*, titulado *Denn alles Fleischer, es ist wie Gras* (para toda carne es como hierba). Más adelante, en la fase integradora de este análisis, volveré sobre las implicaciones semióticas de ese segundo movimiento, pero es importante adelantar que se trata de una pieza musical compuesta sobre una base literaria de origen bíblico, la cual toma su nombre específicamente de un verso del nuevo testamento.⁴⁷ En él se habla por un lado de lo precedero de la gloria de los hombres y sus obras, pero que, en conjunto con otros versículos, tanto del antiguo como del nuevo testamento, conforman una epifanía de redención.

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras es un movimiento mucho más potente que el resto del *soundtrack*. Con voces más graves, acompañadas de timbales *in crescendo*, que enfatizan lo dramático de los cañonazos federales. Volverá a aparecer (2:10:52) para acompañar las lágrimas de Cruz a punto de recibir la última carga del ejército federal: Chávez berrea mientras que todas las mujeres y niños lo dejan junto a su cuñada y otros pocos en el cuartelito. La última vez que suena es a partir de que Cruz recibe los proyectiles de su fusilamiento; se mantendrá su sonido hasta los créditos finales. Musicaliza y le da un sentido de unidad a la secuencia conformada por la caída en ralentí del cuerpo de Cruz, la bandera tricolor que cae entre las llamas, el coronel Muriel

⁴⁷ Primera carta de Juan 1:24.

sobre su caballo a trote entre las llamas que consumen el pueblo, las viudas y los huérfanos que se niegan a dejar el pueblo junto al ejército, y por último el plano en el que el niño Orozco, junto a una pequeña rarámuri, contemplan todo desde una posición geográfica elevada.

Hibridación diegética - extradiegética

Como apéndice quiero mencionar brevemente una mezcla de lo diegético con lo extradiegético, lo cual ocurre con frecuencia en *Longitud de guerra*. Una forma en la que se da este fenómeno es cuando la película emite música, asociada al ambiente o situación que muestra, pero que nunca se confirma la fuente que la genera: tambores apaches en el inicio de la película que ni se ven ni se muestra a la tribu reaccionando al sonido de estos, pero que potencian el momento dramático en que, tras contemplar una fogata (8:15), Gerónimo en su desesperación se determina a atacar a Joaquín Terrazas.

Otra forma de hibridación se da en las distintas ocasiones en que se hace presente el sonido de una banda de guerra del ejército federal que nunca se ve. Sobresale la música en torno al General Felipe Cruz que, en su delirio (o desobediencia), ataca con su sable el campo de maíz simulando hacerlo contra los tomochitecos, mientras de fondo se oye (1:18:51) una diana militar tocada con varias cajas y cornetas. Contrasta ese delirio con la solemnidad de un redoble apagado de caja que suena, unos minutos después (1:23:46), mientras el mismo General es despojado de sus insignias y su sable para ser fusilado. En ninguno de los dos momentos se advierte instrumento alguno que ejecute los toques señalados, lo cual aumenta el dramatismo.

Esta hibridación también se da cuando la música acompaña planos que no ofrecen un anclaje visual de su presencia, potenciando su emotividad, pero que al final su lirismo es templado por un plano diegético que sí muestra el sustento objetivo de la fuente de emisión musical. Por ejemplo, cuando (1:05:23) suena la pieza popular “amor de madre” en una versión instrumental de cuerdas, mientras se sucede una secuencia de planos que combinan la cotidianidad bucólica agropecuaria de Tomochic, con el patetismo de la presencia discreta de los *winchester* en las espaldas de los habitantes; la secuencia culmina, a través de la mezcla de sonido, en un acordeonista que acompaña una caravana festiva de tomochitecos que van cantando y bailando la misma canción.

Algo similar ocurre con el *Corrido de Pedro Chaparro*. Éste se oye cuando (1:33:52) el personaje interpretado por Héctor Suárez escucha las condiciones puestas por Cruz Chávez para

que el bandido sea aceptado para pelear en las filas de los tomochitecos. La música empieza con un primer plano del rostro melancólico de Pedro Chaparro al interior del cuartel de Cruz, sigue un breve plano contraplano de ambos rostros, un plano medio de Manuel Chávez que observa a Pedro salir del cuartel, igual en un plano medio; la música se sigue percibiendo extradiegética hasta que (1:34:15) en la locación de un cerro, bastante lejos del cuartel de Cruz, la cámara panea la llegada de Pedro Chaparro junto a su cuadrilla de bandidos que han estado, y siguen, cantando el corrido escuchado hasta entonces.

En ambos ejemplos de música del folklore regional, la ausencia de una fuente que la confirme crea una sensación inconsciente de vacío, que el espectador tendrá que completar momentáneamente con la tensión emocional suscitada por las imágenes, encontrando su resolución o reposo en los planos diegéticos mencionados que completan la tónica de la partitura audiovisual de la secuencia.

ANÁLISIS DRAMÁTICO

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): *¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.*

BORGES, *La trama*

A primera vista la historia del levantamiento de Tomochic es presentada en *Longitud de guerra* bajo el arquetipo y la estilística de un *western*. Esa asociación va más allá de la vestimenta, los caballos o las armas, incluso más allá del paisaje que es una continuación del “Oeste” (geográfico y fílmico) estadounidense y para prueba está la guerra apache que fue un asunto que abarcó tanto a Estados Unidos como a México.

Inicialmente, la narrativa del género “americano por antonomasia” tenía que ver, a grandes rasgos, con la conquista del Oeste cruzando los montes Apalaches a partir de la fiebre del oro. Se planteaba como la lucha de la civilización contra la barbarie, del vaquero o colono contra el “indio” o nativo, pero también contra el bandido que aprovecha las limitaciones del Estado o la ausencia del mismo. La civilización avanza horadando el territorio “salvaje”, primero lleva la ley y la imprenta, y después el telégrafo y el ferrocarril. Posteriormente, el género dio un viraje que culminaría en lo que suele llamarse el “western crepuscular”; la narrativa se volvía más compleja, poniendo en entredicho la aplicación efectiva de la ley, incluso la legitimidad de la autoridad misma. Con el tiempo el papel del héroe recayó en “el indio”, incluso la figura de algunos bandidos se fue matizando con atributos como el honor y la nobleza.

Considero que es con el segundo tipo de narrativa *western* con la que se halla emparentada *Longitud...*, pues aunque los tomochitecos (que no son nativos sino colonos) encontraron su legitimación histórica en la defensa territorial de un Estado nacional contra los apaches, similar a la primera época del *western*, terminan revelándose contra ese mismo Estado en vías de modernización, que ya no se preocupa por abrir minas sino por mantener las garantías de explotación para los inversionistas extranjeros; un Estado que ha perdido legitimidad frente a sus antiguos defensores. Para redondear el arquetipo, entre esos defensores también se halla un bandido, que se ofrece a luchar por la hermandad junto a sus antiguos compañeros, en una pelea

en que no tiene “nada que ganar y todo que perder” (1:33:04). Cabe la tentación de asociarla también con la expresión mexicana de aquel género “americano”: el *chili western*. Sobresale ese gesto de intertextualidad que es la presencia de quien es, tal vez, el actor más icónico del género mencionado: Mario Almada en el personaje de Joaquín Terrazas (bajo el cual se legitima la hermandad serrana).

Ahora pasaré a tratar de dilucidar el género dramático que resulta de observar los parámetros sobre los cuales la película sostiene su entramado. Un gran punto de partida para indagar la forma en que está tramada la historia de *Longitud de guerra*, es la aseveración que hiciera en su tiempo Emilio García Riera quien, atinadamente, la señala como “la conversión del pequeño pueblo de Tomochic en una Numancia chihuahuense”⁴⁸.

Aquí sería muy interesante abordar la cuestión de ¿qué tanto el género es impuesto por el autor? y ¿qué tanto lo reclaman los hechos mismos? De entrada, considero que cuando escribimos una ficción, al partir “desde cero” podemos elegir libremente el género a través del cual queremos comunicarla, y una vez hecho eso, buscar e inventar las acciones que se ajusten a los principios de dicho género y cumplan con la premisa del guion. En cambio, cuando se trata de un acontecimiento histórico, si bien no me atrevo a decir que ocurre completamente lo contrario, resulta más complicado moverse con esa libertad. En compensación suele haber más elementos documentales disponibles que nutran la acción y el diálogo; una vez analizados críticamente, pueden conducir a la elección de un género más acorde que le permita ver la luz.

Resulta difícil pensar que exista una fórmula que establezca cuáles son los géneros más apropiados para narrar cinematográficamente determinados acontecimientos históricos, pero considero que habrá algunos que se puedan ajustar con mayor facilidad, y otros cuya dificultad precisará de la maestría de los realizadores para conseguirlo. Partamos de la prefiguración narrativa, que plantea Paul Ricoeur, como una herramienta cognitiva con la que aprehendemos el mundo. Luego, al ajustar o tramar las contingencias (que son variaciones en las consecuencias del actuar humano) bajo la idea de un tipo de “acontecimiento”, lo que hacemos es aprehenderlo en la similitud y la repetición, pero comprendiendo la especificidad de sus variantes; sin ello habría tantos géneros dramáticos como personas. Visto así, resulta entendible que García Riera considerase *Longitud de guerra* una Numancia y que el autor fílmico tramara así su representación de la historia, no solo debido a la similitud de los acontecimientos, sino al horizonte cultural

⁴⁸ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 180.

compartido por ambos autores, García Riera y Gonzalo Martínez. La herencia cervantina se manifestó en el furor intelectual que se vivió específicamente durante la década de 1970 respecto a la obra *El cerco de Numancia*. Suma decir que la obra fue montada en esa década por la Compañía Nacional de Teatro a partir de la versión de José Emilio Pacheco.

Señalar esa transtextualidad no es exagerado. Basta echar un vistazo al prólogo que el mismo José Emilio Pacheco hiciera a su versión impresa, en el cual asegura que, en las representaciones en Madrid y París durante la década de 1930, “*Numancia* se convierte en símbolo militante de la resistencia mundial antifascista”.⁴⁹ Respecto a su propia época citaba las palabras de Jean-Louis Bory “*Numancia*, hoy [década de 1960], sigue siendo emblema de la dignidad humana”.⁵⁰ Teniendo en cuenta esas consignas se puede hacer una lectura reveladora del epígrafe con que abre la película de Gonzalo Martínez: “al heroico pueblo de Tomochic, hermano de Guernica y de Lídice [ambas son alusiones al antifascismo], injustamente olvidado; por la hermosa lección de *dignidad humana* que nos legaron”. Esto ayuda a dilucidar un punto de convergencia en torno a su compartido horizonte cultural e ideológico. Incluso los paralelismos se pueden hacer extensivos a la película contemporánea *Actas de Marusia*, coproducción México-chilena del mismo año que *Longitud de guerra*.

A todo ello podemos agregar, como dato curioso digno de tener en cuenta, que, según palabras del director de la puesta en escena de la versión de Emilio Pacheco, por parte de la Compañía Nacional, Manuel Montoro, “en la función del viernes 14 de septiembre [...] de entre el público, con los aplausos, surgió una voz joven gritando ‘Viva Allende’... *El cerco de Numancia* fue vigente en ese mes de septiembre de 1973”.⁵¹ En ese contexto se puede entender que García Riera llame a *Longitud de guerra* “una ilustración más de una retórica ya muy gastada sobre las luchas del Tercer Mundo”.⁵²

La recurrencia al arquetipo trágico en el que un colectivo se erige en un personaje acorralado podemos rastrearla, en términos universales, antes de *Numancia*, hasta *Los siete contra Tebas* de Esquilo. Aunque veremos cómo la película guarda relación con ambas dramaturgias sin llegar a ser calco de ninguna. Los tres casos tratan de pueblos que resisten estoicamente un asedio enemigo

⁴⁹ Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia* [Versión y prólogo de José Emilio Pacheco], 2ª ed., Siglo XXI editores, México, 1993, p. 40.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 42.

⁵² Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 180.

y en desventaja numérica. Numancia y Tomochic terminaron reducidas a ceniza, pero este último gozó de la posibilidad de morir pelando contra un Estado al que años atrás había defendido de los apaches,⁵³ prácticamente un fratricidio como la matanza entre los hermanos de Tebas.

En las tres el elemento místico religioso está presente, pero en *Longitud...* parece más ambiguo. Una de las supuestas razones del conflicto es su fe en una “santa”, pero eso se diluye en la inconformidad política y social que rodea el levantamiento. Mientras que los numantinos se resignaron (sin rendirse) ante los augurios poco favorables de sus deidades, Eteocles en Tebas se mostró indiferente y reacio ante los gritos de las mujeres tebanas que elevaban a grito en cuello oraciones a los dioses. Más parecido al segundo, hacia el final de la película, Cruz Chávez reniega de su esposa y de su fe mientras se oye “para toda carne es como yerba” de Brahms.

Vistas las repeticiones, las variantes y las simetrías con aquellas dramaturgias, resultará pertinente y esclarecedor analizar la película a la luz de detectar que género dramático (antes que cinematográfico) se manifiesta en la película. A primera vista se podría pensar que se trata de una tragedia como la obra de Esquilo y si atendemos a su similitud con Numancia, es de utilidad la aportación de Emilio Pacheco que, aunque la considera como una “tragedia impura”, a fin de cuentas, acepta que “es y será siempre la mejor tragedia de la lengua española”.⁵⁴ Habrá que ver qué tiene de trágica pues. Según la taxonomía dramática propuesta por Virgilio Ariel Rivera,⁵⁵ *Longitud...* sólo podría coincidir con la tragedia en lo concerniente a los valores absolutos que maneja, su función y su final desafortunado. Los valores de la vida, la verdad y la justicia⁵⁶ tienen un peso determinante en la película y pareciera querer sublimar al espectador a través de una lección de dignidad humana (propuesta en el epígrafe inicial). Si bien Virgilio Ariel habla de la justicia como un valor absoluto propio de la tragedia, en el caso de la película ésta se centra en el ámbito sociopolítico⁵⁷ pero mantiene su ligazón con “el absoluto” a través de los mensajes de los supuestos santos.

⁵³ Es un descuido significativo que el actor Rodrigo Puebla sea el mismo que interprete a “Manto negro”, compañero de los tomochitecos en la guerra apache, y a “Chabolé”, un personaje amigo de Cruz Chávez, pero al servicio de las tropas federales.

⁵⁴ José Emilio Pacheco en Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵ Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*. México, Escenología, 2001, p. 93.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 151.

Resulta inquietante que, pese a las similitudes entre *Los siete contra Tebas* y *El cerco de Numancia*, Virgilio Ariel considera a la primera una tragedia, tal y como históricamente se le ha reconocido, mientras que a la obra de Cervantes la cataloga como “obra didáctica”.⁵⁸

En la obra didáctica existe una conciencia de posteridad, ligada a una conciencia de juez frente la injusticia que las composiciones dramáticas de este género suelen denunciar, justo como pretende *Longitud de guerra*.

A la didáctica de la obra se suma la ponderación de la colectividad social. Tomochic se erige como personaje, lo mismo que su contraparte colectiva: el gobierno. La división entre esos antagonistas se hace de forma tal que trasciende su ámbito anecdótico y regional; para ello la película recurre a ese epígrafe del principio, que yuxtapone la historia que va a narrar junto a acontecimientos del siglo XX, asumiendo que el espectador tiene conocimiento de las implicaciones políticas de estos o que al menos en algún momento tendrá la curiosidad, sino es que el compromiso, de ponerse a investigar. *Longitud...* adquiere con ello un cariz intelectual, propio de la obra didáctica.

Frente a los “personajes” colectivos (ni por encima ni por debajo) los individuos apoyan y son partícipes de los valores sociales de sus respectivos grupos, a través de sus impulsos personales; de ahí que resulte tan excepcional la supuesta desobediencia del general Felipe Cruz. Aunque del lado de Tomochic tenemos en Cruz Chávez un personaje que sobresale del resto de los rebeldes, escasamente podríamos conocer sus intereses individuales ya que la mayor parte de sus acciones y diálogos están en función de sus convicciones sociales. Es verdad que le podemos considerar como el líder, junto a su hermano, pero realmente ese es un encargado circunstancial, pues la conciencia sociopolítica propia de un líder propiamente moral parece dispersarse entre él y otros personajes (al menos a través de sus respectivos diálogos y discursos), como Teresa Urrea, “San José”. Tan es así, que, como ocurre en las obras didácticas, no llegarán a verse frente a frente los protagonistas y los antagonistas,⁵⁹ debido a esa disolución del individuo en el colectivo del lado rebelde, pero también por la ausencia física del antagonista ideológico Porfirio Díaz, no obstante, su casi omnipresente fuerza simbólica, disgregada entre sus subordinados; por ejemplo, el Gral. Muriel sólo es su brazo ejecutor. Aludido siempre, a Díaz no se le ve más que en la fotografía que está presente durante la escena del telégrafo (1:15:51), conjugando la máxima

⁵⁸ *Ibidem*, p. 153.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 166.

porfiriana de “orden, paz y progreso” a través de la alternancia de primeros planos de la misma y el aparato telegráfico.

A la obra didáctica suele considerársele como heredera del auto sacramental, el cual tenía “como el tema por excelencia la eucaristía”.⁶⁰ Por lo cual podríamos considerar cierta remanencia que le lleva a cumplir una eucaristía secular. Así, *Longitud de guerra* parece el cumplimiento de un sacramento que conmemora la muerte y resurrección de los ideales de juventud a través del rito del cine, que no da ni pan ni vino, sino que ofrece una degustación de orden audiovisual. Siguiendo con la herencia religiosa, así como en *El cerco de Numancia* Cervantes recurre a las alegorías para emular lo que en la antigüedad cumplía el coro ditirámico, *Longitud de guerra* hace recaer esas funciones en los personajes de carácter místico. Por ejemplo, Santa Teresa se lamenta por el destino de los tomochitecos, a quienes ha exhortado a que defiendan su “dignidad de hombres”; ese lamento no lo ven ni lo oyen los rebeldes serranos, sólo el espectador. Lo mismo ocurre con las arengas que San José hace al ejército federal; los rebeldes tomochitecos tampoco se enteran, ni siquiera, de su presencia. Teresa Urrea y “San José” no influyen sobre la acción, pero figuran como comentarios del destino. Lamentablemente su dispersión episódica los ahoga en una ineficacia dramática parecida a la que Leandro Fernández Moratín⁶¹ atribuía a los personajes fantásticos de ...*Numancia*. Sin embargo, hay que subrayar que en *Longitud...* la presencia de los personajes místicos es más determinada por la heurística que por la poética; Cervantes los incluye para apuntalar su trama, mientras que en *Longitud...*, pese a que cumplen una función parecida, son recogidos a partir de datos históricos, pero manejados con cierta imprecisión y en esto ahondaré en el capítulo tres.

La narración va más allá en su intelectualidad y trasciende la confrontación militar entre los personajes colectivos, pues también parece esbozarse una oposición en términos ideológicos, identificables por un público que se hallase familiarizado intelectualmente con la narrativa de la época. Y la ideología encuentra un canal emocional de comunicación a través la puesta en escena.

Aunque en *Longitud...* a Tomochic lo integran miembros con aparentes convicciones místico-religiosas, también poseen principios inquebrantables de solidaridad legados por la tradición, en tanto que su organización manifiesta rasgos que podríamos considerar de tipo socialista. Pero ese pueblo sucumbirá frente un medio abrasivo que es el caciquismo, cuyo “gran

⁶⁰ *Ibidem*, p. 164.

⁶¹ Citado por José Emilio Pacheco en el prólogo de Miguel de Cervantes *op. cit.*, p. 36.

cacique [es] el general Porfirio Díaz” (1:09:45), enfocado en el progreso industrial capitalista. La referencia ideológica llega a su paroxismo cuando, después de que el personaje del joven Erasmo Calderón es acribillado con bayonetas, aparece una bandera roja en la copa de los árboles y un *zoom in* (1:49:17) hace énfasis en su presencia. Ese símbolo destaca por su falta de continuidad, lo que podría provocar en el espectador la búsqueda de una asociación que seguramente terminará por evocar las luchas obreras, no sólo de la época aludida por la película sino las contemporáneas a la época su proyección y visualización. Eso terminará invocando a quienes tengan una postura y/o militancia con cosmovisiones parecidas, como la lucha estudiantil o la sindical. No es fortuito que el movimiento de cámara [*tilt up*] nos lleve de la imagen de un joven ensangrentado hacia dicha bandera, y continúa con el *zoom* ya mencionado. Hasta se puede conjeturar que uno de los propósitos de la película es exaltar los “ideales de juventud” de cualquier época: los de la juventud porfiriana corrompidos por la ambición, como le reclama Felipe Cruz al presidente Díaz; los ideales de la juventud de Tomochic que sobreviven tras su exterminio en la figura de Orozco y la niña rarámuri, aludiendo en estos últimos el destino histórico regional en la inminente Revolución, y entonces la sangre no se habrá derramado en vano; pero también coquetea con los ideales de la juventud espectadora de la década de 1970 y el propio “juvenilismo” retórico del régimen echeverrista.

La obra didáctica también suele enfocarse en la defensa o crítica de una tesis, bajo lo cual inevitablemente subyace una *idea de la historia*. Además de manejar gran cantidad de datos históricos, el género didáctico pretende una visión objetiva de los acontecimientos bajo el filtro de una “visión subjetiva que es la obra en particular”.⁶² Pero ¿la visión subjetiva de quién? La narratología aplicada al discurso cinematográfico ha optado por mantener escindida la figura del narrador fílmico respecto de la entidad autoral empírica; en cambio, lo considera como una instancia abstracta que configura el discurso y guía la mirada de un posible observador (espectador ideal). Este tipo de distinciones son más que pertinentes al hacer un análisis cinematográfico, ya que, como he mencionado, en la creación del relato fílmico intervienen varios “cineastas”. Además, teniendo en cuenta la teoría de Roland Barthes sobre la supuesta y metafórica “muerte del autor”, ésta exime a los autores empíricos de alguna interpretación desbordada que pueda suscitar su obra. Es una práctica muy sana, que, tal vez por la necesidad del diálogo académico, se suele aplicar en menor grado a los autores de obras historiográficas, de quienes si se acostumbra a

⁶² Virgilio Ariel, *op. cit.*, p. 173.

decir que sustentan o postulan determinada tesis sobre el tema que tratan, además de manifestar “su” idea de la historia.

En correspondencia con lo anterior, la película exhorta a que el espectador “mejore” y norme su comportamiento para honrar una “lección de dignidad”. Pero, así como preguntamos por “¿la visión de quién?” en el párrafo anterior, así preguntamos ¿quién es ese espectador que aprenderá la lección de dignidad? Para lo que habrá que hacer énfasis brevemente en la cuestión de lo que suele llamarse espectador “implícito”, que no es el espectador empírico de carne y hueso que se sitúa frente a la pantalla, sino una entidad abstracta presupuesta por el film, y necesaria en toda composición dramática para ser representada y que, en el caso cinematográfico, tiene la capacidad intelectual para actualizar el texto cinematográfico.⁶³ María del Rosario Neira Piñeiro trata brevemente este tema y suma a esta distinción bipartita una tercera figura llamada narratario, que también es de tipo abstracto, pero señala que no hay consenso por parte de algunos autores respecto a la tripartición. Es así como yo me limitaré a considerar un espectador ideal, sin pretender desdeñar la importancia del espectador empírico en la representación cinematográfica (la juventud de la década de 1970, por ejemplo), tan importante en la sociología del cine, pero que, para el caso de este análisis, resulta un tanto inasequible y se aleja de mi objeto de análisis de partida que es la película misma.

⁶³ María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 63.

INTERPRETACIÓN

Debido a la problemática de la cuestión autoral en los términos que he mencionado, prefiero pensar la obra cinematográfica, si como autónoma de su autor (nunca auto creada), pero sin llegar a proclamar la muerte total del mismo hasta un punto que pueda negarle su derecho y responsabilidad sobre lo producido. El autor, como ya he manifestado antes, termina siendo el vínculo entre la obra y la tradición, y a su vez hace posible su especificidad. Pero es necesario apelar no a su persona, sino a las consecuencias de sus decisiones de dirección, lo cual ya se manifiesta en los elementos sonoros y visuales analizados en los apartados correspondientes. Ahora hay que dilucidar cómo estos efectos manifiestan un “punto de vista” y una postura frente al acontecimiento histórico, evidenciando una hipotética idea de la historia.

Punto de vista

El punto de vista en un discurso cinematográfico surge de la selección y uso de las materias expresivas por parte del narrador fílmico, una entidad que (no sobra aclararlo una vez más) paradójicamente emana del acomodo de dichas materias; aunque su grado de manifestación será variable de acuerdo con la información que posea y decida mostrar al espectador. Al percibir lo expresado en esos elementos, nuestra atención y nuestra expectación siguen una ruta ideológica prefigurada por dicho narrador. Éste “presupone determinada actitud ante el relato”⁶⁴ por parte del espectador ideal o “narratario”, y debido a ello determinará desde dónde y cómo se contemplarán los acontecimientos de la narración.

La focalización en *Longitud de guerra* se acerca a lo que teóricos como Genette conocen como “focalización cero”.⁶⁵ El narrador manifiesta su omnisciencia mostrando acontecimientos en espacios y tiempos distantes; incluso se toma la licencia, con fines dramáticos, de poner un discurso futuro en boca de un personaje distinto. Comparte con el espectador información que para los personajes resultaría vital pero imposible de tener. Por ejemplo, muestra cómo se preparan los tomochitecos para resistir el asedio, al tiempo que también ofrece escenas que ocurren en el ejército que avanza hacia ellos.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁵ Citado en *Ibidem*, p. 251.

Pero mostrar en paralelo, no es lo mismo que hacerlo simultáneo, lo cual ofrecería cierta neutralidad equitativa. Y es la actitud empática, que el narrador intenta fomentar en el espectador, la que determina que sea mayor la cantidad de planos y secuencias que muestren a los rebeldes que la que corresponde a los federales. También la cualidad de lo mostrado variará de acuerdo con el “bando”. Como ya lo he constatado en el capítulo anterior, la musicalización, el manejo de *close ups* y determinadas angulaciones, así como discursos y símbolos, contribuyen a dar la ilusión de cercanía a los habitantes de Tomochic. Después de todo la glosa inicial ya determina que el acomodo de las materias expresivas del filme obedece a la intención de dar una “lección de dignidad” a través del pueblo tomochiteco.

Idea de la historia: Lo absoluto y la redención

Inquirir sobre “la idea de la historia” que maneja un autor en su discurso cinematográfico o audiovisual, como se haría con un discurso historiográfico, resulta una cuestión compleja porque en su creación intervienen varios “cineastas”; aunque la responsabilidad autoral recaiga en uno solo: el director o, en el menor de los caos, el productor. Para este último apartado sí conviene tener presente la figura del autor, ya que a través de su obra y su contexto podemos encontrar una “idea” que gobierne la diégesis de esta. Aun así, he optado por hablar de *la idea de la historia* que manifiesta “la película”, o en su defecto la que expresa el “narrador filmico” como lo he manejado anteriormente.

Primero, es evidente que en *Longitud de guerra* estamos ante una historia de enfoque regional con una visión romántica de “el pueblo”, bajo el cual subyace una implicación ideológica que, basándonos en la lectura que hace Hayden White de la taxonomía ideológica propuesta por Karl Mannheim, fluctúa entre el anarquismo y el radicalismo (o bien podríamos considerarle socialismo); en términos generales el ala izquierda del espectro ideológico. Y no es que el autor empírico se asumiera como tal,⁶⁶ sino que la forma en que se trata la narrativa audiovisual apunta hacia ello.

Revisando el trabajo de Gonzalo Martínez Ortega es posible percatarse de su filiación izquierdista. Como punto de partida es pertinente remontarnos brevemente a *El principio*, su ópera

⁶⁶ Sin embargo, en palabras de su hermana Evangelina Martínez, si “era muy nacionalista” Edgar Pérez Rivera, *Entrevista a Evangelina Martínez*, Ciudad de México 2019.

prima, que igualmente aborda la historia regional de Camargo, terruño del cineasta. Dentro del mosaico de microrrelatos que componen esa película, destaca el que concierne a la rememoración de una huelga en la fábrica del padre del protagonista, en la cual abundan banderas rojinegras en apoyo a un supuesto movimiento magonista. Teniendo en cuenta que el significado popularmente asociado a los colores de dicha bandera asume que el negro representa el anarquismo, y el rojo el socialismo, no sería descabellado pensar la mostración de una bandera roja en *Longitud de guerra* como un explícito distanciamiento autoral respecto del anarquismo; si bien es cierto que la presencia de esa bandera se narra en la novela de Heriberto Frías⁶⁷ (cosa que un espectador común no tendría que saber necesariamente), tampoco en la novela se explica ni la presencia ni el significado de la misma. De las fuentes consultadas, es el único autor que menciona ese símbolo. No hay que perder de vista el hecho de que se trata de una novela escrita por un “testigo presencial”, pero que al fin y al cabo incluye tanto información verídica como ficcional, y el caso de la bandera roja bien podría ser un comentario ideológico del propio Heriberto, más que un hecho corroborable o un inocente invento. Y el hecho de que el autor fílmico optara por ese símbolo, y no otro que se pudiera corroborar en más fuentes (por ejemplo, uno que mencionan todos los autores es una bandera blanca con una cruz roja), conlleva una decisión autoral encaminada a configurar el significado de la escena y de la película misma; lo cual se potencia por la forma en que es mostrado. Pero si hiciéramos una comparación con el estudio que Hayden White hace de las implicaciones ideológicas en algunas obras historiográficas, veríamos que la película contiene elementos similares a los detectados por White en la obra de Michelet,⁶⁸ suficientemente consistentes que apuntan hacia una implicación anarquista del acontecimiento dentro de su devenir.

¿Por qué asociar ideas decimonónicas de la historia con una representación cinematográfica de la historia de la segunda mitad del siglo XX? La respuesta es más sencilla que pensar que yo esté intentando leerlo todo en clave “metahistórica” o “whiteana”, pues mi fracaso estaría asegurado. Si bien no puedo negar el punto de inflexión que *Metahistoria*, de Hayden White, marcó dentro de la historiografía, ni la evidente inspiración que significó al inicio de la empresa del

⁶⁷ Heriberto Frías, “Tomochic. Episodios de campaña” en *El Demócrata*, N°52, 05 de abril de 1893, p. 1. Heriberto Frías, *Tomochic*, México, Porrúa, 1968, p. 129.

⁶⁸ Hayden White, *Metahistoria...*, México, FCE, 2014, p. 159.

Pese a que, según Hayden White, el historiador se consideraba liberal, eso demuestra que lo que White llama “implicaciones ideológicas” rara vez son algo deliberado y consciente del autor.

presente trabajo para subirle la iluminación a la dimensión narrativa de la grafía de la historia, la verdad es que durante la lectura de los trabajos que componen esa obra encontré abundantes puntos con los que el discurso de *Longitud de guerra* guarda mucha correspondencia. Cada forma de grafía y representación tiene un desarrollo propio y si tenemos en cuenta que apenas un par de décadas anteriores a *Longitud...* la representación fílmica de la historia se hallaba en una etapa de “totemización”, como decía Cazals, es entendible que le siguiera una fase de romantización que bajara la mirada del tótem y el caudillo para dirigirla al pueblo olvidado. Hasta entonces Tomochic era un pueblo si no olvidado (como lo afirma el epígrafe del inicio de la película), sí relegado en la historiografía y ausente de la cinematografía mexicana. Así las cosas, procederé a señalar los elementos de implicación anarquista en la estructuración del discurso de *Longitud de guerra*.

El primer elemento de análisis asociado a la implicación ideológica del anarquismo es la idealización de un pasado remoto.⁶⁹ La película no sólo muestra la idealización de ese pasado que es la rebelión de Tomochic sino la idealización que ese mismo pueblo tiene de su propio pasado (la guerra apache), que le es relativamente cercano pero que lo legitima en valores heroicos que considera olvidados por la decadencia del régimen porfirista. En *El principio* también es posible apreciar esa nostalgia de los primeros tiempos, gracias al personaje interpretado por el propio Bruno Rey (Cruz Chávez en *Longitud...*), un viejo general loco que marcha por las calles rememorando las glorias militares de Porfirio Díaz en medio de las burlas de los adultos y la fascinación de los niños. Ese pasado lo conmueve hasta las lágrimas por su propia participación en la batalla del dos de abril (min 1:12:56). Al final de la película el personaje decide vivir el presente y morir por la revolución que lucha contra el régimen que lo tiene en el olvido.⁷⁰

Otro de los elementos que caracterizan la implicación ideológica anarquista es la abolición de la sociedad para sustituirla por una comunidad de individuos⁷¹. Y no es que en la película se pretenda abolir la sociedad en sí, sino que los tomochitecos se hallan constituidos como una de esas “comunidades de emociones y actividades compartidas que no requieren dirección formal”⁷² (como las comunidades ideadas por Michelet en *Historia de la Revolución francesa*), pues

⁶⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁰ Limitarnos a la ópera prima, sería movernos aún en los terrenos de la inercia y la casualidad, sin embargo, cuando llegamos hasta las últimas creaciones del director, que fueron en el ámbito televisivo, vemos que en *El vuelo del águila* Gonzalo Martínez explora la complejidad del personaje de Porfirio Díaz, y le dedica una buena cantidad de episodios a la juventud de éste.

⁷¹ Hayden White, *op. cit.*, p. 34.

⁷² *Ibidem*, p. 159.

terminan por desconocer, en voz del personaje Cruz Chávez, a “toda autoridad civil o eclesiástica”; el sacerdote, el jefe de conducta y el Jefe Político son entendidos como parte del mismo sistema de coerción social.

No hay una pretensión de destruir el sistema totalmente, debido, precisamente, a que hay un pasado idealizado que es común por ambos colectivos en pugna (comunidad de Tomochic vs gobierno federal), pero cuyos “ideales de juventud” han muerto en el régimen, como le recrimina el General Felipe Cruz a Porfirio Díaz por telégrafo. Con ello la máxima de Michelet de que cada una de las revoluciones de la sociedad “encuentra en la misma corrupción del estado precedente los elementos de la nueva forma capaz de redimirla”⁷³ parece cobrar pleno sentido.

En la escena final de *Longitud...* vemos al niño Pascual Orozco junto a la niña rarámuri, casi ilustrando la simbolización que hace Michelet de “El pueblo, como niños extraviados”,⁷⁴ ante lo cual una formación escolar en historia nos haría saber que en la Revolución de 1910 ese niño “ha encontrado por fin una madre”,⁷⁵ como decía Michelet respecto al pueblo francés y la revolución de 1789. Espejeando un poco con la ópera prima del director, *El principio*, también durante gran parte de esa película es patente el extravío de un niño (o, mejor dicho, a las razones de su exilio) que regresará convertido en un hombre que buscará redimirse del dolor que su padre infringió tanto a él como a su pueblo, y final sí se termina uniendo a la Revolución. La recurrencia en ambas películas a mostrar una infancia redimida por la Revolución, bien podría ser resonancia indirecta del mencionado “juvenilismo” del régimen echeverrista, del cual son deudoras; ello apuntaría hacia la tesis que vincula a Gonzalo Martínez como “intelectual orgánico del régimen”,⁷⁶ pero ese no es el objetivo aquí.

Continuando con el propósito de dilucidar la idea de la historia subyacente en la película, retomaré el planteo mediante el cual Michelet apunta que “la corrupción del estado precedente” es la que da paso a la revolución, para aclarar que no se trata de una dialéctica teleológica de tipo marxista hegeliana, pese a que un descuido podría orillarnos a considerar algo parecido, sobre todo si nos quedáramos en el componente religioso de la diégesis y en el guiño de la escena final a lo

⁷³ Citado en *Ibidem*, p. 158.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 149.

⁷⁵ *Idem*.

Realmente es la adaptación cinematográfica de un par de renglones escritos en Fernando Jordán *Crónica de un país bárbaro* p.313:

“Tendrían que transcurrir aún 16 años, mientras crecen los hombres; mientras Pascual Orozco deja de ser un niño de cara triste en el pueblo de San Isidro, a espaldas de Guerrero, en la Longitud de Guerra”

⁷⁶ Véase Beatriz Medina Torres *op. cit.*

inminente de la Revolución. Más bien se trata de, parafraseando a Hayden White,⁷⁷ un aparente eterno retorno del vicio para corromper la virtud de una sociedad, y la certeza de que ésta le resistirá siempre. El narrador fílmico se vale de la voz del personaje de la supuesta santa, Teresa Urrea, para sentenciar que “los hombres pasan, pero la verdad no” (min. 33:11).

La verdad no es lo único que se plantea como un absoluto trascendente en *Longitud...*, también la dignidad. En la escena mencionada, Teresa Urrea exhorta directamente a los tomochitecos a “defender su dignidad de hombres”. Ya desde el paratexto del epígrafe el narrador fílmico emparenta a Tomochic con Guernica y Lídice, acontecimientos que distan espacial y temporalmente de Tomochic, pero que manifiestan cierta similitud en haber dado, dice, una “lección de dignidad” a la posteridad. Se puede entender la dignidad como algo intemporal, presente en cualquier pueblo que, independientemente de su latitud y su época, llegada la circunstancia y la necesidad, defenderá hasta la muerte si es necesario. No se trata de una visión cíclica de la historia que haga retornar a la sociedad al punto de partida como en el sustancialismo greco-romano que mantiene al agente histórico prácticamente intacto, como Roma *la città eterna*; aquí el “agente” Tomochic es pulverizado, y aunque vuelva a surgir ya no será el mismo. Lo que sí es eterno es el antagonismo de dos fuerzas cósmicas: vicio y virtud; así como la supremacía de la verdad.

Lo anterior me lleva a considerar, finalmente, la posibilidad de que la idea de la historia subyacente en la película *Longitud de guerra* sea más de un tipo cercano a una espiral en la que se combinan lo cíclico y lo teleológico; muy acorde a lo que sostenía Giambattista Vico, “ciertos periodos de la historia mostraban un carácter general [que] reaparecía en otros periodos históricos”.⁷⁸ Así, la defensa de la dignidad humana es el carácter general que se manifiesta a finales del siglo XIX en Chihuahua, en la década de 1940 en Europa, y se espera que, tras haber aprendido “la lección”, también lo haga en el espectador de la película (en la década de 1970 y posterior). Hay que decir que aún con la posibilidad de rastrear en la película una línea de pensamiento similar a la que va desde Tucídides hasta Vico, pasando por la *magistra vitae de* Cicerón, está muy lejos de pretender una especie de “ley” del acontecimiento que era tan codiciada

⁷⁷ Hayden White *op. cit.*, p. 149.

⁷⁸ R.G. Collingwood *Idea de la historia*, México, FCE, 1965, p. 73.

por el ateniense.⁷⁹ La enseñanza que pretende que el espectador extraiga de la historia es más de orden moral que pragmática, mucho menos programática.

Si seguimos viendo la película de acuerdo con los parámetros de una obra didáctica, la presencia de valores intemporales expresa una “convicción ética [...] que trasciende los límites de las naciones”.⁸⁰ Su universalidad queda reforzada visualmente por el elemento significativo que enmarca el epígrafe inaugural: el fuego. Puede resultar una obviedad, pero las llamas que enmarcan ese texto son las mismas que consumen al pueblo de Tomochic en el clímax de la película, lo cual es producto de una decisión autoral encaminada a reafirmar el vínculo intemporal de los pueblos a través de ese elemento significativo, el único elemento que

... ha conseguido liberarse de la tiranía del tiempo y del lugar [...]el fuego posee esa extraordinaria capacidad de simplemente dejar de existir – no sólo desaparecer de la vista, esconderse, sino simplemente dejarse aniquilar - para luego volver a surgir, exactamente como antes, en un nuevo lugar, en una nueva era.⁸¹

De acuerdo con eso, así como en el prólogo, Gerónimo ve en la fogata el destino de los chiricahua, es el fuego lo que, de facto, destruye a Tomochic y ha vuelto a surgir “exactamente como antes” en Guernica y Lídice. Sin embargo, en la película es acompañado por la promesa de redención que se expresa a través de la música al final de la película. Mientras el fuego está arrasando el pueblo, de fondo se oye la pieza de Brahms *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*, de la que ya he hablado en el análisis sonoro. El título viene de un versículo bíblico de la primera carta de Pedro⁸² que alude a (la carne = *fleisch*) y lo perecedero y la transitoriedad de los seres humanos sus obras, al tiempo la pieza también exhorta, mediante otros versículos, a aguardar la redención⁸³ divina. ¿No es la divinidad tan absoluta e intemporal como la virtud hasta la sinonimia? Que sean versículos tan separados en el texto bíblico no es algo baladí, pues alude a la creencia en algo que se esperó una vez (antiguo testamento),⁸⁴ ocurrió (Jesucristo) y se espera que ocurra otra vez

⁷⁹ *Ibidem*, p. 38.

⁸⁰ Virgilio Ariel, *op. cit.*, p. 160.

⁸¹ Karl Ove Knausgård, *Tiene que llover. Mi lucha:5*, Barcelona, Anagrama, 2017, p. 669.

⁸² Primera carta de Pedro, versículo 1,24 -25

⁸³ Para un análisis hermenéutico a nivel musical sobre “la redención” en esta pieza ver Guillermo Scarabino “El motivo de la redención en el *Réquiem* de Brahms. Aproximación hermenéutica” [en línea] *Consonancias*, año 10, N° 37, 2011, p.21-28 Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/7435/1/motivo-redencion-requiem-de-brahms.pdf> [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2021]

⁸⁴ Libro de Isafas, versículo 35,10

(nuevo testamento).⁸⁵ La pieza arranca cuando Cruz Chávez recibe los disparos de su fusilamiento y sigue sonando, aunque la escena cambie; la cámara panea para seguir a las tropas federales en su retirada, hace un *tild up* con *zoom in* que nos muestra al niño Pascual Orozco junto a la niña raramuri en la escena ya mencionada, la imagen funde a negro muy brevemente y después a un primer plano de Cruz que remite al minuto (1:36:30) en que contemplaba a un grupo de niños jineteando unos borregos, la dirección de su mirada está orientada en el mismo sentido del andar de Orozco y la niña unos segundos atrás. Con esa mirada se cierra la unidad significativa en la cual dialogan el fuego de la destrucción y la música de la redención.

Recapitulando, *Longitud de guerra* ofrece una idea de la historia según la cual la rebelión de Tomochic es la expresión de la eterna lucha de “el pueblo” por restituir su virtud contra un sistema que ha degenerado en vicioso. Pese a la aniquilación del pueblo, la película muestra ese acontecimiento como preludeo de una revolución redentora que no llegaría sino dieciocho años después, razón por la cual tal vez era tan poco recordado a nivel nacional y la película, al más puro estilo de Michelet, rescató del olvido a Tomochic.

Lo que parece vislumbrar *Longitud...*, entonces, no es tanto una revolución adelantada⁸⁶ sino la inevitabilidad de esta, debido a que hay valores absolutos que pueden ser transgredidos, pero no aniquilados y llegada la circunstancia terminarán por revelarse e inflamar los ánimos del pueblo hasta estallar.

Hacer la analogía entre *Longitud de guerra* y el estilo de Michelet puede tener sus puntos flacos, y de ninguna manera podría siquiera insinuar que el autor de la película tuviese presente el trabajo del romántico francés a la hora tramar su discurso, bastaría con recordar los problemas narratológicos que ya he mencionado en torno a las relaciones entre el autor y las interpretaciones que su obra suscita. Pero aplicando un poco de la propia visión de Vico, considero que “las ideas no se propagan [necesariamente] por difusión”⁸⁷ y que cada forma de representación de la historia tiene su desarrollo. Así pues, la escritura cinematográfica de la historia en el México de la década de 1970 había llegado a una fase en la que volteaba a ver al pueblo olvidado, de forma similar a como lo hizo en su momento Michelet sobre tinta y papel.

⁸⁵ Carta de Santiago, versículo 5,7

⁸⁶ Alusión a la tesis que maneja el libro de Jesús Vargas Valdés *Tomóchic: la revolución adelantada, resistencia y lucha de un pueblo de Chihuahua contra el sistema porfirista (1891-1892)*, vol. I y II, Chihuahua, 1994

⁸⁷ R. G. Collingwood, *op. cit.*, p.77 “las ideas no se propagan por difusión, como los artículos comerciales, sino por el descubrimiento que cada nación hace de aquello que necesita en cualquier etapa de desarrollo”.

Esa y otras cuestiones, como el asunto de “las fuentes” y la cantidad de información, serán abordadas en el siguiente capítulo, en el que defenderé *Longitud de guerra* como una forma de “escribir historia” audiovisualmente, para tratar de dar contestación a las objeciones de Ian Jarvie frente las posibilidades “historiográficas” del cine. Finalmente, de acuerdo con lo que se concluya de dicho análisis intentaré exponer la pertinencia del concepto *cinecliografía* y sus implicaciones.

CAPÍTULO III. CINECLILOGRAFÍA

LAS CAPACIDADES DE LA CINECLOGRAFÍA

Longitud de guerra frente a la Historia según el siglo XIX

Tras haber detectado una gran similitud de *Longitud de guerra* con el trabajo de Michelet, uno de los historiadores más representativos del siglo XIX, apelaré a la concepción del quehacer histórico de ese siglo. Fue la época que consolidó a la Historia dentro de las universidades (más allá de las diferentes corrientes) y la reflexión en torno a la misma alcanzó ciertos estándares que fueron paradigmáticos por mucho tiempo.

Una de las discusiones que caracterizó aquella reflexión fue la aparente dicotomía entre considerar la labor del historiador como un arte o como una ciencia. Pese a caer en cuenta de la distancia que guarda la Historia respecto a las ciencias fisicomatemáticas y su modelo explicativo, por mucho tiempo se mantuvo la insistencia de signar el campo histórico bajo el estatus de algún tipo de cientificidad. En medio de todo aquello surgieron posturas más conciliadoras como la de Dilthey, quien proponía la noción de ciencias del espíritu para mantener la categoría científica de la Historia. En consonancia con ello tenemos la definición del idealista Bruno Bauer (y mencionada en el principio de este trabajo con la cita de Huizinga), según la cual la Historia es una “ciencia que intenta describir y explicar, volviendo a vivir los fenómenos de la vida”.¹

Frente a esa suerte de señalamiento metodológico, conviene recordar que el discurso audiovisual o cinematográfico narra (*telling*) y muestra (*showing*) al mismo tiempo; informa y significa. Es el elemento narrativo de esa dualidad lo que puede conducir la dimensión explicativa de una película. Hayden White ya había detectado que en ciertas obras historiográficas (las decimonónicas, como ejemplo) no sólo existe una dimensión narrativa, sino que el historiador deriva su explicación del acontecimiento a partir de que lo prefigure como un “tipo” de relato. En la representación cinematográfica de la historia la narratividad no está sujeta a pesquisas ni debate. Tan se da por hecho la narratividad del cine, que, como revisaré más adelante, es objeto de uno de los reclamos de Ian Jarvie.

¹ Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, México, FCE, 1946, p. 95.

En el caso específico de *Longitud...*, debido a su naturaleza escénica y a la tradición que le antecede, su trama obedece directamente al género dramático de obra didáctica, con un acabado estético y formal del género cinematográfico *western*; es un *western didáctico*. La progresión de la narración parte de unos antecedentes regionales, serrano-fronterizos, que constituyen a un pueblo y a sus líderes; da paso a un desajuste entre dicho pueblo y el gobierno federal; frente a ello su identidad y sus convicciones le llevan a oponer su inconformidad. Finalmente, el conflicto se resuelve en el casi exterminio de la comunidad, dejando sólo una semilla de esperanza. La explicación que se deriva de tramar de esa manera el acontecimiento, ubica la rebelión y sometimiento de Tomochic como producto de la corrupción de los ideales de justicia y dignidad, destacando la inherente inclinación de “el pueblo” a restituirlos.

El elemento mostrativo del cine cubre perfectamente tanto lo que atañe a “describir” como lo de “volver a vivir” que mencionaba Bauer. Hablar de descripción en cine sería casi un pleonasma, pues cada plano de *Longitud de guerra* muestra no sólo las cualidades de las personas o las características de los objetos, sino la puesta en acción de los mismos, como algo que está “siendo” (con toda la vitalidad que implica el gerundio). Pese a ello, Rosenstone es muy tajante al recordarnos que “la pantalla sugiere lo que ocurrió, no lo describe”² y no es posible contradecirlo si es que se refiere, kantianamente, a lo que ocurrió “en sí”; en ese sentido la historia escrita no tendrá mejor éxito que lo que pueda hacer un filme, pues también sugerirá adjetivos que el lector aprehenderá con sus propios referentes.

Al plantear ese “volver a vivir los fenómenos de la vida” no se invoca ningún principio de nigromancia, sino de hermenéutica imaginativa inherente al acto de procesar los datos históricos como una unidad de sentido, que representa como acontecimiento. Cuando leemos un libro de historia jamás estaremos frente a “lo que realmente ocurrió” del acontecimiento histórico, sino ante su “puesta en texto” mediante un proceso creativo en el que papel de la imaginación, en voz de Collingwood, “no es propiamente ornamental sino estructural”.³

La especificidad de la representación cinematográfica de la historia, su “puesta en escena”, sí ofrece la posibilidad de contemplar el acontecimiento, “como si” alguien lo estuviera viviendo. De ahí la importancia de disipar, lo más que se pueda, la ilusión de falsa nigromancia según la cual

² Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* Barcelona, Ariel, 1997, p. 59.

³ R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 234.

pudiéramos creer estar frente al acontecimiento mismo; de no disiparla el cine terminaría por ser eso que José Enrique Monterde llamaba “impúdico e indecente”.⁴ Sin embargo, ese riesgo latente se mantiene a raya gracias al mecanismo espectral, mencionado en el capítulo uno, de la suspensión de la incredulidad. No obstante, dicho mecanismo sí permite interiorizar, como verdaderos, conceptos y valores subyacentes a lo que de facto ofrece la puesta en escena de *Longitud de guerra*; por ejemplo, injusticia, dignidad, muerte, cacique, etc.

Ambas “puestas”, tanto en texto como en escena, son resultado de una selección y un ordenamiento de la información, de acuerdo al criterio de verdad histórica de un autor que, finalmente, le transcribirá con la materia expresiva del tipo de discurso elegido, sea fílmico o escrito. En *Longitud de guerra* vemos la representación de personajes llevando a cabo acciones que ofrecen al espectador una idea del acontecimiento histórico; acciones que fueron escogidas, tramadas, dirigidas y montadas de acuerdo con dicha idea.

Tomemos como ejemplo el siguiente pasaje:

“En [ciudad] Guerrero, el general [Felipe Cruz] se fue directamente al telégrafo. Ahí redactó un parte: *La orden ha sido cumplida. El enemigo fue exterminado.*”⁵

Las frases tienen un sentido suficiente a nivel literario, y el lector queda condenado a llenar libremente con sus propios referentes los conceptos de “Guerrero”, general, telégrafo, redactar, etc., o construirlos a partir de los indicios (siempre limitados) que ofrezca el resto del texto. Mostrar en imágenes audiovisuales el mismo pasaje requiere más concreción; que la escena o secuencia guarde una coherencia interna en cuanto al rostro específico y la actuación del personaje, a los objetos y la decoración que intervienen en ella, la dirección del movimiento de la cámara y del movimiento de la escena, etc.

En *Longitud...* aquel pasaje se lleva a cabo de la siguiente manera: ocurre después de un fundido de la escena anterior (que se desarrolla en la milpa); abre una toma fija a la oficina de telégrafos donde está un empleado; llega el General, jadeante y con la casaca desabotonada, avanza hacia el escritorio del telegrafista, colocándose en plano americano; le dice al telegrafista que transmita a la Secretaría de Guerra y Marina; cambia de opinión y pide que su telegrama sea remitido directamente “al presidente, al General Porfirio Díaz”; dicta una paráfrasis del mensaje ya mencionado; el empleado procede a transmitir; el semblante de Felipe Cruz adquiere un aire

⁴ José Enrique Monterde, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, p. 67.

⁵ Fernando Jordán, *Crónica de un país bárbaro*, Chihuahua, 1981, p. 300.

distinto y baja el mentón; durante cuatro segundos suena “la marcha dragona”, que sirve para enlazar la escena con la siguiente (1:20:00).

Me he quedado corto en la descripción de elementos que componen la escena, pero que finalmente terminan sumando la misma idea que su contraparte escrita, de donde aparentemente fue tomada. Los elementos de la escena no sólo la especifican y la detallan, también la significan por su yuxtaposición a las escenas que le anteceden y suceden. Es así que al vestigio histórico se le aplica la imaginación, tanto ornamental como estructural; lo primero a nivel mimético y lo segundo a nivel diegético.

La escenificación del acontecimiento tanto a nivel mimético (*showing*) como diegético (*telling*) ofrece la ventaja estética (o el riesgo, según se vea) de que un fallo en detalles de verosimilitud rompería su organicidad; por eso la representación fílmica suele estar pendiente de mantener la coherencia del mundo histórico circundante al acontecimiento que representa. Debido a que las imágenes concretas y los movimientos ejecutados dejan poco margen a la vaguedad, el desajuste de objetos, utilería, escenografía, lenguaje, actuación, el uso de música “anacrónica”, un descuido en la forma de filmar o en el montaje, harían que la mencionada “suspensión de la incredulidad” se lanzara por la borda y darían paso al desconcierto, la desconfianza o el ridículo. Aunque uno de esos “desajustes” también podría implicar un comentario autoral sobre el acontecimiento, como parece ocurrir en *Longitud de guerra* con ese descuidado *zoom in* a la bandera roja tras la muerte de Erasmo Calderón (1.49:18) que, como ya dije, hace un comentario ideológico sobre la historia.

Continuando con la definición de la Historia propuesta por Bauer, él apuntaba que dichos “fenómenos de la vida” habrían de seleccionarse “desde el punto de vista de su influencia sobre los tiempos posteriores o con respecto a sus cualidades típicas”.⁶ Eso implica que cada historiador justificará la elección de tal o cual fenómeno, basándose en dicha influencia.

La influencia sobre tiempos posteriores es señalada de forma acuciante en *Longitud de guerra*; influencia del levantamiento de Tomochic en la posterioridad inmediata de la diégesis de película: la Revolución Mexicana, a través de personajes como Santana Pérez o Pascual Orozco. También se persigue que tenga influencia en la época contemporánea a la película, a través del epígrafe inicial que pretende aleccionar al espectador. En lo que se refiere las “cualidades típicas” del fenómeno, la película ubica el acontecimiento histórico de Tomochic bajo una tipología

⁶ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 88.

dramática como obra didáctica y estéticamente como un *western*, al tiempo que lo equipara con cierto tipo de fenómeno que lo hace compartir características (a juicio del autor) con acontecimientos históricos del siglo XX, Guernica y Lídice.

Aunque *Longitud de guerra* hace esas equiparaciones tipológicas, al focalizar su atención en Tomochic lo vuelve uno de “aquellos cambios que no pueden volver a repetirse”,⁷ según diría Bauer. Pero, plantear algo como irrepetible requiere que se remarque su especificidad, disipar la vaguedad o la abstracción. Collingwood llegó a considerar eso en dos de tres reglas metodológicas⁸ con las que pretendía poner distancia entre la historia y la novela: la primera de ellas consiste en ubicar en el tiempo y en el espacio la imagen que el historiador ofrecería del acontecimiento, y la segunda, ligada a la primera, establece la coherencia de dicha imagen con el mundo histórico circundante.

La especificidad espacial, geográfica, del acontecimiento de Tomochic se muestra en la construcción que se hace de la región mediante el lenguaje audiovisual, como lo he señalado en el respectivo apartado. Una geografía que es poetizada en el título mismo de la película, modificando el vocablo cartográfico “longitud” con un genitivo que pone de manifiesto el énfasis belicoso de una región que tendría una importancia fundamental en el origen y las principales fases de la Revolución Mexicana.

La especificidad temporal, histórica, comienza después del episodio de la guerra apache, que podemos considerar como prólogo de la película, cuya última parte es acompañada de los “créditos”. Dicho prólogo incluye como protagonista a Gerónimo, un personaje histórico, e icónico del género *western*. Los créditos, tan específicos como pocas veces he visto, ponen de manifiesto el artificio de la película, diciendo qué actor interpreta a cada personaje.⁹ Se nombran algunos personajes difícilmente distinguibles en el desarrollo de la película, ya sea por la brevedad de su aparición o porque no son nombrados como tales, con lo que podemos presumir que el objetivo de lo exhaustivo de esas menciones podría ser un pacto con el espectador, para que asuma lo que va a ver en pantalla como rigurosamente histórico y que los personajes realmente existieron.¹⁰ La firma de ese pacto se establece con el paratexto “Tomochic 1890” (min 13:52) sobrepuesto a un gran plano general del supuesto pueblo, inaugurando el acontecimiento histórico

⁷ *Idem.*

⁸ Collingwood, *op. cit.*, p. 239.

⁹ Ya en el capítulo anterior hablé de cómo la intertextualidad condiciona la “semiótica del actor”.

¹⁰ Comprobable para quien se tome la tarea de investigarlo, como quien este trabajo escribe.

que aborda la trama de la película. La narración apunta, así, a mantener la coherencia del mundo histórico y reinscribe su imagen del acontecimiento como un punto localizable “en el tiempo del universo”¹¹ como un presente vivo que deja de ser un instante cualquiera.¹² A partir de ahí se establece una pauta de verosimilitud que tendrá que ser llenada con elementos expresivo-simbólicos, como la utilería y el vestuario (por ejemplo, la icónica fotografía de Porfirio Díaz que aparece en la escena del telégrafo) y a través la palabra de los actores que da información contextual de la “vivencia” de sus personajes. Hasta la música (diegética) contribuye a reforzar la especificidad, tanto geográfica como histórica.

Alejándonos ahora de la idea de historia como ciencia (del espíritu si se quiere), conviene recordar cómo Benedetto Croce se sumó a la discusión sin despreciar la investigación documental, pero dándole un lugar “propedéutico”¹³ frente al que consideraba el objetivo final del historiador: una narración que representa lo real. Así, se esmeraría en defender la escritura de la historia como una “forma artística”,¹⁴ resumida o subsumida bajo el concepto general del arte, en tanto que representación de lo particular;¹⁵ lo particular pretendidamente real en el caso específico de la historia. Entre otras cosas, Croce consideraba “que el conocimiento histórico empezaba con la aprehensión estética* del campo histórico y terminaba en una especie de comprensión filosófica de ese mismo campo”;¹⁶ aprehensión que, si se piensa bien, no está lejos de lo que el propio Hayden White plantea como esa “prefiguración” que antecede al tramado de la escritura que han hecho muchos historiadores y filósofos de la historia, incluyendo al propio Croce. Sin embargo, tanto la aprehensión estética como la prefiguración sólo se podrían inferir a través del texto o de la obra de arte en sí mismos, los cuales, por lo tanto, tendrán que ser el objeto de interés estético como lo ha sido el filme en este trabajo, sobre todo si tenemos en cuenta que Croce tenía una idea del arte básicamente representativa. Incluso si consideramos que Benedetto Croce se refiere “al arte como una clase de lenguaje”,¹⁷ como lo ha señalado Ankersmit, también es pertinente la preponderancia de la obra como vehículo en el que dicho lenguaje comunica la emoción de la experiencia estética. No obstante, pese a asumir la escritura de la historia como una forma artística, en *La historia como*

¹¹ Paul Ricoeur *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI editores, 1998, p. 903.

¹² *Ibidem*, p. 905.

¹³ Hayden White, *Metahistoria...*, México, FCE, 2014, p. 366

¹⁴ *Ibidem*, p. 360.

¹⁵ *Ibidem*, p. 362.

¹⁶ *Idem*. * Hayden White (o tal vez la traductora Stella Mastrangelo) usa indistintamente en ese párrafo “artística” y “estética”

¹⁷ Franklin R. Ankersmit, *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora*, México, FCE, 2004, p. 214.

hazaña de libertad, Croce trata de dejar en claro que la valía del libro histórico no ha de fincarse en lo mucho o poco que excite la imaginación, por un lado, ni habrá de ser juzgado “por el mayor o menor número y veracidad de los hechos que contenga”,¹⁸ sino por su mérito histórico, basado en la comprensión y el entendimiento.

Partir de la idea de la escritura de la historia como una forma artística, casi llevaría en automático a aceptar dentro de esa Historia a las representaciones cinematográficas del pasado, pues el cine ya es considerado un arte por sí mismo. Sin embargo, como reserva contra el entusiasmo desmedido, y con más seriedad que la sentencia de impudicia indecente hecha por Monterde, el propio Rosenstone esbozó un par de cuestiones que Hayden White retomó junto las tres objeciones de Ian Jarvie en su artículo *Historiography and Historiophoty*. Artículo que, pese a señalar algunas imprecisiones de dichos cuestionamientos, ofrece una criba considerable para evaluar un discurso fílmico del pasado como *Longitud de guerra*.

Ya en el primer capítulo he expuesto por que considero insuficiente el concepto usado por H. White de *historiophoty*, debido a que su amplitud descuida la especificidad del cine. Es así que me he tomado el atrevimiento de usar el término *cinecliografía*, entendido como escritura cinematográfica de la historia, para referirme, específicamente, a los filmes que representan el pasado con un grado aceptable de especificidad y verdad que no es alcanzado por aquellos que simplemente son “de época”; asunto del que hablé en el primer capítulo de este trabajo. En las conclusiones espero profundizar en la especificidad de la *cinecliografía*.

PRESUNTAS INCAPACIDADES DE LA CINECLIOGRAFÍA

a) Deficiencia en la carga informativa

La primera de las supuestas fallas que Ian Jarvie encuentra en la *cinecliografía* alude a la “pobreza en la carga de información”¹⁹ que un filme pueda llegar a contener. La objeción sí concuerda con la misma preocupación que Hayden White encuentra en Rosenstone sobre el problema de una

¹⁸ Benedetto Croce *La historia como hazaña de libertad*, México, FCE, 2005, p. 9.

¹⁹ Hayden White, “Historiography and Historiophoty” *American Historical Review*, XCIII (1988) p.1194 [La traducción es mía].

posible “pérdida significativa de contenido”²⁰ en la supuesta traducción de la historia escrita al medio audiovisual.

Antes de pretender verificar de la información que ofrece u omite la película, conviene traer a colación el concepto que la “teoría de sistemas” tiene sobre la práctica historiográfica. Bajo esa teoría, que se encamina a negar todo esencialismo, pensadores como Fernando Betancourt, bajo la influencia de Luhmann y Foucault, consideran a la historia como un sistema observador de la sociedad²¹ que pondera las interpretaciones del pasado por encima de la referencialidad, tan cara a la historia erudita de antaño. Esta suerte de “nuevo paradigma” bien podría resumirse en la cita que el propio Betancourt hace de la frase nietzscheana de Ankersmit: “ya no tenemos textos ni pasado, sino sólo interpretaciones de ellos”.²² Con ello se puede juzgar como sobreestimada una alarma inquisitorial puesta sobre la cantidad informativa en un discurso sobre la historia. No existe pues, canon alguno sobre la cantidad límite o mínima de información para hablar de determinado acontecimiento histórico; incluso dentro de la historiografía, ésta depende de la interpretación del historiador y del cuadro que se quiera ofrecer sobre el acontecimiento. Así, más que la cantidad de información histórica, importa el uso que se le da sopesándola frente a aquella que es de corte ficcional o intuitivo; cómo la imbricación de ambas en la trama mantiene (o no) la coherencia interpretativa y qué tanto el “qué” o el “por qué” del acontecimiento se ven modificados por la forma del discurso en el que se le representa. Para resumir, y retomando a Croce, el mérito histórico está en la comprensión y el entendimiento del pasado más que en el número y veracidad de eventos empleados en el proceso.

Pero, si algo tiene *Longitud de guerra* es exceso de información. Figuran muchos personajes y se nombran otros tantos; a algunos incluso no se les nombra, pero sí son representados y es hasta los créditos que se les puede conocer, si es que el espectador tiene en la memoria los rostros de los actores que los interpretan, cosa fácil para el espectador contemporáneo al filme debido a la presencia de actores reconocidos de la época. El gran inconveniente es que la película no ofrece marcas de verificación, como en un trabajo escrito lo haría el aparato crítico. Mucha de la

²⁰ *Ibidem*, p. 1193.

²¹ Fernando Betancourt Martínez, *Historia y cognición. Una propuesta de epistemología desde la teoría de sistemas*, UNAM, 2015, p. 199.

Conviene aclarar que, aunque el autor utiliza historia con minúscula es evidente que en su trabajo se refiere principalmente a la *rerum gestarum* más que a *res gestae*. Así que, no se sorprenda el lector si a lo largo de este documento se le ve coexistiendo con la Historia.

²² *Ibidem*, p. 217.

Franklin R. op. cit., p. 316.

información que ofrece es posible encontrarla en la historiografía disponible hasta el momento en que se estrenó la película, pero su abundancia y su exposición descuidada termina estorbando la comprensión, pues no alcanzamos a ver la relevancia de muchos datos. Sólo un conocimiento previo del tema o su posterior investigación podrían corroborar lo expuesto en el filme.

El exceso y la dispersión de datos no se limitan a los nombres históricos de las personas sino a, por ejemplo, los de tipo geográfico que sólo se muestran de forma realista, pero es difícil aprehenderlos nominativamente. Los planos muy abiertos no permiten percibir el paisaje más allá de lo descriptivo y se explora poco su grado de injerencia en el conflicto. Así, aunque se muestra brevemente la ventaja que este le ofrece al tomochiteco, no se exhibe lo abrumadora que fue la sierra para el ejército, a grado tal que, por ejemplo, las tropas del coronel Rangel y el coronel Torres, presas del pánico y producto de su desconocimiento del terreno,²³ se llegaron a disparar entre sí.

La información de carácter político también es abundante, pero igual carece de consistencia. No da suficiente luz sobre los motivos de quienes, supuestamente, apoyan a Tomochic más allá de sus límites inmediatos; aunque el personaje Santana Pérez le dice a Cruz “ya sabe que estamos en lo mismo y no se le olvide que en toda la sierra hay mucha gente lista para revolucionar” (1:13:28), no es claro si es por solidaridad regional o porque en territorios aledaños se están cometiendo abusos, mucho menos en qué medida Santana influyó en el desarrollo de la lucha;²⁴ además, le dice a Cruz que le enviará armas con Carlos Ahumada, nombre que carece de rostro al cual lo pueda asociar el espectador, tampoco hay una imagen que corrobore o desmienta dicho envío de parque. Hago énfasis en esta escena porque apenas esboza información que, de haber ahondado en ella, habría dado paso a la indagación sobre el alcance y las causas del fenómeno. Lamentablemente su relevancia no se logra apreciar debido, en parte, a la deficiente dicción del actor, y en parte por la fugacidad de la escena que, pese a la cantidad de cosas que dice, no tiene más correspondencia visual que la escena siguiente en la que aparece el nuevo gobernador mencionado por Santana Pérez. El propio cambio de gobernador se inscribe dentro de la rivalidad entre Porfirio Díaz y Luis Terrazas, pero con lo que aparece en la película no alcanza a dilucidarse lo suficiente. De hecho, toda la secuencia que va de 1:08:14 a 1:14:15 está integrada por escenas que abundan en

²³ Jesús Vargas, *Tomóchic: la revolución adelantada*, Chihuahua, 1994 [vol. I] p. 58.

²⁴ *Ibidem*, p. 226.

Se pierde de vista que, debido a que comandaba tropas auxiliares para el ejército, la mayor contribución de este personaje a la defensa de Tomochic fue su inactividad, así como que ya tenía el antecedente de haber participado, un par de años atrás, en la organización rebelde de “La conspiración de Ciudad Guerrero”.

información verbal; escasea la acción y no vemos más que a personajes platicando. En resumen, la secuencia parece tener un fin explicativo, pero es escueta y, peor aún, sin esas escenas la narración habría podido avanzar sin problemas.

Es cierto que estoy apelando a algo que, *a posteriori*, conozco del tema, y que el espectador ideal de la película no necesariamente tendría que saber *a priori*, sin embargo, no creo caer en el mismo exceso que Rosenstone cuando se quejaba de que *Reeds* no mostrara cosas que él sabía sobre John Reed y consideraba importantes. *Longitud...* sí da información puntual (sobre Santana Pérez y la posibilidad de un levantamiento regional más amplio) que por su parquedad no termina por explicar a cabalidad ni contribuye a la acción dramática.

b) Entre la narración y el análisis

Es grande la severidad con la que Jarvie juzga el que los filmes históricos favorezcan la narración dejando, supuestamente en segundo término, el análisis. En respuesta, se podría argumentar que depende a quién se lo pregunte, porque el guionista Xavier Robles a lo que él llamaba "cine histórico" lo consideraba "mucho más cerca del análisis histórico que de la épica o cualquier otra referencia".²⁵ Pero, erróneamente, ambos creen que se pondera una cosa y se relega la otra; la cuestión es más compleja, así que trataré de dar respuesta a ello.

Recurrir a la narración se podría deber a un impulso antropológico que nos remite a la primitiva necesidad de "contar algo". Al explorar la palabra "contar" vemos que tiene, aparte de su acepción sinónima al acto narrativo, también un aspecto aritmético secuencial. Se implican entonces dos aspectos íntimamente ligados: la sucesión y el acontecimiento; incluso se podría decir que lo uno configura lo otro. La sucesión implica que "A" está antes de "B" en nuestro campo perceptual y comunicativo; incluso, a veces, aunque no necesariamente, uno es causa del otro. Aun en la salvedad de que ambos fenómenos fuesen aparentemente simultáneos, nuestro encuentro con ellos y la posterior forma de referirlos, estarán condicionados por la convención del ordenamiento, ante la imposibilidad de restituir en el acto comunicativo la simultaneidad de la afectación. El suceso o acontecimiento comunicado resulta configurado, entonces, por el ordenamiento (no siempre cronológico) de sus factores.

²⁵ Xavier Robles, *La oruga y la mariposa...*, México, UNAM, 2010, p. 60.

Lo anterior me conduce a la concepción mimética de la construcción de la trama, que Paul Ricoeur designa como *mímesis II*, entendida como el acto poético de articular una obra que medie entre los incidentes heterogéneos y el discurso que los aglutinará en una unidad de sentido. Esa obra configurada es el puente entre la manifestación efectiva del evento que percibimos a través de la estructura pre-narrativa de la experiencia (en el caso de la historia, dicho “evento” se prefigura a partir de “sus”²⁶ vestigios) a la cual designa como *mímesis I*, y el posterior encuentro entre la obra que de ello emana y el receptor (llámese oyente, espectador o lector); dicho encuentro es entendido como *mímesis III*. En esa última fase mimética se cierra, aunque no se agota, el primitivo circuito comunicativo entre emisor y receptor. El código común que comparten es una precomprensión de qué es en “lo que consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad”.²⁷ Sobre ese código de comprensión y sus convenciones, un mundo en común respalda y alienta la construcción de la trama. Cuando dicho circuito se cierra, la narración tiene su sentido pleno pues sólo el espectador puede experimentar la fruición y/o la catarsis fraguada por la obra, que antes de su lectura es sólo una potencialidad.

Para Paul Ricoeur entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente caprichosa, sino que representa una “necesidad transcultural”.²⁸ Por lo tanto, eso no es privativo de un idioma, un tipo de lenguaje o su soporte documental. Entonces, narrar fílmicamente cabe dentro de esas manifestaciones comunicativas que emanan de una necesidad aventurera de aprehender el tiempo y ceñirnos al recuerdo de nuestro paso caótico por su fugacidad.

Si pensamos que narrar no es privativo de un tipo de soporte documental específico (la narrativa oral carecía de soporte material hasta hace poco), hay que volver a sus raíces pre textuales y señalar un aspecto de la narrativa que suele entrar en debate con la práctica historiográfica: su posibilidad explicativa. Narrar implica *ir* nombrando acciones ya seleccionadas y tomadas por una instancia enunciativa a partir del universo sincrónico y caótico del devenir, orientados en una disposición determinada hacia un receptor. Esa disposición establece relaciones que posibilitan la comprensión de los elementos que le constituyen. Sus elementos son configurados de acuerdo con

²⁶ Cabe recalcar que no es que los vestigios le pertenezcan a un acontecimiento determinado, sino que es a partir de estos, y de un enfoque particular, que el historiador configura dicho acontecimiento.

²⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración 2ª*. ed. Español, trad. Agustín Neira, pres. Manuel Macearas, México, Siglo XXI editores, 1998, vol. I, p. 129.

²⁸ *Ibidem*, p. 113.

lo que hemos mencionado como *mímesis II*, con arreglo a nuestra humana capacidad de “seguir la narración” (*Followability* le llama Paul Ricoeur); capacidad que opera a nivel intelectual, tanto en el proceso de percepción (*mímesis I*) de quien va a estructurar el discurso, como en el proceso de decodificación (*mímesis III*) de quien recibirá el mensaje de dicho discurso, participando cada uno en una interpretación propia.

Es pertinente explorar también las acepciones de la palabra “comprender”; refiriéndose, tanto a lo abarcado o contenido en un interior, como al entendimiento de algo. Pero, ¿Qué es lo que entendemos?, entendemos la interpretación de un autor que nos explica algo a partir de la disposición de los elementos contenidos en la obra, entendida así, como un vehículo de comunicación. Es así como en la narración se da una explicación cuando establecemos las conexiones sucesivas y/o causales entre acontecimientos, y una interpretación cuando les atribuimos sentido y valor.

El inconveniente de la explicación narrativa es que a veces se le ha visto como antitética de la explicación nomológica, en la cual por algún tiempo la historiografía intentó amparar su legitimidad científica. Sería una cómoda ingenuidad pretender ver a la narrativa como algo ajeno con lo que Clío galantea como si la poesía épica nunca hubiese sido arrojada por ella. O como si esa “musa de los dos rostros, la que inspira tanto a los investigadores como a los recitadores”²⁹ y algunas veces representada con una lira, hubiese sido concebida en una academia decimonónica con un aparato crítico tatuado en la piel y no en esa época antigua cuando los saberes se encontraban escasamente parcelados, cuando “tiempo mítico y tiempo histórico se mezclan”.³⁰ Las alegorías de las musas tenían que ver con el espíritu y la inspiración, no con órganos colegiados ni con encasillamientos disciplinarios.

Si, volviendo a Huizinga, la Historia es una forma espiritual, la narrativa puede ser el artificio predominante que permite que ese espíritu se manifieste en la representación. Cabe recordar que el mismísimo Leopold Von Ranke aquilató la consideración de que “el supremo tipo de explicación al que podía aspirar la historia era la de una *descripción narrativa* del proceso histórico”.³¹ La aceptación a conciencia de la narrativa como un posible elemento explicativo de la Historia ha estimulado una fuerte y comprometida reflexión al respecto por parte del académico,

²⁹ Charles-Olivier Carbonell, *La historiografía*, México, FCE, 1986, p. 14.

³⁰ *Ibidem*, p. 12.

³¹ Hayden White, *Metahistoria...*, p. 164.

que puede ir desde el discurso pronunciado en 1905 por Johan Huizinga en el que se sumerge en “el elemento estético de las representaciones históricas”,³² pasar por la hazaña de Benedetto Croce que subsume a la historia bajo el concepto de arte y converger en una permeable y apartente taxonomía propuesta en *Metahistoria* de Hayden White. De este autor, por cierto, también podemos rescatar su idea, manifiesta en *El contenido de la forma*, de cómo el pensamiento tradicional proyecta sobre los hechos históricos la estructura de la trama de algún género literario; entendiendo “tradicional” desde una perspectiva cercana a Gadamer y Ricoeur, como un mecanismo social que caracteriza a la hermenéutica, que permite unir al intérprete con el *interpretandum* “en una actividad que produce tanto la individualidad como la comunalidad de ambas cosas”.³³ Siendo así que la tradición es también un depósito de significados codificados en estructuras que nos permiten identificar verdades posibles dentro de una representación.

Una explicación narrativa está orientada por y hacia el sentido común, sus verdades se enuncian en términos figurativos, haciendo que un acontecimiento registrado de manera escueta en una bitácora escale hacia la narrativa. Ello le confiere su cualidad de artificio, en cuanto a que por medio de la imaginación se llenan los huecos entre las fuentes.

La palabra “artificio” podría suscitar cierta suspicacia y presentir el fantasma de la ficción. Si derivamos el concepto de ficción de aquella distinción que hiciera Aristóteles entre poesía e historia, podemos entenderla como aquella trama que remite, no a un hecho o personaje particulares de cuya existencia real podamos tener constancia fehaciente y objetiva, sino que lo configura en la imaginación como posibilidad de la verosimilitud y la necesidad. Debido a que la imaginación no puede crear de la nada, podemos decir que la ficción mantiene una relación con lo real, pero se limita a lo “esencial” universal de ella y trasciende sus casos particulares posibles, los cuales, en cambio, son el objeto de fabulación por parte de la escritura de la historia.

Para conciliar esa aparente dicotomía, podemos recurrir a lo que Paul Ricoeur llama una “referencia cruzada entre la historiografía y la narración de ficción”,³⁴ que, parafraseándolo, es una relación de intercambio entre la referencia por huellas o vestigios (propia de la historia) y la referencia metafórica (propia de la ficción), que convergen en la prefiguración de la temporalidad

³² Aludiendo al trabajo de Johan Huizinga con ese título.

³³ Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* Trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992 p. 66.

³⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 155.

de la acción humana. Ricoeur dice que la ficción aplica el “dinamismo referencial” de la referencia por huellas, y asegura, sin rodeos, que “el pasado sólo puede reconstruirse por la imaginación”.³⁵

Desde ese punto de vista, podríamos decir que la historia erudita (o académica) y la historia que habita entre el drama y la ficción, no deben estar en radical oposición, sino que pueden considerarse como maneras discursivas distintas de hablar sobre el pasado. Claro que surge la cuestión de bajo qué óptica abordar esos discursos sobre el pasado que elaboran la literatura o el cine, por ejemplo, sin limitarnos a hacer inquisición de sus apegos historiográficos. Discursos mayoritariamente excluidos del ámbito académico, pero que llegan a tocar una colectividad más amplia, constituida por una multiplicidad de individuos, no necesariamente familiarizados con los acontecimientos que le son presentados como “el pasado” (ya no digamos *su* pasado), pero que sin embargo lo asume como tal, a partir de ciertas convenciones comunicativas presentes en el discurso audiovisual mantenidas por la tradición. De ahí que cumplan la función de configurar y reconfigurar de la memoria histórica, a partir de sus implicaciones pedagógicas.

Es importante recordar que la dimensión narrativa de la historia opera a distintos niveles. Por un lado, al concebir la vida y su devenir (el pasado “en sí”) como una gran narración que ha sido objeto de más de un enfoque desde la filosofía especulativa de la historia; por otro lado, está la dimensión narrativa en la historia cuando el historiador echa mano del artificio literario como vehículo para la representación de ese pasado inasequible. Esto aprovecharía perfectamente a justificar el trabajo que hizo Hayden White respecto al tropo y la trama en la escritura de la historiografía y de la filosofía de la historia (decimonónica), pues “mientras la historia sea entendida como *explicación por narración*”, atajaba White, “habrá que exigir a la tarea narrativa el mito arquetípico, o la estructura o la trama, que es lo único capaz de dar forma a esa narración”.³⁶ Al pasar a la *cineliografía*, dicha exigencia se vuelve más que imperante, priva la especificidad del género dramático cinematográfico y no sólo se trata de favorecer la narración, sino la acción en la narración.

A partir de lo anterior, no me queda más que remitirme al análisis dramático de *Longitud de guerra*, incluido en el capítulo anterior, en el que expongo cómo al estar tramada como un “western didáctico”, *Longitud de guerra* que es la unidad que aglutina los acontecimientos de Tomochic,

³⁵ *Idem.*

³⁶ Hayden White, *Metahistoria...*, p. 164.

les confiere sentido como la expresión de la eterna lucha de “el pueblo” por restituir la virtud frente a un sistema que ha degenerado en vicioso y como preludeo de una revolución redentora.

Con esto y con lo expuesto en el inciso anterior queda patente que, por un lado, favorecer la narración no es necesariamente malo y que, incluso, aquel intento de explicación que caiga fuera de la trama, no sólo la debilitará, sino que, pese a la abundancia de información, no adquirirá consistencia suficiente por sí misma.

No está de más recalcar que el foco de esta investigación se ha centrado en la que podríamos aventurarnos en llamar narrativa fílmica clásica, en la que se halla articulada la película que aquí se estudia, en comparación a un tipo de narrativa historiográfica que se manifiesta en un largo periodo que va desde la antigüedad grecolatina hasta el romanticismo decimonónico, principalmente. Pero incluso los discursos que más se esfuerzan por alejarse de “contar una historia” (de lo que en inglés llaman *story* como oposición a *history*) difícilmente podrán desterrar por completo la narración, ya que, por ejemplo, las argumentaciones de un ensayo pese a su artificio (o gracias a este) se habrán de presentar en una secuencialidad que permita su entendimiento, de manera parecida al “seguir el hilo” de una narración, aparte de que al referirse a un tema o época bajo el adjetivo “histórico” inevitablemente lo está incardinando un macro relato del devenir.

c) Adecuación a los criterios de verdad y exactitud

Al tramar el discurso fílmico de un acontecimiento histórico como “western didáctico” hay un criterio autoral que rige esa decisión. No obstante, Rosenstone señaló, como problema, la “relativa adecuación” de la *cineliografía* “a los criterios de verdad y precisión”³⁷ de la historiografía. Sin embargo, la idea misma del criterio de verdad histórica suscita una discusión que difícilmente encontrará un puerto inamovible, pero digna de tener en cuenta.

A mediados del siglo pasado, R. G. Collingwood, en un capítulo dedicado a la imaginación histórica, planteaba como una “revolución copernicana en la teoría de la historia”³⁸ el hecho de que el historiador reconozca que él es su propia autoridad y que, como un artista (no hay que olvidar a Croce), decide qué elementos incluye o deja fuera de ese cuadro en el que ha prefigurado el

³⁷ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, p. 1193.

De hecho, el problema de la pérdida contenido White lo deriva, justamente, del problema de la adecuación.

³⁸ R.G. Collingwood, *op. cit.*, p. 229.

acontecimiento histórico que se propone estudiar. Debido a lo anterior “las llamadas autoridades dejan de serlo para convertirse en simple testimonio histórico”³⁹ susceptible de ser aceptado dentro de dicho cuadro en la medida en que se ajusten al criterio de verdad.

Robin G. Collingwood evoca un principio de F. H. Bradley según el cual el criterio del historiador se basa en que “nuestra experiencia del mundo nos enseña que algunas clases de cosas acontecen y otras no”,⁴⁰ para acusarle, tres párrafos después, de no tener suficiencia para “la historia crítica” por tratarse de un planteamiento de resonancias aristotélicas respecto a la poesía, que “no es un criterio de lo ocurrido, sino de lo que podría ocurrir”.⁴¹ Ante ello, Collingwood optaba por preferir la “interpolación, entre las afirmaciones tomadas de nuestras autoridades (testimonios), de otras implícitas en ellas”,⁴² Es decir: llenar, gracias a la imaginación *a priori* (o estructural) los espacios entre “puntos fijos” supuestamente ofrecidos por las fuentes, pero obtenidos, sin embargo, “con el pensamiento crítico”.⁴³ Por momentos parece que este autor partía de una visión casi antagónica entre la imaginación *a priori* y el empirismo aristotélico o experiencia del mundo (lo posible), como si el llenado de esos vacíos entre los “puntos fijos” estuviese exento, asépticamente, del empleo de la experiencia de lo que es verosímil. La experiencia del mundo no es sólo empírica, en ello también interviene el intelecto y raras veces hay una escisión.

Aquí es pertinente considerar la lectura puntual que Paul Ricoeur hace respecto al criterio aristotélico de “lo que podría ocurrir”, sacándole de ese lugar común que suele remarcar tajantemente una frontera (donde sólo hay una distinción) entre poesía e historia y pasa por alto el dato heurístico cordal, de no poca importancia, según el cual en la tragedia griega se solían conservar los “nombres realmente atestiguados”.⁴⁴ Con ello me parece que el desdén y supuesta ineficacia que Collingwood señala hacia el criterio del historiador, sustentado en “lo que podría pasar”, se difumina en la restitución de su legitimidad hermenéutica; ya que Ricoeur nos recuerda que para Aristóteles “solamente lo posible es creíble”.⁴⁵

³⁹ *Ibidem*, p. 230.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 232.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibidem*, p. 233. Los paréntesis son míos.

⁴³ *Ibidem*, p. 236.

⁴⁴ Paul Ricoeur *op. cit.*, p. 915.

Es interesante como Ricoeur enfatiza como “realmente atestiguados” lo que Juan David García Bacca en la versión editada por la colección de la UNAM, por ejemplo, traduce como llanamente históricos.

⁴⁵ Aristóteles *Poética*, México, UNAM, 2000, p. 14.

Quiero hacer énfasis en el hecho de que Paul Ricoeur remarca la traducción que Valentín García Yebra hace de un vocablo como *persuasivo*,⁴⁶ mismo que Juan David García Bacca traducía como “creíble”. La diferencia no es menor si consideramos que, si bien ambos apelan a un receptor potencial e implicarían la experiencia del mundo compartido dentro de lo que podríamos considerar una intersubjetividad husserliana, persuadir conlleva una intensión autoral similar a la que se presenta en una obra didáctica.

Continuando con Collingwood, es muy enriquecedora y hasta conmovedora, la suspicacia con la que invocaba el parentesco de la historia con el arte, al tiempo que ponía sumo cuidado en el fantasma de la historia novelada. Para conjurar su peligro imponía la obediencia de tres reglas metodológicas: ubicación espaciotemporal, coherencia interna y la relación con el testimonio histórico.⁴⁷ No obstante, esa rigurosidad, o más bien gracias a ella, me parece que al final no logra escindir la experiencia del mundo respecto a la imaginación *a priori*, pues, aunque afirma platónicamente que el pensamiento (histórico) “puede existir en ambos contextos (pasado y presente) sin perder su identidad”,⁴⁸ acepta que “no podría existir sin algún contexto apropiado”⁴⁹ y ¿cómo distinguir ese contexto apropiado, si no fuera a partir de la experiencia del mundo?

Paul Ricoeur retomará a Collingwood, debido a ese platonismo, en el capítulo de “el entrecruzamiento de la historia y de la ficción”, como “portavoz de lo Mismo”⁵⁰ que nos aproxima a lo Otro (el pasado). Pero lo sitúa dentro de la tríada que estructura la *representancia*, integrada por lo Mismo, lo Otro y lo Análogo; entendida representancia como la “expresión crítica” de “el realismo espontáneo del historiador”,⁵¹ distinguiendo la *representancia* de la *representación*, como un “cara-a-cara” con “el pasado tal como se ha producido realmente”⁵². En ese “tal como”, lo Análogo desempeña un papel fundamental, dando cabida a una postura que viene desde la sociología comprensiva de Dilthey, pasando por la inferencia analogizadora de Husserl, hasta la

⁴⁶ Paul Ricoeur *Supra. Citato*. Cursivas en el original.

⁴⁷ Las dos primeras ya las he mencionado más arriba en lo concerniente a Bruno Bauer. Respecto a la tercera, *Longitud de guerra* mantiene una relación permanente con el “testimonio” (las fuentes), pero falla al no explicitar dicha relación.

⁴⁸ R. G. Collingwood, *op. cit.*, p. 289.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 906.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Ibidem*, p. 907.

El subrayado es mío, para indicar que, si bien en la página anterior Ricoeur alude al pasado “tal como fue”, aquí traduce la conocida expresión de Leopold Von Ranke *wie es eigentlich gewesen* sustituyendo el “fue” con un flagrante “se ha producido”.

“función representativa de la imaginación histórica en Hayden White”.⁵³ En esta última, Paul Ricoeur detecta un acercamiento a una visión según la cual “el pasado es lo que yo habría visto, aquello de lo que habría sido el testigo ocular, si hubiera estado allí”;⁵⁴ “habría sido” y “hubiera estado”, son condicionales que no distan mucho de ese “podría ocurrir” que le resultaba tan poco satisfactorio a Collingwood.

Así las cosas, hablar del criterio de verdad en la articulación de *Longitud de guerra* no se entiende sin el uso de la imaginación, tanto estructural como ornamental, para representar “lo que podría ocurrir” en determinadas circunstancias. La película se apoya en elementos documentados, como fechas, personajes con nombre y apellido, eventos específicos, discursos y demás información tomada en su mayoría de fuentes conocidas. Abunda en escenas que aluden a fuentes escritas y que bien se podrían tomar como citas de estas de no ser por la ausencia de marcas de verificación. Sin embargo, es evidente cómo el cineasta salva la distancia entre esos elementos, cediendo a las elucubraciones de su propia creatividad en torno al “qué” de lo que se desconoce y al “cómo” de lo conocido, sustentado muchas veces por la verosimilitud que exige la puesta en escena.

Me centraré en el ejemplo de la secuencia en que los tomochitecos se hallan sitiados tanto al interior de la iglesia como del cuartelito. Como ya lo expuse en el apartado destinado al análisis sonoro, la secuencia integra en una sola unidad de espacio-tiempo (a través del montaje y de la música respectivamente) a la gente armada que reza en el interior de la iglesia y a la que combate en el cuartelito junto a Cruz Chávez; así, hace converger la fe y la lucha terrenal hasta finalmente se desborda en la escenificación del patetismo escatológico de la mierda y la muerte (1.53:39). Ese momento cuasi profano es estrictamente imaginativo y a la vez verosímil, encaminado a conmover al espectador con la música de Brahms. Recapitulando, la imaginación llena el intersticio que dejan los conceptos del asedio y de la posterior rendición (leíbles en las fuentes) con el “cómo” de ese padecimiento. Para ello se vale de un realismo que difícilmente estaría exento del criterio de verdad de un autor que intuye, por su experiencia del mundo, acciones (como defecar) inevitables para un cuerpo asediado en un cuartel improvisado en un pueblo de la sierra chihuahuense decimonónica: sin drenaje. Ese realismo escatológico no es gratuito, pues participa de la poetización de los cuerpos ultimados que yacen a un lado de las heces humanas.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

Sin embargo, hay que señalar que en esta película la imaginación no se emplea mucho “rellenando” los espacios entre los puntos ofrecidos por las fuentes escritas, sino que abundantemente se utiliza en el desplazamiento de esos puntos fijos, con ajuste a la tipología del relato que se ha tramado y/o para lograr algún efecto emotivo. Lo cual nos plantea la cuestión de saber, qué tanto esas licencias pueden considerarse estrictamente falsación. Robert A. Rosenstone ya adelantaba la propuesta de una distinción entre “invenciones falsas” e “invenciones verdaderas”; las primeras ignoran deliberadamente el discurso histórico y se concentran en elementos ficticios, en tanto que las verdaderas se insertan en el discurso sin oponerse a “nuestro conocimiento histórico sobre el tema”.⁵⁵

⁵⁵ Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, p. 60.

El criterio Tucídides

En la película *Longitud...* ocurre un desplazamiento de los supuestos puntos fijos a través de la incorporación de información, voces y tiempos distintos a los consignados por las fuentes existentes. Es muy significativa la escena en la que el personaje de “San José” hace una arenga al ejército antes de ser fusilado; la mitad de dicho discurso no es sino una cita que corresponde a un manifiesto que el personaje “no podía” conocer porque fue escrito años después por otros personajes históricos (entre ellos Santana Pérez).

Decir que no podría conocer dicho manifiesto es correcto, pero asumir que esas palabras eran imposibles en ese personaje no lo es del todo. Se trata de un breve discurso que justifica, exalta e idealiza la rebeldía tomochitca en oposición a los soldados del ejército que sólo desquitan un sueldo. Lo dicho por el personaje resulta congruente con la forma en que la película expone a ambos bandos en combate; incluso el tono solemne en que lo dice queda justificado por su personalidad en apariencia beatífica. Podría considerarse como una “invención verdadera” en términos de Rosenstone.

Echar mano del artificio oratorio en una narración sobre el pasado no es nuevo ni exclusivo de la *cinecliografía*. Tal vez el ejemplo paradigmático de ese artificio en la historiografía sea lo hecho por Tucídides, con quien, según O’Gorman, se inauguraría “la historiografía especulativa”.⁵⁶ El historiador ateniense en la mismísima *La guerra del Peloponeso* transparentaba su criterio en la redacción de los “dichos” de los personajes al decir “cada orador me parecía que diría lo más apropiado sobre el tema respectivo, manteniéndome lo más cerca posible al espíritu de lo que realmente se dijo”.⁵⁷ La verdad se traslada entonces, de las fuentes a “la visión eidética de quien contempla”⁵⁸ el acontecimiento contingente. Y quien contempla, tanto en *Longitud de guerra* como en la obra de Tucídides, es el autor que con su criterio de verdad hace uso oratorio de un personaje para emitir su postura frente a los hechos que narra el discurso (escrito o fílmico).

Con esto no pretendo justificar falsificación alguna, si es que a la escena mencionada de *Longitud...* pudiera considerarse como tal, sino señalar la funcionalidad y la verosimilitud de la

⁵⁶ Edmundo O’Gorman en la introducción de Tucídides *Historia de la guerra del Peloponeso*, México, Porrúa, 1975, p. XXVIII.

⁵⁷ *Ibidem*, p. XXVIII.

La cita que hace O’Gorman es de una traducción distinta a la del contenido del libro, del cual podríamos tomar como su equivalente lo siguiente: “Pero los [dichos] que relato, son exactos, sino en las palabras, en el sentido” p.12

⁵⁸ *Idem*.

licencia creativa que se manifiesta en ese desplazamiento. Sin embargo, es verdad que no se puede solapar cualquier licencia, aun cuando la fuerza poético-explicativa sea tan contundente como la escena en la que el general Felipe Cruz es fusilado en la milpa (símbolo que puede remitir al pueblo) que él mismo, en su delirio, había atacado para evadirse del deber que lo ponía contra Tomochic (1:23:36). La escena es funcional y poética: con la muerte de este supuesto amigo de Porfirio Díaz se vuelve terminante la sentencia con que, minutos atrás vía telegráfica, el propio personaje consideraba muertos los ideales de juventud de ambos (1:17:28). Se podría juzgar que aquí la narrativa y el criterio del autor sí terminan desbordando la verdad histórica al matar a un personaje que siguió vivo y que no fue encarcelado sino hasta su llegada a Ciudad de México, donde supuestamente, según Lilian Illiades Aguilar, Felipe Cruz fracasó al intentar (al igual que en la escena del telégrafo) “convencer a Díaz sobre la posibilidad de llevar a cabo un arreglo pacífico con el pueblo de Tomochic”.⁵⁹ Se puede argumentar que, para efectos del acontecimiento de Tomochic significó más la desobediencia del general al presidente, que el hecho de que este personaje muriera o siguiera vivo⁶⁰ y es así que su muerte bien podría considerarse una “invención verdadera” para el relato de dicho acontecimiento, pero para Rosenstone sería, estrictamente, “invención falsa”. Pero un poco de ética nos hará reconocer que, si bien en este ejemplo tampoco se afecta el “qué” del acontecimiento, el “cómo” del reemplazo del general Felipe Cruz implica en sí mismo un detalle ontológico con el que se debería evitar, lo más que se pueda, toda licencia: la vida – la muerte.

Resumiendo. El criterio de verdad histórica en un discurso, escrito o audiovisual, no necesariamente se supedita a la exactitud de lo consignado por las fuentes, en las cuales indefectiblemente se apoyará, sino a la visión que un autor tenga sobre la esencia del acontecimiento que se representa en dicho discurso. Ello abre un espacio justificable a la intuición analógica o a la especulación en el acto mimético del autor y vuelve deseable, en el receptor del discurso, un grado sano de suspicacia (no muy presente en el público común, pero de urgencia en el académico crítico) que permita leer los trasfondos del artificio y señalar sus limitaciones. Lo ideal sería que el autor

⁵⁹ Lilian Illiades Aguilar *Disidencia y sedición en la región serrana chihuahuense: Tomochic 1892*, México, UNAM, 1996, p. 197.

Lo que está entre paréntesis es mío, porque curiosamente, pese a afirmar que la acción se lleva a cabo en Ciudad de México, la autora cita, para esta afirmación, a un telegrama de Felipe Cruz a Díaz, fechado el 05 de octubre de 1892 en Chihuahua.

⁶⁰ Mentir sobre la muerte de Felipe Cruz no tiene tanta importancia, para el acontecimiento, como si lo hubiera tenido que hacer sobre Cruz Chávez, por ejemplo.

filmico sumamente crítico posea esa suspicacia en la especulación y en su intuición analógica, o que fuera el académico quien participara en la creación del discurso *cinecliográfico*. Puntos que dan pie al último eje de discusión de este trabajo en el que convergen, otra vez, las inquietudes de Rosenstone y Jarvie.

LOS DESAFÍOS DE LA *CINECLIOGRAFÍA*

Desafiada por la esencia historiográfica

Este desafío viene bajo la más compleja de las objeciones de Jarvie, quien señala una supuesta incapacidad del cine para “representar la verdadera esencia de la historiografía”,⁶¹ entendida esta no como una “descripción narrativa” sino como un “debate entre historiadores sobre la precisión de lo que exactamente ocurrió, el porqué de eso que ocurrió, y cuál podría la explicación adecuada de su significancia”.⁶²

Para asumirlo, de primera instancia, se puede apelar, una vez más, a la negación de todo esencialismo hecha desde una visión de la historia afín a la “teoría de sistemas”. Si asumimos que, según dicha teoría, más que textos y pasado lo que realmente hay son interpretaciones, aquel debate que pretendía Jarvie ya no será “sobre el pasado real, sino sobre las interpretaciones narrativas del pasado”,⁶³ según Ankersmit; ni qué hablar de una interpretación correcta o un recuento adecuado, pues ese es un ideal que se tornará riesgoso “cuantas más interpretaciones de buena calidad tengamos”.⁶⁴

Resulta entendible el recelo con que Jarvie miraba a la representación cinematográfica de la historia, pues el ensayo aludido por Hayden White y Rosenstone es de la década de 1970, durante la cual se potenció el interés de los historiadores por el cine en tanto que documento para la historia, aunque en cuanto a sus posibilidades historiográficas no recibieron la misma atención. Por otro lado, en esa misma década “apareció” algo que bien pudo alentar ese tipo de suspicacia: “un vocabulario nuevo. Tanto los hermeneutas como los narrativistas creyeron que la tarea del

⁶¹ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, p. 1195.

⁶² Ian C. Jarvie, “Seeing Through Movies” en *Philosophy the Social Sciences*, Toronto, York University, 1978, p. 378. Resulta problemática la traducción de la palabra *account* como relato o como descripción en un autor que, en el mismo párrafo, minimiza la “*descriptive narrative*”, así que opté por traducirla como “explicación”.

⁶³ Franklin R. Ankersmit, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 361.

historiador no era *explicar*, sino *interpretar* el pasado.”⁶⁵ Con ello se abría una discusión en la que tarde o temprano se plantearía la afinidad de la historiografía con otras narraciones, como lo hiciera Peter Munz cuando (apenas un año antes del ensayo de Jarvie) afirmaba que “no hay un rostro determinable detrás de las diversas máscaras que crea todo cronista, sea historiador, poeta, novelista o hacedor de mitos”.⁶⁶ De ahí que, una década después, Rosenstone asumiera a cabalidad que la *cinecliografía* no sólo tenía que enfrentar retos como los que se han venido mencionando, sino que ella misma planteaba un desafío a la historiografía, en el que conviene reparar un momento antes de replantear el desafío específico de la *cinecliografía* en la conclusión de este trabajo.

Desafío de la Cinecliografía a la Historiografía⁶⁷

Rosenstone había alertado cómo, a partir de la comparación de la Historiografía con la representación cinematográfica de la historia, “emerge el espectro de la ficcionalidad del propio discurso del historiador, ya sea expresado en forma de relato o de modo más analítico, no-narrativo”.⁶⁸

No es difícil advertir que aquel espectro no era sino el retorno del que ya se manifestaba en la historia novelada. Aquel que había tratado de conjurar (evitar) Collingwood con la muralla de aquellas reglas metodológicas: ubicación espaciotemporal, coherencia interna y relación con el testimonio;⁶⁹ a las cuales *Longitud de guerra* hace frente de una manera considerable, como ya he dejado entrever, aun con la deficiencia de que la película no ofrece un aparato crítico que lo constate. Esa muralla misma ya había empezado a tornarse en ectoplasma cuando Jean d’Ormesson, cual médium secular, utilizó los ardides del “aspecto documental empírico”, es decir, un supuesto aparato crítico, para dar a su novela *La glorie de l’empire* (contemporánea a *Longitud...*) lo que Roland Barthes llamaría el *efecto de realidad*⁷⁰ a partir de signos convencionalmente vinculados, en palabras de Paul Ricoeur, “al carácter de significancia de la huella, en cuanto cosa presente que vale por cosa pasada”.⁷¹ Así, el fantasma que una vez conjuro (evité) Collingwood era conjurado

⁶⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 197.

⁶⁷ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, p. 1193.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 1195.

⁶⁹ R. G. Collingwood, *op. cit.*, p. 239.

⁷⁰ Franklin R. Ankersmit, *op. cit.*, p. 272.

⁷¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 905.

(invocado) y materializado en la novela de Jean d'Ormesson a través de la misma muralla metodológica. El fantasma materializado dejó aterrados a historiadores como Georges Duby, a quien la novela “documentada” le infundió “la impresión de la profanación”.⁷²

Casi dos décadas después de la profanación hecha por d'Ormesson, Hayden White todavía parecía tener en algún nivel de estima aquella segregación al subrayar la relación que guardan las películas como *The Return of Martin Guerre* con la historia novelada,⁷³ en mayor grado que, según él, con la “narrativa histórica”. Como si la narrativa histórica y la historia novelada no guardaran similitudes. A pesar de que White, prácticamente, había hecho una lectura literaria de la historiografía decimonónica en su *Metahistoria*. Lo importante aquí es que, gracias a esa fantasmagórica amenaza de la ficción, señala la discusión en torno a la historia novelada y la historia filmada como una preocupación pertinente y, me atrevo a decir, necesaria para el historiador.

Casi una década después (1995), la alerta de Rosenstone daría forma al título de su libro, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia). Tras abordar y aceptar la invención⁷⁴ como un artificio inevitable de la historia expresada en cine, señala que ello implica “cambiar significativamente nuestra manera de entender la historia. Significa redefinir uno de los elementos básicos de la historia escrita: su aspecto documental empírico [...] aceptar otras maneras de relacionarnos con el pasado”.⁷⁵ Esto parecía una respuesta al alarmismo de quienes, como Charles-Olivier Carbonell en 1981, considerasen que la historia filmada “lleva en su esencia la muerte de la historiografía”.⁷⁶ Y, por otro lado, abonaba a la discusión en torno al entrecruzamiento de la historia y de la ficción⁷⁷ que ha dado pie a aceptar concienzudamente que la historiografía es una labor interpretativa; a aceptar el matiz retórico de aquellas cláusulas metodológicas que gozaban de reputación científicista; a aceptar, sobre todo, que “una interpretación histórica *proyecta* una estructura sobre

Hay que aclarar Ricoeur llama *efecto-signo* específicamente a la construcción los “conectores”, como la datación, “que marcan la instauración del tiempo histórico”. Mientras que el *effet de réel* de Barthes, apropiado por Ankersmit, es un poco más amplio y abarca no sólo a las “fuentes” o huellas, también las “autoridades”, notados al pie de texto, incluso detalles que pueden estar en el cuerpo mismo del texto.

⁷² Citado en Franklin R. Ankersmit, *op. cit.*, p. 280.

⁷³ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, p. 1995.

⁷⁴ Robert. A. Rosenstone, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁶ Charles-Olivier Carbonell, *La historiografía*, Mpxico, FCE, 1986, p. 154.

⁷⁷ El título del capítulo de Paul Ricoeur sirve muy bien para nombrar la cuestión: “El entrecruzamiento de la historia y de la ficción” en Paul Ricoeur *Tiempo y narración* p. 901-917.

el pasado y no la *descubre*”,⁷⁸ tal como el cineasta, por ejemplo, proyecta la trama de un género dramático cinematográfico sobre el mismo pasado.

Sé que es arriesgado hablar de “el mismo pasado” en un contexto en el que se niega la consistencia del pasado en favor de las interpretaciones que se hagan de él, pero vale la pena seguir considerándolo, si no como algo reificado, al menos como una noción, mínimo como una vaga sensación,⁷⁹ intuida individualmente y compartida culturalmente. Pues, aunque “la realidad histórica en sí no contradice tanto las representaciones históricas, sino que otras representaciones lo hacen”,⁸⁰ sería muy obtuso no advertir los peligros de una relativización tal que validara todas las representaciones y que terminara por negar (ocultar) tajantemente el pasado o desestimar el trabajo de historiadores que se rijan por anteriores paradigmas. Incluso la noción de paradigma en Luhmann se opone a la idea de superación, y “admite la no sustitución definitiva de paradigmas previos sino su inclusión en otros medios o ambientes, de tal manera que permita ampliar los niveles de complejidad”.⁸¹ Uno esperaría que hubiera algún trasfondo, aunque sea un tanto metafísico, que abarque ese sistema de representaciones, independientemente de si se dan en un soporte fílmico o textual, y le posibilite detectar, cuestionar y desechar aquellas interpretaciones que resulten arbitrarias. Es por eso que considero enteramente vigente considerar a la Historia como esa “forma espiritual en que una cultura se rinde cuentas de su pasado”,⁸² sobre todo, teniendo en cuenta que, como señala Rosenstone “quizás el cine sea el equivalente posliterario de las fórmulas preliterarias de entender y explicar el pasado”,⁸³ fórmulas a las cuáles Huizinga hacía extensivo su concepto espiritual.⁸⁴

He invocado algunos aspectos de la concepción que se tiene de la Historia vista desde la teoría de sistemas aducida por Fernando Betancourt, especialmente sus vínculos con las reflexiones de Ankersmit en torno a la interpretación y la representación, pero no pretendo una total adherencia a dicha teoría, pues aún resulta problemático conciliar su puesta en duda del pasado, que es justamente aquello de lo que rinde cuentas la forma espiritual Historia; no obstante,

⁷⁸ Franklin R. Ankersmit, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁹ Se podría apelar a eso que Huizinga llama “sensación histórica”, transfigurada en “experiencia histórica” por Ankersmit, pero he preferido ahorrar esa dificultad que el segundo sortea muy bien en “Una fenomenología de la experiencia histórica” en Franklin R. Ankersmit, *Historia y tropología*, p. 352-460.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 229.

⁸¹ Fernando Betancourt Martínez, *op. cit.*, p.275. Véase también p. 63.

⁸² Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 95.

⁸³ Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁴ Johan Huizinga, *Supra citato*.

la problematización misma no puede escapar de la noción de pasado. Me he referido a aquel sistema de pensamiento porque considero útil su punto de partida, el cual asume “una teoría de la historia como un sistema observador”⁸⁵ de la sociedad, desde una mirada que no es propiamente sensorial sino un “registro cultural y social”,⁸⁶ es decir, comunicación, como resulta serlo el cine. Por otro lado, también conviene aprovechar lo pedagógico de la imagen de un modelo que va a la historia como un sistema que, al entrar en comunicación con el sistema cine (ya no sólo “colindar”⁸⁷ con él, como decía Rosenstone) produce el subsistema *cineliografía*, como efecto de los desafíos emanados de la representación fílmica de la historia. Acuñar el término *cineliografía* me parece una alternativa de acción, un canal de acoplamiento entre el cine y la historia que clama unas competencias metodológicas específicas para su tratamiento y discusión, lo cual le permitirá llevar el “desafío” a su propio territorio y en sus propios términos.

⁸⁵ Fernando Betancourt Martínez, *op. cit.*, p. 199.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁸⁷ Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, p. 63.

CONCLUSIÓN

Al tomar *Longitud de guerra* como estudio de caso, me propuse hacer una lectura específica del filme en tanto que discurso propio sobre la historia. Señalé cómo el manejo de sus diferentes elementos expresivos configura una idea de la historia a través de la representación. Para ello fue necesario no sólo un conocimiento —elemental, si se quiere— sobre el lenguaje audiovisual, sino una reflexión guiada por algunos parámetros historiográficos, también elementales. Pasé de un análisis fragmentario, de sus partes visuales y sonoras, a una reconstrucción que, a partir de su complejidad dramática, arrojará una explicación de lo acontecido en Tomochic durante 1892 y con ello iluminará la interpretación de la historia que ofrece la película.

Esto no habría sido posible si, como dice siguiendo a Rosenstone, ese discurso fílmico no se hallase incardinado en un reconocible “corpus histórico”¹ del acontecimiento representado. Dicho corpus no resulta ser otro que las propias fuentes aparentemente aludidas por el filme, pero, sería impreciso considerarle como una simple adaptación de estas; aunque si lo fuera, eso no demeritaría su tratamiento fílmico de un acontecimiento histórico como algo único, propio y diferente. A riesgo de parecer generoso, prefiero considerarlo, en términos generales, como un trasvase² que a ratos ilustra, a ratos traspone, pero que (como lo he señalado) también juega con la invención. No se aboca a una sola obra escrita en específico, sino que se nutre de información dispersa en diversas fuentes para constituir un discurso guiado por una interpretación propia. Sin embargo, la interpretación que ofrece no se podría incardinar en un corpus historiográfico, debido a la ausencia de algo parecido a un aparato crítico que entable un diálogo directo con sus propias fuentes o con trabajos académicos concernientes al tema. Incluso estilísticamente está lejos de emular o de adaptar explícitamente alguna tendencia historiográfica; las similitudes de *Longitud de guerra* que he señalado con los trabajos de Tucídides o Michelet, por ejemplo, no son sino coincidencias que refuerzan el concepto “huizinguiano” de la Historia como una “forma espiritual” que se manifiesta a través diferentes sustancias expresivas.

¹ Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997. p. 60.

² José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine...*, México, Paidós, 1997, p. 23. Para la relación trasvase – adaptación. También clasifica la “fidelidad creativa” en: ilustración, transposición, interpretación y adaptación libre p. 63.

Sería más pertinente y deseable buscarle un corpus de otro tipo, constituido por películas que abordaran el mismo acontecimiento o con las que compartiera la misma temática. Aunque ese no ha sido el objetivo de este trabajo, sí he dejado entrever (en el segundo capítulo), por ejemplo, una posible correspondencia con *Cananea* (de Marcela Fernández Violante, 1978), en tanto que hablan de la “pre-revolución” en el norte de México; o cómo guarda correspondencia, en forma y época (tanto representada como de producción), con *Actas de Marusia* (de Miguel Littín, 1975). Ese corpus lo podríamos considerar “cinecliográfico”.

En principio propuse un neologismo *cinecliografía* como un término que acotara la especificidad de los filmes de contenido histórico. Ya desde 1980 Pierre Sorlin echaba en falta “un término especial”³ para describir a los filmes, aún llamados (incluso por él) “históricos” y señalaba que fueran definidos como tales “de acuerdo a una disciplina que está completamente fuera del cine”.⁴ En respuesta a ello también he querido ir un poco más allá del concepto de *histoiriofotía*, acuñado por Hayden White. Esa palabra de White se queda corta no porque yo la tome en su literalidad. Aunque es cierto que en su definición no se limita a las imágenes fijas, como uno imaginaría por el sufijo que la constituye (*foto*) y que también pretende abarcar los discursos fílmicos, actualmente el cine no es sólo imagen o grafía de la luz. Optar el prefijo *cine* y el sufijo *grafía* me parece más acertado pues, enfatiza su condición de escritura de la historia y aunque los filmes tampoco sean son sólo representación del movimiento, culturalmente, la palabra cine ha pasado a regir por completo el fenómeno fílmico audiovisual mismo.

Al definir *cinecliografía* como la representación o escritura fílmica de la historia, así como el estudio de la misma, de ninguna manera pretendería emular algo como un proceso de “disciplinamiento” similar al que atravesó la historia escrita en el siglo XIX⁵ cuando intentó escindirse de aquellas formas preliterarias y “precientíficas” de explicar y entender el pasado. No se trata de proponer una disciplina sino la inevitabilidad de una suerte de subsistema interdisciplinario *sui generis* que reconoce y asume un carácter más poético que científico. Por ello requiere el manejo, o mínimo el conocimiento, de los elementos expresivos del cine, pero con una óptica de historiador para “mediar entre el mundo histórico del director de cine y el académico”.⁶

³ Pierre Sorlin, *The film in history. Restaging the past*, USA, Barnes & Noble Books, 1980, p. 20.

⁴ *Idem*.

⁵ Franklin R. Ankersmit, *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora*, México, FCE, 2004, p. 35. Ankersmit alude a una idea de Hayden White.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

Quiero insistir en la pertinencia semántica del término *cinecliografía*. No sólo implica una especificidad dentro del espectro cinematográfico sino, por obvio que parezca, dentro del campo del estudio de la historia. Para ello el componente *Clío* (distinto del *history* de H. White) no sólo es una forma clásica antigua de señalar el contenido histórico de estas gráficas sino una reconciliación con su parte épica, luego de que se escindieran tácitamente por una interpretación draconiana de la distinción (no separación) que Aristóteles hiciera de poesía e historia en su *Poética*.

Hacia la parte final de este trabajo sometí el discurso de *Longitud de guerra* al escrutinio de conceptos de la Historia propios del siglo XIX y a las reticencias académicas hacia este tipo de cine en el ocaso del siglo XX; ambas cosas con el simple objetivo de defender su legitimidad como forma de Historia y establecer elementos de correspondencia con la historiografía. Si acaso por momentos se puede considerar un tanto endeble esa defensa, sobre todo en lo tocante a la cuestión del debate que implica la historiografía, lo repetiré una vez más: que la *cinecliografía* sea Historia no la vuelve historiografía, pese a su demostrada capacidad de poder emularla en varios aspectos, y está bien así porque tampoco implica su muerte ni decaimiento.

Una vez que establecemos esa diferencia y consideramos *cinecliografía* como un subsistema o área interdisciplinaria tocaría, entonces, plantear un método de abordaje propio, con cierto enfoque estético como el que he intentado esbozar en el presente trabajo empleando un análisis dramático y cinematográfico, y que pueda contribuir a enriquecer con responsabilidad el campo académico de la historia. Claro que hacerle un espacio en la academia requeriría, por ejemplo, plantear y explorar “corpus cinecliográficos”; detectar, analizar y criticar los usos y tendencias generalizados en la representación fílmica del pasado como parte de una autorreflexión cinecliográfica. Es muy probable que ya se haya hecho o se esté haciendo, pero los trabajos al respecto se hallan dispersos, justamente por falta de un corpus semántico que los integre y los ponga en diálogo; hacerlo podría perfilar una mayor y más eficiente injerencia de la historia académica en la historia popular, la historia en los medios audiovisuales

Otra alternativa de acción frente al fenómeno cinecliográfico, es que los historiadores se vuelquen a escribir y/o dirigir cine, aunque parezca demasiado ideal y hasta arriesgado. Rosenstone lo señalaba como imposible,⁷ sin embargo, la potenciación y la democratización de los medios audiovisuales, que internet y la tecnología digital han hecho desde entonces, acercan cada vez más

⁷ *Ibidem*, p. 63.

el umbral en el que eso resultará inevitable; sobre todo cuando las “fuentes” de algún acontecimiento terminen por ser enteramente audiovisuales. Cuando eso ocurra más valdría que el historiador tenga un entrenamiento, al menos teórico-crítico, que lo capacite para sortear vicios y dificultades con las que ya han estado lidiando los cineastas no-historiadores.

Y esto apenas comienza. El mismo Rosenstone llamaba a trascender las narrativas “hollywoodenses” convencionales y tomar en cuenta filmes de corte más experimentales y deconstructivistas (en el sentido derridiano), en diálogo con la historia posmoderna, plagada de poscolonialismo, feminismo, mentalidades, género y un vasto etcétera. Pero en la cuestión formal, específicamente, también hay una zona de experimentación audiovisual que ya tiene unas décadas de existencia, a la cual tal vez no hemos dado la atención necesaria, y que tocaría a la *cinecliografía* hacerlo: los videojuegos. Su fuerza y popularidad ha sido tal que el cine ha ido implementando sus estrategias narrativas como en *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) de David Slade; película en la que la estructura ramificada de la historia se ve alterada por las decisiones del espectador. Aunque los videojuegos “históricos” suelen ser, primordialmente, de tema bélico, se me ocurre preguntar por sus posibilidades para hacer coexistir diferentes hipótesis sobre un mismo acontecimiento y por cómo lidian con las encrucijadas de aspectos inventivos y contra fácticos. Bástenos con que, citando a cómo Rosenstone se refería al “film histórico”, por ahora, los videojuegos ya desempeñan “su papel a la hora de mostrar, recordar y entender el pasado”.⁸

⁸ *Ibidem*, p. 144.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Clanco, *Cartelera cinematográfica, 1970 – 1979*, México, UNAM, 1988, 831 pp.
- ANKERSMIT, F. R. *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora* [Trad. Ricardo Martín Rubio Ruiz], México, FCE, 2004, 470 pp.
- ARISTÓTELES *Poética* [versión de Juan David García Bacca] México, UNAM, 2ª Edición, 2000, CXXVII + 94 + XXXVII pp.
- ARTAUD, Antonin *El teatro y su doble* [Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda] México, Editorial Hermes, 1987, 162 pp.
- AVIÑA, Rafael *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano* México, Océano, 2004, 271 pp.
- BETANCOURT MARTÍNEZ, Fernando *Historia y cognición. Una propuesta de epistemología desde la teoría de sistemas* México UNAM- IIH, Universidad Iberoamericana, 2015, 344 pp.
- BURKE, Peter *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, [trad. Teófilo de Lozoya], Barcelona, Crítica 2001, 285 pp.
- FERRO, Marc *Cine e historia*, versión castellana Josep Elías, México, Gustavo Gili, 1977, 175 pp.
- CARBONELL, Charles-Olivier, *La historiografía*, México, FCE, 1986, 168 pp.
- CARNES, Mark Christopher, *Past imperfect: history according to the movies*, Londres, Henry Hold & Company, 1996, 320 pp.
- CANUDO, Riccioto *Manifiesto de las Siete Artes*, 1911 en <https://susanaclavero.files.wordpress.com/2015/12/manifiesto-de-las-siete-artes-ricciotto-canudo.pdf> [consultado el 17 de Diciembre de 2021]
- CARRITT, Edgar Friedrich, *Introducción a la estética*, [Trad. Octavio G. Barreda], México, FCE, 196 pp.
- CERVANTES, Miguel de *El cerco de Numancia* 2ª ed., versión y prólogo de José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI, 110 pp.
- COLLINGWOOD, ROBIN G. *Teoría de la historia*, 2ª. ed., trad. Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1965 [2ª edición] 324 pp.

- DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS, Aurelio *Miradas al cine mexicano Vol. 2* Academia Mexicana de la Historia, Instituto mexicano de Cinematografía, México 2016, 426 pp.
- FRÍAS, Heriberto *Tomochic*, México, Porrúa, 1968, 208 pp.
- FRÍAS, Heriberto “Tomochic. Episodios de campaña” en *El Demócrata*, Año I, Tomo I. N° 52, 5 de abril de 1893
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, CONACULTA, 1997, V.17
- GARCÍA TSAO, Leonardo *Felipe Cazals habla de su cine*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, 300 pp.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y Javier Marzal Felici, “Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico”, en Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Trama y Fondo, Edición en CD-ROM [consultado en PDF], Madrid, 2006, 18pp.
- HUIZINGA, Johan *El concepto de la historia y otros ensayos*, Versión española de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1946 [segunda reimpresión, 1980], 452 pp.
- HUIZINGA, Johan “El elemento estético de las representaciones históricas”. [traducción al español a partir de la traducción al italiano hecha por Tatiana Bruni] en *Prismas – Revista de historia intelectual*, Argentina, 2005, N° 9, pp. 91-107
- ILLIADES AGUILAR, Lilian *Disidencia y sedición en la región serrana chihuahuense: Tomochic 1892*. [Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia] México, UNAM, FFyL División de estudios de posgrad 1996, 326 pp.
- JARVIE, Ian C. “Seeing Through Movies” en *Philosophy of the Social Sciences*, Toronto, York University, 1978, Dec. p. 374-397
- JORDÁN, Fernando *Crónica de un país bárbaro*, 6ª. ed., Chihuahua, Centro Librero La prensa, 1981, 483 pp.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove. *Tiene que llover. Milucha:5*, [trad. Kristi Baggethun y Asunción Lorenzo], Barcelona, Ed. Anagrama, 2017, pp. 692
- MAMET, David *Dirigir cine* [Trad. Otto Minera], México, Ed. Wilku, ePub 2018, 90 pp.
- MAMET, David *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor* [Trad. Josep Costa], España, Ediciones del Bronce, 1999, 115 pp.
- MARTIN, Marcel *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa [2ª Ed] 2008, 317 pp.
- MATUTE, Álvaro *Cuestiones de historiografía mexicana*, México, UNAM, 2014, 259 pp.

- MEDINA TORRES, Beatriz *Una perspectiva del cine echeverrista*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 1993, 200 pp.
- MENDIOLA, Alonso y Guillermo Zermeño “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica.” en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, año 2, n. 4, 1995, p. 245 – 26
- MOUËLLIC, Gilles *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 2011, 96 pp.
- MONTERDE, José Enrique [et. Al] *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, 147 pp.
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros, 2003, 230 pp.
- RICOEUR, Paul *Tiempo y Narración 2ª*. ed. Español, trad. Agustín Neira, pres. Manuel Maceiras, México, Siglo XXI editores, 1998, vol. I, 372 pp.
- RIVERA, Virgilio Ariel *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, México, Escenología, Cuarta edición, 2001, pp.294
- ROBLES, Xavier *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, México, UNAM, 2010, 312 pp.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Israel “Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970 – 1976. Revisión a la idea del estado cineasta” en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, México, año 29, núm. 58, enero-junio 2022, pp. 87-131
- ROJAS FERNÁNDEZ, Mario *La poética del plano – secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad* [Memoria para optar al grado de Doctor] Universidad Complutense de Madrid, 2008, 761 pp. [PDF]
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cien a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, 187 pp.
- SANGRO COLÓN, Pedro “El cine como modelo de comunicación textual”, en *La comunicación audiovisual en la historia*, Palma España, Universitat de les Illes Balears, 2003, p. 1007 – 1027
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* México, Paidós 2010, 240 pp.
- SCARABINO, Guillermo “El motivo de la redención en el *Requiem* de Brahms. Aproximación hermenéutica” [en línea] *Consonancias*, año 10, N° 37, 2011, p.21-28 Disponible en:

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/7435/1/motivo-redencion-requiem-de-brahms.pdf> [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2021]

SCRUTON, Roger *La experiencia estética: Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*, [Cristina Mújica Rodríguez], México, FCE, 528 pp.

SORLIN, Pierre *The film in history. Restaging the past*, USA, Barnes & Noble Books, 1980, 226 pp.

TARKOVSKI, Andrey *Esculpir el tiempo* [Trad. Miguel Bustos García], México, UNAM, 5ª Ed. 2019, 310 pp.

TUCÍDIDES *Historia de la Guerra del Peloponeso* [Trad. Diego Gracían / Intr. Edmundo O'Gorman] México, Porrúa, 1975, 554 pp.

VARGAS VALDÉS, Jesús [Compilador] *Tomóchic: La revolución adelantada. Resistencia y lucha de un pueblo de chihuahua con el sistema porfirista, 1891-1892* Volúmenes I y II, Chihuahua, Universidad autónoma de Ciudad Juárez, 1994

WHITE, Hayden *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* Trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992, 230 pp.

WHITE, Hayden "Historiography and Historiophoty" en *American Historical Review*, XCIII (1988), pp.1193-1999

WHITE, Hayden *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Trad. Stella Mastrangelo, México, FCE, 2014, pp. 432

** TEXTOS BÍBLICOS

Consultados en:

REINA – VALERA *Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamentos*, [Versión de cAsiodoro re Reina, Revisión de Cipriano de Valera], USA, Sociedades bíblicas unidas, 1960, 924 pp.

- Libro de Isaías
- Primera carta de Pedro
- Carta de Santiago

FUENTES AUDIOVISUALES

MARTÍNEZ ORTEGA, Evangelina. Entrevista hecha por Edgar Pérez Rivera. Noviembre 22, 2019

MARTÍNEZ ORTEGA, Gonzalo *El principio*, México, ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA y AMACC, 1972, 135 min. En formato DVD, MUNDO EN DVD

MARTÍNEZ ORTEGA Gonzalo *Longitud de guerra*, México, DASA FILMS, CONACINE, 1975, 142 min. En formato DVD, MUNDO EN DVD, CONACULTA [colección IMCINE]

- Disponible en FILMINLATINO

<https://www.filminlatino.mx/player?type=film&mediaId=217>

- Consultada en Jornadas interpreparatorianas. ENP 8, 23 de noviembre de 2020, *Longitud de guerra* <https://www.youtube.com/watch?v=t5hZpX6Q83M>