



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

CONTRIBUCIONES DEL CINE DOCUMENTAL DE TESTIMONIO  
A LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO DE LA REVOLUCIÓN  
SOCIALISTA HOY.

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO  
EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

L.H. JUAN MICHEL QUESADA SÁNCHEZ

TUTOR PRINCIPAL

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

TUTORES

CRISTIAN LÓPEZ RAVENTOS

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS

MORELIA, MICHOACÁN, JUNIO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**Dedicatoria**

A Áurea, mi compañera.

A Jindeni, mi hija.

A mi hermana, mi madre y mi padre.

A los y las camaradas.

A los y las que con sus acciones y palabras pusieron los pilares de mi pensamiento; ahora siguen presentes en el cosmos, “a los muertos de mi felicidad”.

## **Agradecimientos**

Este es un ensayo realizado en la imposibilidad de la pandemia

Por este medio me es debido agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y a la Coordinación General de Estudios de Posgrado (CGEP) dentro del Programa de Becas para Estudios de Posgrado en la UNAM por becar el presente ensayo académico, beca sin la cual no habría sido posible.

Agradezco a mi tutor principal Javier Ramírez por la calidad y profesionalidad de sus recomendaciones, por el cine, por el apoyo y las palabras sinceras. A Ana Nahmad, por su tutoría precisa y por su rojo aliento para profundizar en el análisis. A Cristian López tercer tutor, cuyas recomendaciones son base para continuar en la investigación y en el trabajo sobre Cine, Arte y subjetividades. A los tres, por su perseverancia y paciencia.

A los compañeros y compañeros de maestría, por su contribución con el diálogo.

A los de abajo, que sostienen las instituciones universitarias con su trabajo diario. A las camaradas y los camaradas consecuentes que siguen haciendo posible pensar la utopía.

## Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>Dedicatoria</b> .....   | 2  |
| <b>Agradecimientos</b> .....   | 3  |
| <b>Introducción</b> .....  | 5  |
| <b>I. Imaginario social, formas de subjetivación y subjetividad.</b> .....       | 10 |
| <b>II. La revolución traicionada y la otra revolución.</b> .....                 | 22 |
| <b>III. La Otra revolución. Testimonio de la imaginación instituyente.</b> ..... | 46 |
| <b>IV Conclusiones. Imaginar la Utopía.</b> .....                                | 65 |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....  | 69 |

## **Introducción**

El presente ensayo centra su análisis en las contribuciones del cine documental militante durante los años setenta en México y el cine documental de testimonio en el presente, a la construcción de aspectos simbólicos y políticos que configuran un imaginario social de transformación social, el de la revolución socialista. Este ensayo busca historiar un imaginario social preciso con la convicción de demostrar que la historia de la producción visual, artística y cinematográfica puede visibilizar la continuidad de procesos simbólicos y políticos de largo alcance, como las revoluciones. Así mismo, se contribuye a no cerrar discusiones ni debates sobre las posibilidades sociales de los sujetos sociales. Afirma por tanto que existe la posibilidad de trascender a una sociedad mejor a la actual. Niega tesis como la de Enzo Traverso (2019), dónde *la melancolía de izquierda*, solo permite recordar sociedades socialistas caídas, como la URSS. Tesis que no miran los procesos revolucionarios en Latinoamérica, inclusive estando en pie.

Es así como la historia de un imaginario a partir del cine permite proponer que existen mecanismos simbólicos y políticos que escapan de la rememoración y que al contrario conducen todavía a la búsqueda de un mundo mejor.

Los documentales que se toman en cuenta son *La revolución congelada* (1971) de Raymundo Gleyzer, *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976) del Taller de Cine Octubre, *Flor en Otomí* (2012) de Luisa Riley, *La Otra Revolución* (2018) de Mario Corona Payán y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche 2019* de Acelo Ruiz. En la obra cinematográfica se pone atención en los procesos de formación de subjetividad como uno de los elementos que permiten configurar una nueva visión crítica sobre la injusticia durante los años del conflicto armado en México 1965-1980.

Dentro de la producción visual no cinematográfica se analiza la historieta denominada *Traición a la patria llamada. Una historia de la guerra sucia*” (1971) ilustrada por José G. Cruz. Este autor fue el creador de la historieta *El Santo*. Es una producción financiada por el Estado mexicano, misma que utiliza las fotografías de los guerrilleros capturados para criminalizarlos mediante un discurso oficial.

Dichas fotografías estuvieron en manos de la Dirección Federal de Seguridad, por lo que se vuelven un referente visual obligado a analizar, además de referir otras fotografías, como las de la muerte de algunos guerrilleros. La fotografía se analiza tanto como un medio de criminalización del Estado mexicano, como un medio para construir elementos simbólicos y políticos que contribuyen a la subjetivación dentro de los filmes propuestos.

*La revolución congelada* es un documental sobre la situación económica y política de los campesinos y la clase trabajadora en México durante los años setenta. Es un filme militante, dado que Raymundo Gleyzer fue militante en Argentina del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo, que denuncia la traición a los ideales de la revolución mexicana y proyecta como horizonte la necesidad de un cambio social radical. De la misma manera *Chihuahua, un pueblo en lucha*, contribuye al escenario político de los años setenta, dando a conocer los antecedentes y el programa de lucha de la guerrilla en Chihuahua. Estos son dos filmes que, durante la llamada guerra sucia en México, contribuyeron a difundir el imaginario de una revolución socialista, los postulados del marxismo y un programa político, sirviendo como instrumento estético en contra de las campañas de criminalización del Estado mexicano hacia los grupos antagónicos del momento.

En otros países como Chile y Argentina, se habían desarrollado propuestas documentales a raíz de las dictaduras y del sometimiento armado que habían sufrido.

Las grandes derrotas habían dejado huecos de pensamiento, de historia. El aniquilamiento sistemático de militantes, activistas y familias vinculadas a ellos condujo a los vacíos en la visión de los vencidos en el sur. Sin embargo, Patricio Guzmán, Albertina Carri, Carmen Castillo, Grupo Ukamau, Grupo Liberación y Raymundo Gleyzer se habían encargado de conservar aspectos significativos para esta historia.

Después que el Estado mexicano venció a la mayoría de los grupos guerrilleros, el Estado cambió de política, de un enfrentamiento de proyectos, a un esfuerzo por recobrar la legitimidad de sus instituciones y su autoridad mediante mecanismo de consenso, de conciliación de clases por medio de la Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (la LFOPPE) y la Ley de Amnistía en 1978. La narrativa sobre la guerrilla cesó un poco y a partir de los grupos vencidos se fue desarrollando un discurso que sería instrumentalizado por el Estado dónde aparecían como víctimas de un crimen del régimen en turno. Como se discutirá con mayor detenimiento en el segundo apartado, de fondo, la meta fue impedir que el proceso de subjetivación política se definiera históricamente en una subjetividad antagónica o subalterna (Modonesi 2010) conformada entre la guerrilla, los obreros y campesinos y que en su lugar se produjera un *sujeto objetuado* (Revueltas 1982), es decir, un sujeto bajo la instrumentalización del Estado.

Para la primera década del nuevo siglo el Estado mexicano había profundizado el capitalismo bajo un nuevo modelo de administración denominado *neoliberalismo*. Las políticas se habían concentrado en la privatización de las empresas estatales, en la desarticulación de los movimientos obreros, en nuevas reformas educativas y en la



introducción de la tecnología digital. En 2012 México había probado dos administraciones panistas y con ello, la desarticulación del Sindicato Mexicano de Electricistas y el comienzo de la llamada guerra contra el narco. Es este escenario de continuo ataque a los movimientos populares aparecen los documentales *Flor en Otomí* (2012), *La Otra Revolución* (2018) y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche 2019*, ayudando a desarrollar herramientas simbólicas y políticas que retoman un proyecto político interrumpido por la llamada *guerra sucia*.

La versión del conflicto con la guerrilla, retomada por los testimonios y los documentales, arroja luz sobre la forma violenta, sucia e ilegal de las acciones del Estado mexicano en contra de los grupos guerrilleros y proyecta un vínculo de la conducta del régimen con el presente. Esto conduce a revertir las narrativas de un Estado que niega la existencia de la subjetividad de los actores políticos y por tanto el proceso de subjetivación política desarrollado por las experiencias de subalternidad y antagonismo. Bajo estas circunstancias, el análisis del presente ensayo marca una relación directa entre las experiencias políticas de resistencia, conflicto y liberación y la producción cinematográfica.

Los elementos fílmicos que marcan una relación directa con la formación de figuraciones imaginarias, de herramientas simbólicas y referentes políticos son el *montaje dialéctico*, entendido como la yuxtaposición visible y evidente de imágenes presentes, presentes y pasadas, así como de elementos sonoros y narrativos que aparecen en contrapunteo o en discontinuidad; el testimonio y la puesta en escena son dos recursos que contribuyen a la formación del imaginario social en la pantalla, pues son marco de referencia directa al espectador, con quienes se entabla un diálogo de identificación y subjetivación.

Finalmente, el análisis de estos filmes permite ir más allá de la rememoración del pasado para abrir la discusión de un presente que no mejora, que continuamente está exigiendo dejar los recuerdos para crear y construir nuevas utopías.

El enfoque desde el cual se realiza el presente estudio es la historia del arte marxista, entendida como la historia de la producción artística y de la imagen a partir de procesos de subjetivación política. La historia del arte marxista se ha nutrido tanto por los estudios del arte que exigen una mirada del contexto político y social como de las relaciones entre otras aristas de la sociedad con la producción artística, Arnold Hauser (1978) y Meyer Schapiro (1962) son ejemplo de esto. Así mismo, la historia del arte marxista ha abrevado de los estudios marxistas de la formación de procesos ideológicos, los procesos de subjetivación y la relación entre los fenómenos de la visualidad, la política y la reproducción de la dominación tanto en el capitalismo como en otras sociedades, así como también aquellos fenómenos que representan rupturas históricas en las sociedades. Georg Lukács (1966), José Revueltas (1981), Umberto Bárbaro (1974), Adolfo Sánchez Vázquez (1983 y 1979), Walter Benjamin (1999, 2004 y 2011), Max Horkheimer (1973), Nicos Hadjinicolaou (1971 y 2015), Marcelo Expósito (2005), Mauricio Lazzarato y Antonio Negri (2001), Eagleton (1995 y 2000), Jun Fujita Hirose (2020) solo por mencionar algunos, son algunos referentes para esta investigación.

Por otro lado, se matiza la pertinencia de la categoría de *imaginario social* propuesta por Castoriadis para explicar los procesos de subjetivación, los cambios y continuidades en los procesos de producción cinematográfica, así como la contribución del cine a estos procesos de construcción político-simbólica.

## **I. Imaginario social, formas de subjetivación y subjetividad.**

En este primer apartado tiene por objetivo explicar qué se entiende por subjetividad y procesos de subjetivación. Su delimitación teórico conceptual es primordial para observar la relación que guardan con el cine militante y con el cine documental de testimonio. Se analizará cómo la construcción de sujetos simbólicos y políticos se circunscribe en experiencias políticas de resistencia, conflicto y liberación.

### *1.1. Sujeto simbólico y subjetivación política.*

Con subjetividad nos referimos a la forma concreta que adquiere un individuo, un grupo o una clase dentro del proceso de subjetivación política. En este proceso la subjetividad se delimita por la autoconciencia, la organización interna e identidad que adquiere un individuo, un grupo o una clase social inmersos en el proceso social organizado de experiencias de resistencia, conflicto o liberación, las cuales determinan el nivel de autoconciencia, organización e identidad que adquiere un individuo, un grupo o una clase social (Modonesi 2010).

Cuando se define como política, la subjetivación hace referencia a la lucha de clases en el seno de la sociedad. Cuando se define como subjetivación simbólica, ésta hace referencia al proceso de construcción de identidad, autoconciencia y organización de ideas de un grupo al interior de la producción artística o cinematográfica. Subjetivación política y simbólica son *sine qua non* una de otra.

La subjetivación simbólica está condensada entre el sujeto en la pantalla y el espectador (Revueltas 2020, 67-71)<sup>1</sup>, que guarda una relación intrínseca con el contexto en el que se producen las cintas. La materialidad adscrita al momento histórico construye la dimensión cinematográfica, los momentos políticos y la organización de los grupos dominados y dominantes se producen en el mundo fílmico. No son reflejo o reproducción del mundo material solamente, sino que se configuran en la materialidad fílmica, en la producción de símbolos, significaciones, técnica y trabajo, donde operan, viven y mueren las imágenes.

Para los años 70 en los que se desarrolla el *Taller de Cine Octubre*, misma época en que Gleyzer desarrolla los filmes analizados en este ejercicio, la sociedad en México entra en un proceso de conflicto en el cual las clases sociales disputan sus intereses de manera armada. Por una parte, los dominados, dirigidos por la guerrilla, desarrollan políticamente una crítica contra la propiedad privada y buscan lograr la instauración del socialismo en México. Por otro lado, el Estado capitalista en México, busca salvaguardar la propiedad

---

<sup>1</sup> Revueltas describe el funcionamiento del proceso de identificación como producto de la *interacción* social entre el público y el autor, es decir, como un proceso dialéctico donde opera la crítica y la autocrítica, mismo que permite la subjetivación del objeto del arte, qué para Revueltas es la realidad y el ser humano y, por otro lado, permite la subjetivación del arte mismo, es decir, la transformación del arte en sujeto que ayuda a la humanización de la sociedad. Desarrolla esta idea en dos escritos, uno titulado “El realismo en el arte” y el segundo, titulado “Belleza y estética”. Ambos fueron desarrollados en 1957. El segundo escrito lo desarrollaría a propósito de un artículo de A. Burov (1957), titulado “Los problemas fundamentales de la estética Marxista”, en *Literatura soviética*, n.3, marzo de 1957, pp.132-41.

Sin embargo, el problema entre la identificación del espectador y el autor ha tenido un desarrollo más reciente a partir de los conceptos de *agencia*, *régimen de identificación* y *formas de visibilidad* desarrollado por Ranciére (2009), aunque de manera distinta. En Revueltas, la obra de arte se conduce como un ejercicio con potencia transformadora en tanto que no es ajena al funcionamiento de la política. En Ranciére, parece que la obra de arte se desarrolla solamente como un modo de articulación de los elementos políticos y sensibles de la sociedad: “Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible” (Ranciére, 2009, 19).

Una forma distinta de abordar el proceso de subjetivación en el cine por medio de la significación simbólica entre obra y espectador en el cine, es desarrollado por Anette Kunh (1991). Su propuesta decanta por el psicoanálisis, el lenguaje y la semiótica. Puede ayudar a tener una perspectiva distinta a la que opera en el presente texto.

privada y una sociedad basada en la explotación de la fuerza de trabajo. Intereses irresolubles que entran en contradicción.

La forma de experimentar la contradicción se expresa mediante episodios de resistencia, conflicto y liberación. En medio de esta dinámica se forman subjetividades delimitadas y a este desarrollo le denominamos *proceso de subjetivación política* (Modonesi 2010). Por lo anterior, la propuesta de Modonesi (2010)<sup>2</sup> nos ayuda a entender cómo se desarrolla *el proceso de subjetivación política* al respecto de la imagen fílmica. Comprender que la correlación de fuerzas opera de manera social y define subjetividades precisas (subalternidad, antagonismo o autonomía) de las clases sociales existentes. De la misma manera permite esclarecer qué tipo de factores operan dentro del proceso o de manera simultánea, como son la institución de determinadas significaciones imaginarias.

Es así que el proceso de subjetivación política guarda relación paralela con el *proceso de subjetivación simbólica*. En el cine ocurren confrontaciones entre las significaciones imaginarias instituyentes e instituidas en la medida en que también ocurren contradicciones entre las clases y los grupos dentro de la sociedad.

La crítica del cine a la cosificación de los sujetos, mencionada con anterioridad, es una crítica política que deviene de la forma en que esa crítica se organiza en la sociedad. Se organiza por medio de las experiencias del proceso de subjetivación política, un proceso en el cual se construye el *sujeto político*.

## 1.2. *Cine e imaginario social.*

---

<sup>2</sup> La propuesta que Modonesi engarza la noción de autonomía y heteronomía de la institución de la sociedad desarrollada por Castoriadis (2000), la cual busca comprender los momentos en que el proceso de subjetivación política. En ella podemos definir al socialismo como la una sociedad autónoma, entendida como una sociedad donde opera la igualdad y la libertad en su totalidad. Esto último guardaría relación con las nociones de socialismo al cual quieren llegar muchos de los grupos guerrilleros en México, lo cual se describirá más adelante.

El cine como dimensión de la subjetividad y la sociedad en conflicto como proceso de construcción de las subjetividades son analizados en este ensayo a partir de la categoría de *imaginario social* (Castoriadis 2008). Esta guía teórica permite que la cuestión de la subjetividad simbólica-política y la producción cinematográfica se observen como parte de un mismo proceso. También el imaginario social posiciona al cine documental como un producto práctico para la transformación.

Dentro de los procesos de subjetivación ocurren procesos simbólicos y significantes de la dimensión cinematográfica y social. Se dijo con anterioridad que el plano fílmico es un espacio en el cual las imágenes son reales, aunque estas parecen imaginarias. Son los procesos de significación imaginaria los que dotan de materialidad a la dimensión de la cámara. Estos encuentran un sentido explicativo por medio del concepto de *significaciones imaginarias* y *figuración imaginaria*.

Con el primer concepto nos referimos tanto a las imágenes producidas en el filme, como a los elementos narrativos y técnicos que dotan de movimiento a la imagen. Con el segundo concepto nos referimos al conjunto de alegorías, metáforas, representaciones que funcionan dotando de sentido simbólico a las imágenes en la pantalla. Como ejemplo de las primeras, están el montaje y la puesta en escena; de las segundas están los héroes, los mártires, las víctimas, los vencidos, la nación, la revolución, etc.

A su vez, los anteriores conceptos se dividen en *instituyentes e instituidos*. Lo instituyente es aquello que presenta un cambio social, una ruptura histórica. Lo instituido es la reproducción social, la conservación de la contradicción entre capital y trabajo.

Castoriadis (2008) nos permite afirmar que dentro de la sociedad ocurre un movimiento magmático, una “creación incesante” permite entender a los sujetos que la crean, como posibilitadores de rupturas históricas y de cambios sociales. Así mismo la perspectiva de

este ensayo define al arte como la producción de formaciones ideológicas en imágenes (Hadjinicolaou 1971). Así toda significación y figuración imaginaria es ideológica.

Las imágenes producidas por el desarrollo de la subjetividad construyen el imaginario social. En el presente caso, lo instituyente y lo instituido entran en conflicto y suceden dentro del filme y de los contextos donde son producidos estos filmes. Por un lado, se desarrollan narrativas y esfuerzos por conservar una sociedad de clases, por otro, los filmes analizados participan en la posibilidad de generar una transformación social. El imaginario social, este preludio de concepción del mundo, esbozado por los documentales, es lo que llamamos *imaginario social de la revolución socialista*.

### 1.3. *Sujeto y Cine.*

*La revolución congelada* (1971), de Raymundo Gleyzer y *Chihuahua. Un pueblo en Lucha* (1976) del Taller de Cine Octubre, así como los filmes de cine documental de testimonio del siglo XXI, también analizados en este ejercicio, desarrollan un proceso de identificación, organización, cohesión y autoconciencia entre el espectador y las personas, personajes o testimonios en los filmes. Este proceso de construcción del sujeto en la pantalla, como se dijo con anterioridad, es lo que se denomina aquí *proceso de subjetivación simbólica*.

La forma de lograr los distintos aspectos del desarrollo subjetivo, de impulsar el movimiento que posibilite la condensación entre las personas del filme y el espectador, necesita de un compendio de imágenes estáticas y dinámicas, de fotografías y documentos, de la puesta en escena y de montaje, herramientas que engarzan a la narración cinematográfica.

Esta organización dentro del filme es una invitación directa al espectador que comparte, junto con el sujeto en la pantalla, la posición material en la sociedad, entendida como el

lugar del sujeto ante los medios de producción, es decir, la condición de dominados, de subalternidad de clase. Sin embargo, enfrenta la pérdida de herramientas conceptuales, la enajenación de la realidad concreta a causa de su condición de explotado. Este último factor dificultará el proceso de identificación y subjetivación entre el *sujeto en la pantalla* (Machado, 2009) y el espectador, muchas veces dificultando la formación de un *sujeto simbólico*. Otras veces, el proceso puede fecundar una toma de conciencia en el sujeto (Benjamin 2011), esto significa tomar certeza sobre su posición compartida de subalternidad, esta certeza sería la base para las acciones en contra de la clase que impone su voluntad sobre sí mismo.

Este ensayo recupera dos propuestas en las que se construye el *sujeto simbólico*. La primera es desarrollada por Arlindo Machado (2009). Mediante el uso del campo-contracampo y el uso de la cámara subjetiva, el espectador mantiene un proceso de subjetivación y objetivación de los personajes en la pantalla (Machado, 2009, 58). El juego de la mirada en el cual el espectador es capaz de adecuar la información y los elementos simbólicos de la puesta en escena, de la narración y de las imágenes estáticas como las fotografías, confieren al espectador la posibilidad de desarrollar un proceso de identificación. El documental, a diferencia del cine de ficción, tiene una cualidad de trabajar con aspectos de la realidad que puede demostrar mediante la forma en que presenta, acomoda y sintetiza la información, la cual enuncia una lógica coherente y argumentativa que legitima tanto a los testimonios como la visión del director. Lo anterior forma la cualidad documentalizante. Esta cualidad ofrece certidumbre sobre lo narrado mediante el documento. la imagen en movimiento y la experiencia testimonial.

Niney plantea que el documental transforma la realidad fuera de la pantalla en imágenes que se organizan por la cámara. Este lenguaje que organiza el movimiento de la visualidad



en la pantalla se desarrolla imaginariamente por medio de las representaciones. Lo anterior no evita llamar a esos planos, como falsas apariencias, como mimesis del mundo real, sino que, posibilita fundar un plano predilecto en el cual la imagen del perro, es un perro, “lo real incluye también lo representado, lo imaginario...” (2015, 17).

Un ejemplo de lo anterior, lo encontramos en el documental de Oblatos, que reconstruye el episodio donde seis miembros de la Liga Comunista 23 de Septiembre se fugaron del penal estatal de Oblatos en 1976. La hazaña aparece narrada por dos testimonios, dos de los seis miembros de la fuga que militaron en dicha organización guerrillera Mario Cartagena y Antonio Orozco Michel. En el documental el uso del campo-contracampo de los testimonios de Mario Cartagena (El Guaymas) y de Toño Michel terminan llevando al espectador a un recorrido hacia el pasado. Mediante el *flash back* y la elipsis, el espectador visualiza la memoria de los testimonios, que se constituye imaginariamente como su propio recuerdo. El uso de la imaginación como cualidad del que observa, connota una relación indispensable en la formación de las imágenes psíquicas. Es por esta cualidad que el penal de Oblatos, la reunión de los escapistas, el viaje en el autobús hacia la libertad, imágenes psíquicas todas ellas, se acompañan de una ilustración base configurada por fotografías o composición de una maqueta que representa la realidad pasada.

La alternación o relevo secuenciado entre las imágenes que el espectador genera en la psique, las hipótesis de lo sucedido y la representación de los hechos mediante un contenido visual se organizan mediante un movimiento yuxtapuesto. En este tipo de movimiento del montaje no hay sustitución entre las imágenes, sino *dys-posición* (Didi- Huberman 2013, 77), es decir, un movimiento de descolocación de las imágenes y superposición, fuera de una lógica lineal. Increpan entre ellas siguiendo una nueva lógica, la de la contraposición del tiempo presente y pasado. Guarda, a su vez, un enfrentamiento en el mundo imaginado,

abstracto, pero real, con el mundo de las representaciones. La síntesis de esta contradicción daría por resultado una realidad vivida pasada, que no es la representada, ni la imaginada, sino una realidad construida por el aparato cinematográfico. Es en esta realidad donde surge la posibilidad del desarrollo de la subjetivación.

La segunda propuesta de formación subjetiva que se toma en cuenta en el presente texto es la de Jun Fujita (2014). Retomando los aspectos deleuzianos que comulgan con la tradición marxista, Fujita desarrolla una teoría en la cual la imagen deviene revolucionaria. Utiliza la teoría de la plusvalía de Marx, desarrollada en *El Capital*, y la aplica en el análisis cinematográfico. Lo anterior con el objetivo de explicar cómo es que la industria cultural, lo que él llama el cine-capital, extrae plusvalía de las imágenes, una plusvalía simbólica y cultural, pero que tiene su raíz en la plusvalía económica. En la fábrica, la plusvalía es el despojo del excedente de trabajo y el mecanismo por el cual se desvaloriza la fuerza de trabajo e impide la organización obrera; en el cine-capital, esa plusvalía imposibilita a la imagen a unificarse y condensarse en procesos simbólicos que permitan el goce de lo extraordinario por los espectadores.

Descrito de manera puntual, las imágenes ordinarias que adquieren el papel de trabajadoras, activas y organizadas en el aparato cinematográfico, como un cine-fábrica, operan bajo un esquema de subordinación hacia el mecanismo fílmico. Su ordinariedad adquiere importancia en la medida en que las imágenes configuran un conjunto, o varios conjuntos unificados que transforman esas imágenes en una sola imagen extraordinaria. A las imágenes ordinarias sólo se les reconoce su papel como imágenes ordinarias, como “un simple pájaro”, un trabajador que vende su fuerza de trabajo. Unidos en masa, los “pájaros” causan un efecto de terror y miedo en la cinta de Hitchcock, algo no logrado por una simple gaviota (Fujita 2014, 19).

La imagen ordinaria deviene en sujeto una vez que se organiza a partir del montaje con el conjunto de imágenes. Sin embargo, este es un sujeto subsumido, un sujeto dominado, en la medida que no se le reconoce el goce de su plusvalía. Es ese sujeto negado en el cine-capital lo que conduce a reconocerlo como un sujeto *objetuado* (Revueltas, 1982).

Revueltas utiliza el concepto de objetuación para separar el proceso de alienación, enajenación y reificación del proceso de objetivación. Este proceso está analizado y sintetizado por el pensamiento marxista, explicando por qué las clases, los grupos y los individuos devienen cosas, una revisión que se origina en los *Manuscritos Económico-filosóficos de Marx (1844)*, *La Ideología Alemana (1846)* y *El Capital 1867-1894*. Continúa en la escuela de Frankfurt, pasa al marxismo latinoamericano con Mariátegui y la teoría política de los movimientos de liberación, destacando Cuba. En Europa, Althusser será uno de los principales exponentes. Es una larga síntesis la del concepto de *objetuación* logrado por Revueltas.

Como proceso, la *objetuación* conduce a convertir a los sujetos en objetos cosificados, cosas sin objeto. El proceso de objetivación implica para el mismo autor, observar un fenómeno, sujeto u objeto en relación con las condiciones concretas en las que se desarrolla, dicho en palabras más simples, la objetivación de un fenómeno o de un objeto comprende el reconocimiento de lo humano en el objeto, de su transformación y de la influencia de este en el ser humano. Su alcance implica dejar atrás la relación distorsionada de la realidad entre el ser humano que forma los objetos de la cultura y los propios objetos.

Por el contrario, la objetuación es un proceso derivado de una política que busca formular un sentido común a base de acuerdos para la dominación de una clase sobre otra, se deja en claro que el elemento de despojo subjetivo es una actividad violenta, porque tiende a desvincular al ser humano del producto de su trabajo. Por tanto, deja fuera también

la posibilidad de que las colectividades actuales puedan entenderse a sí mismas dentro de este proceso. Digamos que hay un despojo de la acción política en conjunto.

En el cine militante desarrollado en México durante los años 70 y el de testimonio, desarrollado en el siglo XXI, la cuestión de la cámara no está limitada al cine-capital. La fábrica opera de manera cooperativa, las imágenes-trabajadoras adquieren la conciencia de su plusvalía y de la extraordinariedad de su producción en la medida que se adueñan del plusvalor, lo disfrutan. Lo anterior conduce a la imagen a configurarse primero como un *sujeto vencido*, es decir, como un sujeto que guarda resistencia a ser objetuado, convertido en una imagen ordinaria a la cual se le extrae un plus en la pantalla.

Su figura, marca el inicio de un proceso de subjetivación que ha de consolidarse como un índice de experiencias que aparecen en la pantalla. En *La revolución congelada* (1971), un ejemplo de este principio de la subjetivación, se desarrolla en la secuencia que titulamos “La revolución vencida” (min 08:13-19:40). En la pantalla aparece Carlos Sánchez Colín, relatando el porqué de su participación en la Revolución Mexicana y sus logros, que habían sido traicionados por el régimen mexicano al no culminar el reparto agrario, esto marca una contradicción evidente con la imagen y la narración misma de Gleyzer. Los argumentos del testimonio, aparecen desarmados ante la realidad vivida en 1971, delineada por la pobreza y el despojo, misma que el Grupo Popular Guerrillero había hecho evidente en 1965 con el asalto al cuartel Madera. Gleyzer insiste en hacerle evidente al testimonio la realidad de su situación, de la traición a revolución mexicana con un cuestionario incisivo. Esa realidad sería la justificación de un nuevo cambio. La imagen del testimonio proyecta ese *sujeto vencido*.

El sujeto en la pantalla sigue una narrativa visual que lo posiciona en su dimensión histórica, en su contexto, es decir, dentro de un conflicto irresoluble con la clase que lo

somete: la burguesía. Gleyzer, usando el montaje dialéctico (min 34:09-34:23), una yuxtaposición rápida de las imágenes de la acaparadora del henequén, figuración de una hacendada y la de los campesinos cortando las pencas con afilado machete. Son imágenes contrapuestas y antagónicas, lo que da continuidad al proceso de subjetivación, haciendo del sujeto vencido un *sujeto antagónico*, es decir, a un actor político que entra en conflicto con la clase dominante. Es esta yuxtaposición rápida de los fotogramas de la burguesía y el proletariado, el sonido del machete que hace referencia al enfrentamiento entre las clases y al corte de la imagen, lo que logra formular la imagen como un sujeto que cobra relevancia histórica. con capacidad de acción política.

En dicho proceso de subjetivación que comprende a un sujeto en resistencia, en conflicto o emancipado, el filme de Gleyzer no logrará formar el último escaño de la subjetivación, más que como horizonte imaginado por el espectador; A la acción política que nos referimos, es la de causar en el espectador un proceso de identificación que explique la realidad vivida fuera de la pantalla. Tanto el Taller Cine de Octubre como Raymundo Gleyzer, en los dos filmes que se analizan aquí no paran de desarrollar un cine para la clase trabajadora. Un objetivo que se piensa en ambas cintas, desarrollarse por medio de la técnica cinematográfica (Rodríguez, 2016). El cine militante, tiene la cualidad de haber especificado su cometido dentro de la lucha de clases.

El proceso anterior mencionado el sujeto-imagen puede devenir revolucionario:

Cada imagen ordinaria, en tanto que “sujeto”, en el sentido simondoniano del término, contiene siempre-ya en sí una parte de “más” como exceso de su propio ser, que precede ontológicamente a todas sus actualizaciones bajo la forma de plusvalía cine-capitalista. Y precisamente por esa razón es que todas las imágenes ordinarias están siempre-ya asidas en un devenir-revolucionario... (Fujita 2014, 34).

El sujeto en la pantalla configurado por las alegorías, metáforas, representaciones, imágenes tanto narrativas como visuales, todas ellas *figuraciones imaginarias*, pueden

devenir *instituyentes* cuando se marcan como rupturas históricas, es decir, como imágenes que no pueden ser instrumentalizadas por el cine-capital. Su objetivo es el de accionar en el grupo social, en la clase desde la cual surge y para la cual se construyen, como un conjunto de mecanismos de identidad, cohesión, organización y conciencia.

Los vínculos que permiten relacionar las imágenes y darle sentido al proceso de subjetividad simbólica ocurren mediante el montaje, en específico, por una forma concreta del montaje: el montaje dialéctico.

El montaje dialéctico desarrollado por el cine soviético y por la dramaturgia de Brecht (Didi-Huberman 2013), es un fundamento técnico de la tradición socialista, desarrollado por Eisenstein, Vertov, Puleshov y Pudovkin. Pero también a la vez desarrollado por el cine militante en México y Latinoamérica (Rodríguez 2018). La forma de relacionar las imágenes o la escritura mediante un ensamblaje evidente y sin velo, otorga al espectador una relación de confianza en el aparato cinematográfico o literario. Específicamente en el cine, la yuxtaposición de las imágenes, o su superposición como principio de unidad de las imágenes, es una forma que otorga coherencia al filme, que quedan en “correcta y mutua relación” (Eisenstein, 1986, 16). Es el vínculo mutuo igualitario y libre, autónomo porque permite que la imagen se conserve plena y autodeterminada, lo que hace que el filme se desarrolle como dimensión para la subjetivación. Es esta la cualidad de la yuxtaposición.

Además, el plano documental del proceso de enlazar las imágenes cinematográficas confiere un elemento de certidumbre real al espectador. Ese plano que documenta y que hace del espectador, un ente que reconoce las pruebas en la pantalla, ofrece una realidad comprobable. La exposición de las fotografías, vestigios de las injusticias, o de los

interrogatorios, le otorga una legitimidad al montaje, tal como menciona Didi-Huberman (2013, 25) a propósito de Walter Benjamin.

La posibilidad de formar una subjetividad a partir del aparato cinematográfico se potencia en la medida en que la congruencia de las imágenes y la narración hacen visibles sus mecanismos de producción. Haciendo del montaje un elemento visible. Es la transparencia del montaje lo que le garantiza al espectador la participación en la historia narrada y la generación del proceso de identificación, pero también partícipe del pensamiento crítico mediante la imaginación, que irrumpe en las representaciones dadas por la pantalla.

El sujeto vencido, antagónico o emancipado en la pantalla conquista su cualidad de sujeto por la crítica a la dominación que ejerce el cine-fábrica, el cine-capital. El filme no solo hace evidente la dominación y la necesidad de enfrentarla, sino que dentro del plano cinematográfico ocurre el enfrentamiento. Este choque ideológico en imágenes es el que termina transformando los filmes propuestos en fábricas de subjetivación.

## **II. La revolución traicionada y la otra revolución.**

Este apartado explica la función de los documentales del Taller de Cine Octubre *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976) y de Raymundo Gleyzer *La Revolución Congelada* (1971) en la construcción de la subjetividad antagónica de los guerrilleros y del imaginario social de la revolución socialista durante la llamada guerra sucia. La producción cinematográfica entra en contraste ante dos narrativas del Estado Mexicano, una que criminaliza y otra que victimiza a los guerrilleros.

Se tiene el objetivo de comparar los procesos de formación simbólica. Por un lado, en los filmes, estudiar cómo se forman las significaciones imaginarias de una visión de cambio social compartida con los combatientes guerrilleros. Por otro lado, se analizará la propaganda y la campaña publicitaria que criminaliza y descalifica a los disidentes antagónicos durante el periodo presidencial de Luis Echeverría.

Se realiza una diferenciación de estas dos narrativas por medio de los procesos simbólicos y de significación imaginaria. La narrativa del Estado tiene la tendencia a objetuar a los disidentes, a volverlos cosas sin objeto, es decir, a volverlos personas que carecen de causa para tomar las armas contra el aparato de dominación. La narrativa fílmica edifica a los combatientes como parte de una clase social que sufre las injusticias de un régimen injusto. En los filmes se desarrolla un proceso en el cual el pueblo junto a los combatientes aparece como sujeto político de una transformación social.

#### 1. Criminalizar a los vencidos.

Se conoce como *guerra sucia* al conflicto entre el Estado Mexicano y grupos de jóvenes disidentes armados, en específico contra militantes de izquierda de las guerrillas urbanas y rurales (Allier y Vilchis 2017, 82). Particularmente se describe como un conflicto para salvaguardar la seguridad nacional de terroristas y delincuentes. La lógica del concepto de *guerra sucia* deviene de la violación de los acuerdos internacionales de Ginebra, que establecen protocolos en medio de conflictos armados, así como de las garantías individuales establecidas en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Hoy en día se habla de la violación a los derechos humanos durante la guerra sucia, pero el uso de este término corresponde a la época en que se victimiza a los grupos disidentes, es decir, a la etapa donde el PAN gobernó el país (2000-2012).



El contexto político de conflicto armado se expresa por medios artísticos, visuales, discursivos que dieron pie a importantes procesos de significación y simbolización por parte de los bandos contrarios. El Estado avanzó formando un *proceso de objetuación simbólica*. Este es un proceso simbólico en el cual los actores sociales son despojados de su actividad transformadora. También se les extrae dicha cualidad en las prácticas y discursos usados para generar consenso, pero donde el origen de dichos discursos y prácticas proviene de la lógica de victimización de los grupos disidentes, subalternos y en resistencia. La victimización se realiza mediante elementos de conmemoración.

La conmemoración como práctica que hace visible el recuerdo de un guerrillero caído, o que cumple con la exigencia de la presentación con vida, si dicho miembro fue desaparecido por el Estado mexicano, opera en términos de justicia. La restitución de la memoria y su reconocimiento en términos de verdad opera como mecanismo de evidencia de un proceso de violación a las garantías individuales. El Estado ataja esta pugna por medio de mecanismos jurídico-legales para restituir y reparar simbólicamente los daños hechos en el pasado a las “víctimas”.

Conmemoraciones, investigaciones, creación de instituciones que defienden los derechos humanos, memoriales, monumentos, son algunos mecanismos de incorporación de la crítica en contra del Estado, a su seno, es lo que llamamos *dominación por consenso* (Gramsci, 1980). Horkheimer también habla de la incorporación de la “irracionalidad racionalizada de la civilización”, donde se instrumentalizan los conflictos con el Estado, es “la utilización de la revuelta como medio de eternización de precisamente aquellas condiciones que la provocan y contra las cuáles se dirige” (Horkheimer 1973, 104). Es la forma en que el Estado logra subordinar a su lógica legal e ideológica las prácticas de grupos contrarios a su visión política.

En sintonía con Gramsci, en este ensayo el Estado se entiende como dividido en sociedad civil y sociedad política. La primera es la parte del Estado que corresponde a la ideología, a la cultura, a las instituciones como la familia, la escuela, la fábrica. Por otro lado, la sociedad política es el instrumento burocrático y el ejercicio de la violencia legítima del Estado, es el ejército, la policía, y las instituciones de gobierno de las naciones. Esta es la clave gramsciana del Estado: “se podría decir que el Estado es igual a la sociedad política más la sociedad civil, es decir, la hegemonía reforzada por la coerción” (Gramsci 2009, 214).

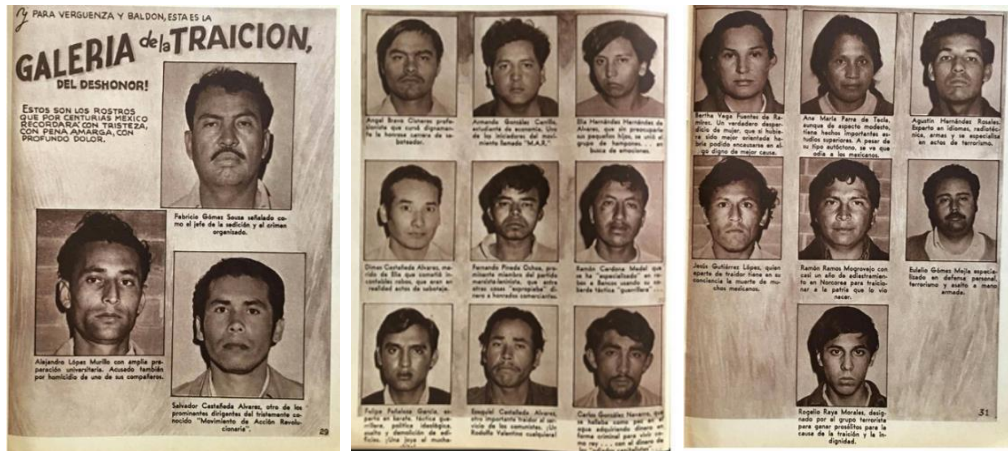
En la dominación por consenso, efectuada por el Estado mexicano durante las presidencias panistas, se busca lograr legitimidad mediante la incorporación subordinada del discurso de denuncia de las organizaciones civiles (¡Eureka! y el Comité 68). Las consignas por la justicia y la aparición con vida de los desaparecidos, así como las demandas contra otras formas de violencia de Estado como la tortura y el asesinato extrajudicial, se instrumentalizan bajo la retórica del reconocimiento y la reconciliación. Los actores antagónicos aparecen como víctimas de las políticas de muerte y terror de una administración gubernamental priísta del Estado Mexicano.

Dentro del material que habla sobre la primera narrativa del Estado (la implementada por el PRI durante los años setenta), podemos encontrar propaganda de contrainsurgencia que deriva de publicaciones como la revista *Alarma*, cuyo amarillismo ha sido un ejercicio a lo largo de su historia. Su narrativa criminalizante fue utilizada por la historieta llamada *Traición a la Patria. Una historia de la guerra sucia* (1971) ilustrada por José G. Cruz. Este autor fue el creador de la historieta *El Santo*. En la historieta de 1971 (imagen 1) se describe la organización del Movimiento de Acción Revolucionaria como un grupo de delincuentes y terroristas, además de traidores y vendepatrias. El estudio de esta primera narrativa toma en cuenta la prensa al momento de la vida activa de los guerrilleros y también los archivos e informes y publicidad de la Dirección Federal de Seguridad donde se construye un igual sentido de figuración.



Imagen 1. “Traición a la patria”.  
Tomada de <https://es.calameo.com/read/004295646d53fa95>

El uso de fotografías, tomadas por la Dirección Federal de Seguridad y expuestas dentro de la historieta, fueron también utilizadas por la revista *Alarma*. Las fotografías tienen el objetivo de descalificar y hablar de los guerrilleros como traidores (Imagen 2, 3 y 4). Esta configuración de la disidencia, permanecerá para justificar las acciones del gobierno dentro de la llamada guerra sucia.



Imagenes 2, 3 y 4. “Galería de la Traición.” Tomado de <https://es.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814>

Observando críticamente este pasado, las fotografías forman parte de la prueba vital de una represión y de momentos amargos por los cuales pasaron los y las guerrilleras. La detención en las cárceles clandestinas está ilustrada por los rostros de quienes dan testimonio y de las y los compañeros muertos. Rubén Ortiz menciona que

las fotografías fueron un instrumento represivo, sirvieron para crear un imaginario social respecto a la guerrilla en donde los militantes eran presentados en los medios de comunicación como peligrosos delincuentes a los que se debía exterminar (2016, 62).

Esas fotografías se hicieron con la función específica de documentar a “criminales” y echar andar una narrativa visual sobre los enemigos del Estado Mexicano. Esta cuestión concreta que define a los rivales del régimen, permite evidenciar un encuentro de tensión entre las fuerzas políticas, entre el Estado Mexicano y los grupos guerrilleros.

Como se puede observar en las imágenes 5 y 6, el Estado mexicano contrasta la visión nacional, el *ethos* nacional, el mexicanismo en contra de la identidad configurada en la guerrilla. El nacionalismo, como principal recurso ideológico. Entonces, los grupos antagónicos se convirtieron en traidores, malinchistas, antipatriotas, vendepatrias.



Imagen 5. “Vestigio de conciencia mexicana”. Tomado de <https://es.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814>



Imagen 6. “¡Viva México!”. Tomado de <https://es.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814>

El segundo recurso ideológico usado por el estado fue el de la defensa del Estado de derecho, de las leyes, de la democracia, de las instituciones, por tanto, los guerrilleros eran puestos como delincuentes, terroristas, criminales, locos (imagen 7). El tercer recurso fue poner en el centro de la mesa lo verdaderamente revolucionario. Es decir, exponer bajo criterios de validez y verdad una idea de revolución institucionalizada en contra de la idea de revolución socialista expuesta y puesta en marcha por los grupos guerrilleros en México.



Imagen 7. “Código penal”. Tomado de <https://es.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814>

## 2.1. Victimizar a los vencidos.

Una vez que la mayor parte de los grupos guerrilleros en México habían sido desarticulados, el Estado mexicano comenzó a virar, de una *política de coacción* a una *política de consenso*. La Ley Federal de Amnistía, marcó ese giro en la dominación y en el desarrollo de la narrativa sobre la guerrilla y el movimiento armado. Aunque la resistencia armada ha seguido desarrollándose incluso hasta el día de hoy con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el discurso oficial del Estado mexicano declaró haber terminado con toda operación disidente durante el periodo en conflicto.

Después, en el inicio de la administración panista, se formó un mecanismo que retoma las denuncias de las organizaciones civiles para la búsqueda de los desaparecidos y sobre la demanda por el reconocimiento de otras formas de violencia del Estado. A partir de ello se enuncia una solución en el surgimiento de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), la cual, aporta un informe sobre el conflicto armado y da pie a la apertura de archivos clasificados. En la CDMX, el gobierno perredista edificó memoriales como el del 68 y reconoció el sufrimiento de las personas encarceladas en Lecumberri mediante placas memoriales.

Esto tuvo el objetivo de declarar que el Estado mexicano, a partir de la apertura democrática, había cumplido con las demandas políticas de igualdad y justicia, además de respetar las garantías individuales y los derechos humanos. Sólo quedaba por ampliar dichos logros hacia las y los desaparecidos, colocando las consignas de memoria, verdad y reconocimiento y garantía de no repetición como solución. El Estado buscó lograr una mayor legitimidad a partir de la configuración de elementos retóricos y narrativos para

enmendar sus actos en el pasado. Buscó, por tanto, que los damnificados y vencidos fueran integrados dentro del discurso oficial por medio de prácticas de reconocimiento y conmemoración. Sin embargo, el Estado no renunció al uso de la violencia legítima e ilegítima (torturas, desapariciones, detenciones ilegales, formación de grupos paramilitares como la brigada blanca, ejecuciones extrajudiciales etc).

En esta narrativa se muestra que aquellos antagonistas de un proyecto político, fueron aventureros víctimas de las vejaciones de una administración en turno a quienes había que reprimir para aprender una lección y después integrarlos a una nueva forma de política mediante la “democratización” de las instituciones de gobierno y las elecciones libres mediante un sistema de partidos. Se garantiza el equilibrio de la actividad electoral y la honestidad mediante la institucionalidad u órganos como el Instituto Federal Electoral o el ahora Instituto Nacional Electoral.

Otros esfuerzos por el reconocimiento de la responsabilidad de las fuerzas armadas en la masacre de Tlatelolco y en el Halconazo tendieron poco a poco a dejar atrás aspectos políticos de total antagonismo, -como la lucha política por alcanzar el socialismo en México- por una lucha por el reconocimiento de lo sucedido, para aspirar a la verdad y el recuerdo de las personas asesinadas o desaparecidas. Esto fue un recurso de fácil instrumentalización para el Estado mexicano.

Con instrumentalización me refiero a la subordinación de las prácticas de denuncia de la sociedad civil a las formas institucionalizadas de justicia del Estado. Estas formaciones posibilitaron que el Estado se visibilizara desestructurado, la sociedad civil y la sociedad política separadas. Por tanto, el instrumento de coerción se vinculó a una administración gubernamental autoritaria como la priista o a grupos paramilitares de la delincuencia

organizada. Las acciones de tortura, desaparición y ejecuciones serían adjudicadas al gobierno federal.

Lo anterior enuncia que no toda política cultural de consenso fue planeada concienzudamente en la cabeza estatal, mucho del viraje para lograr legitimidad en el aparato estatal fue utilizando la protesta, la presión en las calles, de los grupos que mantuvieron vivas las demandas de aparición con vida de compañeros y compañeras desaparecidas. Arrojaron las pruebas de la participación de las fuerzas armadas en el combate sin escrúpulos, “sucio”, contra los adversarios clandestinos de la guerrilla. El consenso se logró a partir de incorporar los grupos, como el comité 68 o ¡Eureka!, a espacios simbólicos para la rememoración.

El Museo Casa de la Memoria Indómita, como un espacio conquistado para la memoria de la izquierda en México, pero sobre todo para la rememoración de las personas detenidas desaparecidas, es un espacio que surgió con el comité ¡Eureka! para garantizar esta práctica en la búsqueda de las personas y de la verdad tras esta práctica flagrante:

Una de las razones que dio origen al Museo es de continuar la denuncia siempre por medios pacíficos, la exigencia de justicia para nuestros amados familiares, cosa que no ha sucedido, y que se siembre y mantenga en la conciencia de los visitantes la necesidad de erradicar de la faz de la tierra la práctica abominable de este delito de lesa humanidad que es la desaparición forzada de personas.

El propósito del MuCMI es generar un espacio en donde los crímenes del Estado cometidos en el país se expongan a través de información testimonial y jurídica de los casos de violación a los Derechos Humanos, la presentación de los registros escritos, audiovisuales y jurídicos de la lucha del Comité ¡Eureka! así como un espacio para la difusión, promoción y formación ciudadana al respecto de los derechos humanos. La Memoria Indómita combate y denuncia la represión y persecución, así como exponer que la libertad y las garantías individuales deben ser prioridad y siempre respetados (museocasadelamemoriaindomita 2021).

El proyecto político de las personas detenidas desaparecidas ya no aparece en la exigencia del comité. Verdad, justicia y castigo son las consignas que toman lugar sobre las ideas de una mejor sociedad. De ninguna manera se pretende menospreciar el esfuerzo de la búsqueda, de la denuncia y de las acciones legales, que esfuerzos como este han hecho,



mucho menos ningunear el dolor de los familiares de las y los desaparecidos. Sólo se quiere dejar ver que estas narrativas y prácticas son de fácil instrumentalización para el Estado mexicano y a partir de ellas se han implementado acuerdos sociales que dejan atrás las contradicciones políticas.

La primera contradicción política en los casos de desaparición, tortura y ejecuciones extrajudiciales, la exigencia de 'verdad, justicia y castigo a los culpables' es que la narrativa oculta los motivos que movilizaron a las personas a luchar en contra del Estado. La segunda es la negación de la continuidad del problema político y económico, como si este hubiese sido superado. Tal como la memoria del 68, como un año de revolución cultural en el mundo había sido instrumentalizado para fines de consumo, de mercado y de reproducción del capital (Allier 2021, 45), la memoria de los años del conflicto armado y de Tlatelolco ha sido puesta en marcha dentro de los engranajes de la sociedad civil del Estado mexicano.

La institucionalización de la memoria del 68 y de los caídos durante la guerra sucia comprende un proceso ingenioso del Estado mexicano por incorporar a la democracia mexicana a las fuerzas de oposición que dejaban la vía armada. Por un lado, en 1977, la Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (LFOPPE), invitaba a los partidos de izquierda a tomar la vía legal para discutir y “disputar” el proyecto de país. Al mismo tiempo, deja inutilizado el argumento de la guerrilla que continuaba en lucha, el cuál mencionaba que la única vía para el cambio social era la vía armada. Con respecto al viraje de la memoria del 68 al plano institucional, comenzaría una década después, en 1978. Eugenia Allier menciona que:

“a partir de 1978, los partidos de izquierda y otras agrupaciones sociales tomarían el liderazgo de la conmemoración del 2 de octubre. En segundo término, debido a que algunos ex líderes estudiantiles se incorporarían a los partidos políticos, y –desde la tribuna política: la Cámara de Diputados,

principalmente– denunciarían lo ocurrido en 1968, al mismo tiempo que exigirían reparaciones simbólicas y jurídicas” (2021, 203-204).

Un ejemplo material que se desarrollaría como producto de esa institucionalización es el Memorial del 68 como un lugar legal de la memoria y de los movimientos sociales a cuyos efectos, las imágenes y el arte contribuyen. Aquí se suavizan las demandas políticas como consignas sociales. Esta cuestión conduce a pensar estos espacios como lo instituido del imaginario, lo que reproduce la dominación mediante el consenso.

A esto también se añade literatura como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971) o la conjunción y análisis museográfico *Memorial del 68* (2005) que da cuenta del proyecto museográfico. El proyecto reduce al pasado el movimiento del 68, aunque lo vincula con la efervescencia de los demás movimientos sociales e introduce la visión pasada de una ideología revolucionaria. Como memorias, parece que se guarda conmemoración a los ideales revolucionarios vencidos y nunca culminados. El memorial aparece como una imagen que proyecta el triunfo vacío de solo un grupo de jóvenes. Son narrativas cuya visión de los actores del pasado es ajena a los conceptos de clase y de antagonismo. La categoría es “juventud” “estudiantes” y como la misma Poniatowska llama, “idealistas”:

“*Memorial del 68* duele porque registra, evidencia, acusa y muestra la ingenuidad e indefensión de jóvenes idealistas, como idealista era el gran José Revueltas quien fue la figura adulta más sobresaliente del movimiento estudiantil” (Poniatowska 2008).

Jorge Volpi en *La imaginación y el poder* (2019) demuestra documentalmente la germinación política de izquierda del movimiento estudiantil del 68, sus nexos con los comunistas y con la guerrilla, pero también con los esfuerzos internacionales como Vietnam, Las Panteras Negras, el Mayo del 68 francés. Sin embargo, cae en la narrativa de

la victimización del sujeto político, es decir, en el principio de la objetivación de los actores disidentes. Se elige por ejemplo “revueltas juveniles” (Volpi 2019, 413) como una representación de un movimiento social que buscaba otra sociedad. Es insuficiente.

Es también nublado su juicio en tanto el papel de los intelectuales en el movimiento estudiantil, que no fue el único donde algunos, como Revueltas figuraban a pie. Su juicio sobre la falta de integración en la masa, lleva a los participantes del movimiento a aparecer como actores aventureros e impulsivos, después como víctimas inocentes de la masacre. Su intención no es la de edificar una narrativa de consenso para el Estado, de nuevo, se insiste en que este argumento es de fácil adecuación para la retórica de justicia y la dominación por consenso.

La visión de Eugenia Allier, indica que el triunfo del movimiento del 68 es un triunfo simbólico porque ha habido un reconocimiento y una búsqueda por la verdad, más no un triunfo en términos de justicia (2021, 570), pues es evidente que esta justicia no ha llegado ni siquiera a resarcir los daños de los disidentes del 68, de los familiares afectados, ambos considerados como “víctimas” por el Estado. Tampoco ha tocado las estructuras militares. La presente visión no está de acuerdo en que el movimiento del 68 triunfó.

Se ha demostrado en el presente ejercicio que la correlación política y simbólica van de la mano y que los procesos simbólicos, las significaciones imaginarias, operan en términos políticos tanto para la dominación, como para la liberación. Esa “cooptación” e “incorporación” de las narrativas disidentes al Estado, de las que habla Allier, aquí están explicadas como parte de la dominación por consenso que opera en términos de la sociedad civil. Por tanto, si las significaciones imaginarias operan en términos de reproducción de la dominación, siguen representando una derrota del movimiento del 68 y de la guerrilla. Derrota no significa aniquilación, sólo significa que el plano simbólico como el político

pasan al plano de la subalternidad, de la resistencia y que bajo estas experiencias de resistencia siguen una continuidad y un proceso de acumulación de fuerza. Sin triunfo político, no puede haber triunfo simbólico ni judicial. Esta es nuestra visión.

#### 1. El sujeto antagónico.

Lo que interesa destacar para este ensayo, son las prácticas y narrativas que son tomadas por los documentales del cine militante y del cine documental de testimonio. Se retoman tanto las imágenes, los documentos, los periódicos y los testimonios. Estas prácticas no son propiamente artísticas, sino que adquieren la cualidad artística mediante su estetización en la pantalla, mediante su exhibición. Las fotografías y los interrogatorios que lleva a cabo el Estado mexicano, junto con las animaciones y las notas de periódico que representan las detenciones de guerrilleros o militantes durante la llamada guerra sucia – representaciones que, no está de más reiterar, cuentan con el patrocinio por el Estado mexicano – son usados para criminalizar a estos actores políticos.

Estos objetos de la producción de terror son resignificados por el cine militante y por el cine documental de testimonio. Las fotografías y los documentos se convierten en elementos que sustentan la verdad sobre los abusos del Estado Mexicano. La enunciación en la pantalla, llena de movimiento y voz a figuras que aparecían como entes sin sustancia, carentes de acción y potencia, posiciona en la luz a un sujeto lleno de acción simbólica que recodifica sus aspectos identitarios, de autonomía y subjetividad.

El duelo, la muerte y la pérdida de los militantes de la guerrilla se plantean entonces en términos simbólicos, artísticos y políticos. El duelo, la conmemoración y la imaginación son espacios en disputa entre el Estado y el cine militante. Desde la política del régimen priista, se configuran una serie de arquetipos y estereotipos de la disidencia que son considerados en este ensayo como figuraciones imaginarias instituidas. Con esto

nombramos el proceso mediante el cual el órgano de dominación participa en la configuración del imaginario social instituido. El esfuerzo del Estado está en convencer, mediante sus campañas mediáticas, la razón de su accionar en contra de los grupos disidentes.

Del lado contrario, el cine militante se define como un instrumento de lucha política hacia el socialismo. No hace falta decir que su programa cinematográfico es definido técnica y artísticamente desde el programa político de la Revolución de Octubre. Los elementos que el Taller Cine de Octubre y Raymundo Gleyzer utilizan dentro de sus documentales, como el montaje dialéctico, devienen de la tradición soviética cinematográfica, inaugurada por Vertov, Eisenstein y Pudovkin.

En la clandestinidad, la guerrilla contó con un esquema muy corto de producción de propaganda y de difusión de las ideas de la Revolución Socialista. Durante el periodo de los años 20 a los 60, el Partido Comunista Mexicano había difundido las ideas del socialismo mediante el periódico “El Machete”. En el momento más álgido de la lucha guerrillera, se funda la Liga 23 de Septiembre, producto de la unión de distintos grupos como el Movimiento de Acción Revolucionaria, el de Los Lacandones, Comando Armado del Pueblo, entre otros. Con esta unión se fundó el periódico clandestino “Madera” en conmemoración al Grupo Popular Guerrillero. Este es quizá el periódico mejor organizado del movimiento armado. Aun así, fue ineficiente y poco comparable como instrumento para la conquista del poder con periódicos de otras experiencias como el Iskra, que operó también en la clandestinidad (Coca 1988, 43).

Ante esto, el cine militante aparece como un difusor de las ideas de transformación desarrolladas por el socialismo. En la cinta *Chihuahua. Un pueblo en lucha*, se configura el imaginario del cambio, de la transformación social que hasta ese momento estaba llevando

a cabo la guerrilla en México. Se logra la configuración imaginaria puesta en escena. Primero retoma el asalto al cuartel Madera y rescata la memoria del primer levantamiento con miras a instaurar el socialismo. Resalta la desigualdad del estado de Chihuahua como principal causa que impulsa la lucha armada. Finaliza con el esfuerzo de la Liga 23 de septiembre.

La relación del pasado, durante la lucha agraria en Chihuahua hasta el año de 1965, en el cual se da el asalto a Madera, hasta presente siglo, tiempo desde donde es observada, deviene de la correlación de fuerzas que tiene presencia en el país durante esos años. La relación entre ambas periodicidades deviene del contexto político en el cual se desarrollan las obras cinematográficas. El filme es visto como un producto social, como una construcción visual de un tiempo determinado en el cual tienen efecto elementos ideológicos de las fuerzas políticas y de su grado de correlación. En los distintos filmes analizados aquí se observan los elementos que constituyen parte del imaginario de la revolución socialista en cada época determinada, así como las contribuciones de dichas prácticas en la construcción de las significaciones imaginarias instituyentes. Su discurso, no es falso, sino veraz y concreto. Con esto se quiere decir, que la probabilidad de realizarlo en el filme es posible, dadas las condiciones de antagonismo, de conflicto directo, que sucedían en el momento.

Experiencias similares, en cuanto a procesos políticos también surgieron en otros 68. Por ejemplo, Marcelo Expósito explica que las prácticas artísticas colaborativas en España, reforzadas por el movimiento de las mujeres y la construcción de nuevos horizontes historiográficos, permitieron que el proceso de subjetivación política se agudizara. Esto es salir de lo que él llama un “resistencialismo” y pasar hacia los años 90 hacia un “anudamiento antagónico” (2005, 147). En México, lo que posibilitó que el cine militante

se condensara con la política guerrillera fue la deslegitimación de la revolución mexicana institucionalizada, la nula posibilidad de participación democrática y el avance del socialismo en América, Asia y América como movimientos de liberación en contra del colonialismo y el imperialismo.

Por parte del Taller de Cine Octubre la recuperación de una memoria presente, la de Madera, no hacía otra cosa sino instaurar, al mismo tiempo, un imaginario en el campo de la acción. No es hacer y después recordar, es construir en la medida en que la acción imaginada se está llevando a cabo. *Chihuahua. Un pueblo en lucha*, aparece como una contestación a la historieta “Traición a la patria”. El pueblo que incorpora a la “conciencia” la lucha, los medios para una lucha democrática, las pruebas de los crímenes de Estado y, por último, el ahínco del pueblo que juzga y sentencia al Estado por medio del Tribunal Popular Nacional.

Caracterizadas las cintas fílmicas como una producción cinematográfica antagónica, su conceptualización mediante el imaginario social ubica a las figuraciones e imágenes en movimiento como rupturas históricas, significaciones imaginarias instituyentes, -como la heroificación de los guerrilleros caídos- en el plano de lo simbólico. Son visibles técnicamente en la producción, son construidas e impulsadas dentro del filme, cuyo objetivo es impactar el presente de conflicto.

Las figuraciones imaginarias que rompen con la visión de la sociedad del México nacionalista se observan en un primer momento mediante el uso técnico del *montaje dialéctico*. Como se dijo con anterioridad, el uso de elementos cinematográficos que permitan definir al cine como cine permiten que el espectador distinga la realidad de la ficción. Su condición social es expuesta mediante este mecanismo.

En específico, el documental *Chihuahua. Un pueblo en lucha* desarrolla estas figuraciones mediante la exposición de las fotografías de los militantes capturados y muertos, logrando, mediante la proyección sobre la pantalla, un *proceso de heroificación*. En segundo lugar, la fotografía y los documentos forman parte de los argumentos de veracidad de los hechos. Son un mecanismo que evidencia, que da prueba de lo que pasa, de las violaciones a las garantías individuales y de la lucha del pueblo de Chihuahua por lograr un mejor país. La voz en *off* es el vínculo que permite armonizar el choque yuxtapuesto de las imágenes y organizar de manera lógica una narración de lo sucedido en el filme. Que el proceso de formación de figuras heroicas se exprese en el cine, es producto del antagonismo. Es decir, que se configura dentro del proceso de subjetivación como un elemento importante en un periodo de conflicto entre dos grupos.

Un elemento clave de los procesos simbólicos donde se definen los victoriosos y vencidos, es el proceso de sacralización de las figuras que representan a ambos extremos. Es un elemento que condensa la resistencia o la dominación, ambas se perpetúan mediante prácticas de conmemoración y culto. Quizá esto defina el problema con los héroes en la historia. Su figura y la existencia de la misma marca una relación de subordinación y dominación (Weber 2008, 172). Esta relación enuncia de origen una confrontación entre dos grupos, dos clases, el problema del héroe se posiciona paralelo al de la lucha de clases.

Ricardo Melgar (2008) analiza figuras y representaciones de los guerrilleros. El origen cultural en el cual se enmarcan estas construcciones, durante el periodo de la llamada guerra sucia, deviene de un cúmulo de experiencias guerrilleras en el globo. La muerte de los militantes será la potencia cultural que impulse a los grupos a enmarcar sus imágenes en un proceso de heroificación que impulse las acciones políticas insurgentes. En este espacio de acción política y construcción de figuras simbólicas el Che aparece como una imagen



que da potencia y que además cubre de identidad socialista a los muertos en la guerrilla. Su imagen se convierte en el referente de la vida y muerte de los militantes. En particular, de los militantes hombres (después se hablará de la ruptura simbólica de los héroes respecto a las militantes):

La construcción cultural de las virtudes violentistas en las guerrillas latinoamericanas, exaltan un patrón de simbolización fuertemente masculinizado, que juega con la equivalencia entre lo viril y lo heroico, combatir como ofrendar o perder la vida es cosa de machos, independientemente que haya o no guerrilleras ejemplares o heroicas. Los referentes femeninos tienen que ver con el reposo del guerrero y su soñada “muerte chiquita” o la más temida muerte real. Además, la simbología de lo femenino en el imaginario guerrillero queda subalternizada a la trama y sentidos viriles de lo heroico, pero también ligada en su contradictoriedad, con la mitología del renacer [...] (Melgar, 2008, 45).

La imagen del “guerrillero muerto” se convierte en la representación del guerrillero vencido, del derrotado. Este es el caso de México. Como instrumento, la imagen martirizada de la muerte de los caídos forma parte de las figuraciones imaginarias que permiten transformar una derrota política en un recurso simbólico para la acción (imagen 8 y 9).



Imagen 8. “Muerte de Diego Lucero”.  
Tomada de: *Chihuahua. Un pueblo en lucha* (1976).



Imagen 9. “Muerte del Che”. Freddy Alborta  
Tomada de: John Berger. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili 2015

El elemento de ruptura no está en la simbolización de la muerte como un acto heroico, sino en el uso de esa sacralización de la imagen como un elemento sustancial para impulsar la acción política. El cine, a su vez, impulsa esa simbolización novedosa

resignificando la propaganda de terror que el Estado usa en contra de los esfuerzos insurgentes.

Esta muerte gloriosa en batalla que visualizan las imágenes como referentes mesiánicos, hizo aún más potente la significación imaginaria de una transformación social de corte socialista. John Berger (1972), comparó en su momento la fotografía de la muerte del Che con el cuadro de Andrea Mantegna (c.a 1480) como un referente visual de un imaginario de la muerte gloriosa del mesías. Dicho imaginario fue construido por la cristiandad en Europa y América Latina. Sin duda forma parte de la base imaginaria en la cual se posiciona Ernesto Guevara al momento de su muerte. La fotografía recurre a estereotipos de la representación y de la iconografía cristiana impregnados en la sociedad. Es algo que Verushka Alvizuri explica en su texto *Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés* (2012).

Esta mezcla de mesianismo revolucionario fue la potencia que cambió el significado de la fotografía e impulsó los referentes visuales de la muerte de los guerrilleros latinoamericanos. Berger define que el objetivo de la fotografía era poner fin a la “leyenda” del Che, aunque puede que hayan posibilitado todo lo contrario (2015, 18).

Este elemento de la significación imaginaria que el filme del Taller de Cine Octubre reproduce mediante la pantalla será utilizado también por otros filmes. Un ejemplo es *La Hora de los hornos* de Cine Liberación. En dos secuencias “La normalidad”, “La monstruosidad se viste de belleza” y “13 La opción”, a partir del minuto 01:14:00, este filme expone el contraste de la sociedad jerarquizada y de los privilegios de una clase como producto de la desigualdad y la violencia. Es de notar la técnica de la yuxtaposición rápida de las imágenes de la cultura *pop* estadounidense y de la guerra de Vietnam, de la estridencia

de los sonidos publicitarios y del estruendo de los cañones y las metrallass. El montaje dialéctico expone la violencia con la cual se erige su llamada normalidad. Finalmente, en la tercera secuencia, que comienza a partir del minuto 01:18:00, el motivo del título, “la opción”, es la elección de la vida de lucha ante una muerte expuesta por las imágenes de Ernesto Guevara. La voz en *off* definiendo la muerte como una elección, como “un acto liberador”, la muerte como el origen de la vida.

Esta construcción de la muerte-vida se posiciona de manera similar en el documental del Taller de Cine Octubre. Otros elementos que tienen la función de potenciar el elemento heroico son los periódicos que aparecen intercalados con las fotografías; son las imágenes del tiempo que acontece y de los sucesos que vive el pueblo, de su organización y su contienda en contra del Estado mexicano. La voz en *off* narra los hechos y los nutre de significación. Cuando las imágenes de las muertes del Grupo Popular Guerrillero, de Arturo Gamiz, de Pablo Gómez se escucha la siguiente oración: “Cuyo recuerdo ha quedado incorporado a la conciencia del pueblo trabajador”. (14:40-14:51 min).

Este proceso de heroificación se construye como un mecanismo de simbolización de las acciones políticas. Su margen de potencia y activación sólo guarda sentido en la medida en que las imágenes funcionan para dar sentido al movimiento social que comparte aspectos identitarios y subjetivos. Su rol como figuración imaginaria es construir los elementos que suplan el discurso de la conmemoración, pasividad e instrumentalización del Estado. A diferencia de los grandes cultos a la personalidad, como sucedió en la Unión Soviética con Stalin (Gentile 2007) o con Mao en China (Barme 1998) -lo que necesita una caracterización a mayor profundidad-, la imagen de la muerte del guerrillero sólo guarda importancia como una significante de la acción antagónica en la búsqueda de la liberación.

A diferencia de la simbolización melancólica de una Europa que, a raíz del desmantelamiento de la URSS y la caída del muro de Berlín, ve perdida la apuesta por un mundo socialista (Traverso 2019); una Europa donde las revoluciones rosas no ofrecieron sino un viraje al capital, en América Latina la apuesta por el socialismo se fecunda aportando elementos propios a la lucha por la transformación social. Uno de estos elementos es la simbolización de la muerte del guerrillero.

Con lo anterior, las imágenes de los guerrilleros caídos cumplen la función de dotar de subjetividad, mediante la cámara, a los actores de la historia narrada y combatir simbólicamente los esfuerzos contrarios que buscan dejar fuera de la historia oficial a los actores sociales y a los grupos antagónicos. Esta insistencia en la función se describe en este texto como instituyente, posibilitadora de rupturas con las significaciones hegemónicas.

#### 1. Descongelar la revolución.

La revolución socialista como punto de avance, como horizonte posible fue uno de los elementos que Raymundo Gleyzer llevó a cabo en la cinta *La Revolución congelada* (1971). Gleyzer lleva a cabo su argumentación simbólica y la construcción imaginaria de este objetivo por medio de transposición del testimonio real de los trabajadores campesinos, de antiguos combatientes de la Revolución mexicana y de hacer evidente que el proceso y alcance revolucionario de inicios del siglo XX en México se ha agotado, se ha traicionado. Sin embargo, algunos elementos del zapatismo, congelados o pausados, que formaron parte del antiguo paradigma revolucionario, sólo pueden llevarse hasta sus últimas consecuencias mediante otra revolución, mediante la revolución socialista.

La imagen que teje el argumento de la pérdida de legitimidad del régimen mexicano se nutre también por la visualización de la masacre de Tlatelolco incorporando las secuencias de *El Grito* (1968). Con ello hay un refrendo del uso de la muerte en la

simbolización gloriosa, que además permite llevar a cabo la identificación entre distintos grupos subalternos que pertenecen a una misma clase social. También define los vínculos políticos entre ellos en el campo de la política y en el campo de la ideología.

Por otro lado, se expone a un gobierno autoritario y antidemocrático que había demostrado su intolerancia a la oposición con la represión a los ferrocarrileros, el asesinato de Rubén Jaramillo, la represión a la protesta en Chihuahua por el reparto agrario y la crudeza de la represión, usando a los militares en el 68 y en el 71. Esta represión no podía sino significar una pérdida de la hegemonía, es decir, una pérdida de los elementos que garantizaban una cohesión social y un consenso entre las clases sociales. La ruptura política significó el intento de realizar la revolución socialista en México, fue también una ruptura simbólica que se expresó en las imágenes, el arte y por supuesto en obras cinematográficas como la *Revolución congelada*.

El cine militante, como el desarrollado por Raymundo Gleyzer tiene la cualidad de llevar a cabo un papel de agitación y organización desde el momento de la producción. Más allá del impacto que pudo haber tomado la cinta por medio de su difusión clandestina en los sindicatos y organizaciones campesinas (Nahmad 2022), la actividad militante del cineasta es justo llevar a cabo su papel como elemento organizador de las ideas revolucionarias.

La secuencia que en este ensayo se titula “La revolución traicionada” ( min. 23: 35-29:00), describe la vida del campesino Antonio López Hernández, quién cultiva henequén, como una vida caracterizada por la miseria. Su testimonio enuncia la posibilidad de cambiar toda la estructura social de raíz, de destruirla y sustituirla por una nueva:

Viene el gobierno federal dando al campesino, la mentira diciendo que son dueños, de las tierras, pero de los productos no [...] cómo uno no va a querer un cambio radical completamente, que se emborrace (sic) por completo todo lo que está hecho desde el principio y se suplante por otra nueva

estructura [...] un nuevo sistema. Ese sistema que hay ahorita ya es viejo, no ha dado resultado más que a los políticos de alta escala. [...] quien labora las tierras no le ha llegado el beneficio de la revolución, no lo hemos visto, está traicionada, está congelada completamente.

Esta secuencia es el centro de la argumentación de Gleyzer, el testimonio del campesino que vive sin justicia social, sin igualdad, sin posibilidad de vestir si se quiere comer. La revolución traicionada queda al descubierto. En esta secuencia hay un giro en la narración, es el testimonio el que define su pensamiento mientras transcurre un día normal en el corte del henequén. Son las palabras recogidas por Gleyzer y montadas en la secuencia de seis fotogramas lo que confiere a la develación del “misterio en la pantalla” (Aumont y Marie 1990 ,160), la resolución consciente de las condiciones reales del campesino, su posición subalterna, así como la opción del cambio radical.



Imagen 10. Seis fotogramas de la revolución congelada. Tomado de La Revolución Congelada 1971.

En el primer fotograma aparece el campesino (Toño) que yace dormido en la hamaca, despierta. Se monta la narración que describe el pensamiento del campesino. Toño, quien despierta con el día, describe su vida y su tragedia, él sabe quién le miente día con día y sabe qué es aquello que puede acabar con su condición de miseria.

La mirada, también es un elemento sustancial de la enunciación. Los ojos, que yacen cerrados en el sueño, se despiertan, se abren y son dadores de conciencia mediante el trabajo

en el cultivo. Las tomas no son nada improvisadas, son planos donde el campo-contracampo juega con el testimonio-narración, contrapone la voz de Toño mientras está cultivando el henequén, esa voz explica no el proceso de cultivo, sino el porqué es necesaria una nueva revolución. Es la explotación del trabajo rural y la contraposición a la pobreza en la que se vive, lo que dota de conciencia al trabajador. Dentro de los elementos principales de la praxis materialista, el trabajo juega el papel primordial de la transformación de la naturaleza y con ello la transformación del ser humano, del surgimiento de la conciencia y pensamiento a partir de dicha actividad, por eso el ingreso del trabajo en el documental de Gleyzer, como praxis, es decir, como práctica transformadora.

El cineasta militante, comprometido con la revolución socialista sabe de materialismo histórico, y con ello logra que la cámara componga un montaje rico en significaciones imaginarias que nutren la estructuración de un imaginario radical. En su momento, estas significaciones apuntaron a lograr un impulso en la lucha política de los años 70 y con ello lograr el cambio de sistema político y social en México.

### **III. La Otra revolución. Testimonio de la imaginación instituyente.**

*Río de sangre, cinturón de  
fuego. En las tierras que tiñe, en la  
selva múltipara,  
en el litoral bravo de  
mestiza mellado de  
ciclones y tormentas, en  
este continente que  
agoniza  
bien podemos plantar una esperanza”.*  
Rosario  
Castellanos. “Apuntes para una  
declaración de fe”.  
(Fragmento final)

Este apartado guarda el objetivo de ubicar y problematizar los aspectos cinematográficos, la puesta en escena y el testimonio, en los documentales de testimonio *Flor en Otomí 2012*

de Luisa Riley, *La Otra Revolución 2018* de Mario Corona Payán y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche 2019* de Acelo Ruiz. Lo que se argumenta en este apartado es que estos filmes presentan rupturas históricas, es decir, significaciones imaginarias que instituyen una visión sobre la transformación social en México desde la subjetividad de los grupos guerrilleros. El testimonio y la puesta en escena configuran un sujeto político en la pantalla a partir del testimonio, para ello construyen figuras representativas de un pasado, que aparecen en un presente significadas por el espectador.

El testimonio es reconfigurado por los elementos cinematográficos que trabajan con el pasado, como las fotografías de exguerrilleros y exguerrilleras, las cuales se activan por medio de la narración. En segundo lugar, las reformulaciones y contribuciones del testimonio y de los aspectos fílmicos se configuran mediante el regreso de la fotografía al cine y con ello mediante el regreso del pasado al presente, con ello construyen una nueva visión sobre la transformación social. El regreso de la fotografía al cine o el regreso del pasado al presente.

En las cintas del cine documental de testimonio *La Otra Revolución 2018*, *Oblatos. El vuelo que surcó la noche 2017* y *Flor en Otomí 2012*, la fotografía de los guerrilleros vencidos tiende a aparecer como un recuerdo del pasado que activa la acción política en el presente. La fotografía es un elemento que permite al espectador llevar a cabo la relación con el periodo de la llamada guerra sucia en México y al mismo tiempo, a hacer una interpelación, un cuestionamiento del presente en el que la fotografía aparece.

Que los héroes y “mártires de la democracia” (Cruz 2011) se muestren otra vez en la pantalla, como en el documental del Taller de Cine Octubre *Chihuahua. Un pueblo en lucha 1976*, matiza, mediante identificación, la relación que el cine establece entre los años 70 y el presente, una relación que hemos descrito en el primer apartado de este texto como



una relación temporal construida a partir de elementos simbólicos e imaginarios contruidos paralelamente con el proceso de subjetivación política. Además, permite que los retratos activen el recurso político de fungir como prueba de sucesos y acontecimientos y como elemento de agitación ante un contexto político marcado por la deslegitimación del Estado mexicano. Esa pérdida de legitimidad llegó a la cumbre con la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero, pues investigaciones recientes han comprobado la participación de militares en el acontecimiento, así como la mentira de “la verdad histórica” (Urrutia 2022).

Dado que la fotografía permite relacionar obras cinematográficas, pero también contextos políticos caracterizados por situaciones parecidas, esta herramienta visual necesita de una estructura que mantenga activa esta posibilidad. Esa estructura es el cine documental militante y de testimonio. Un andamio que mantiene la imagen fija, la fotografía, como un elemento privilegiado (Bellour 2009, 119) para la enunciación del tiempo pasado.

La puesta en escena en el documental es un referente visual que trabaja para condensar un espacio de imaginación. El espacio es un lugar privilegiado por lo simbólico, donde se fijan íconos, pero también es un lugar que enclava el tiempo activo, el tiempo presente. el tiempo-espacio desde el que se recuerda, desde donde se parte hacia el pasado. La *puesta en escena* es definida por Bordwell y Thompson (1990) como la construcción plástica de la imagen fija ante la cámara. Son los elementos de la escenografía, la iluminación, el vestuario, entre otros aspectos del espacio donde el testimonio y el protagonista entran en escena. Es un referente estático que permite compararse con elementos visuales paralelos como las imágenes del pasado. Una fotografía o pintura, como

la de Lenin en segundo plano (imagen 11) hace referencia a la posición política de quienes dan el testimonio ante la cámara.



Imagen 11. Luis Prieto Reyes. Tomada de *Flor en Otomí* (2012).

En el filme de Luisa Riley *Flor en Otomí* (2012) la puesta en escena donde aparece Luis Prieto, tío de Dení Prieto Stock (militante de las Fuerzas de Liberación Nacional), está compuesta por un escenario fijo donde la pintura de V. I. Lenin se mantiene a espaldas. La imagen del revolucionario ruso indica la posición política del testimonio. Una pintura que además conspira con los libros para configurar la escena. Son libros a los cuáles sólo se les puede extraer una finalidad estética. Son un adorno, dentro de la puesta en escena, puesto que no es posible para el espectador leer los títulos de los libros y percibir si su contenido es compatible con lo que representa la figura de Lenin. Después de esta plataforma de rememoración del testimonio y de imaginación del espectador, el filme conduce a las fotografías de Deni, al pasado.

En los documentales de testimonio *Flor en Otomí* (2012), *La Otra Revolución* (2018) y *Oblatos. El Vuelo que surcó la noche* (2019), las fotografías aparecen como prueba del testimonio, de la verdad de la palabra dicha ante el espectador quien, como jurado, continuamente está haciendo hipótesis sobre lo sucedido en el filme y sobre lo sucedido años atrás. La fotografía es la imagen que como un documento político y simbólico permite establecer una continuidad histórica. Los saltos, el retorno al pasado o aparición en el

presente de las imágenes fijas como la fotografía caracterizan el movimiento imaginario, un transcurso histórico, pero que no es definido por la linealidad.

*Oblatos (2019)*, *La Otra Revolución (2018)* y *Flor en Otomí (2012)* desarrollan la cualidad de presentar el transcurso del tiempo de tal manera que la secuencia entre pasado y presente se posiciona de manera lógica. Esta cualidad no es totalmente construida por el filme, sino que es producida por el contexto político en el cual se filmaron las películas.

La puesta en escena es entonces el espacio del tiempo presente, desde el cual se activa la imaginación del pasado, el episodio de la llamada guerra sucia en México. Con la continua inmersión desde el cine documental de testimonio se retoman visiones que reivindican la incidencia de los grupos guerrilleros en la transformación democrática de México. Como se verá más adelante, serán esas visiones las que definan el proceso de transformación revolucionaria como un proceso interrumpido, pero que tiene la posibilidad de continuar.

En los filmes, la puesta en escena se construye mediante el montaje, recurso que otorga una secuencia, una cadencia, a los momentos del pasado y del presente. Los elementos del montaje En *Oblatos. El vuelo que surcó la noche (2019)* por ejemplo, como el contrapunteo de las fotografías pasadas del penal de Oblatos y las maquetas, que operan como imágenes ficticias del pasado, permiten que la narración conduzca al espectador a concatenar el presente con el pasado. La conjunción entre las fotografías pasadas, la recreación de las escenas y las imágenes imaginadas por el espectador es lo que se entiende aquí como *imágenes cinematográficas*.

La imagen cinematográfica aborda el carácter extraordinario de la imagen en movimiento constituida por el montaje, por el modo de acomodo de los fotogramas y las secuencias cinematográficas entendidas como imágenes ordinarias. El producto del trabajo

de las imágenes ordinarias conjuga a la imagen movimiento como una imagen extraordinaria en el sentido de Jun Fujita (2014). Por otro lado, las fotografías como imágenes fijas pueden convenir a visibilizar el instante de un tiempo pasado. En una misma toma, presente y pasado están continuamente conviviendo. Dentro de los documentales de testimonio, la fotografía no estaría privilegiada, cómo un capataz o un gerente empoderado dentro de la fábrica, al cual se le dota de privilegio para hacer relevante a un instante de tiempo, al hacer lo fotogramático fotográfico, como menciona Bellour (2009, 117-118), al inducir o imponer la lógica fotográfica al filme, la fotografía no adquiere su carácter extraordinario a partir de las imágenes ordinarias, la adquiere a partir de su tensión, de su antagonismo con lo exclusivamente fílmico, que es la imagen en movimiento. No hay una emancipación de la fotografía donde ésta derrota al filme, sino un momento de conflicto en el cual la fotografía expone con libertad su condición de fotografía y expone su tiempo como la desnudez de su propio cuerpo.

En cuanto a la imaginación de la imagen pasada, se utilizan una serie de planos ficticios mediante una maqueta y mediante imágenes de otras cárceles. El espectador recurre a la extracción de los elementos carcelarios, del espacio de desarrollo y del movimiento que ofrece la narración testimonial a las figurillas fijas de la imagen. Con ello se logra construir la realidad reconocible que le da al cine su potencia (Bordwell y Thompson, 1990, 180).

Es así como Niney refiere que las imágenes en su función documental no sólo son fragmentos de la realidad pasada que dan sentido a un relato histórico retrospectivo, sino que estas además están significadas tanto por la cámara como por el alcance visionario del historiador (2009, 392).

En la producción de *la imagen cinematográfica* ocurre la producción de significaciones imaginarias instituyentes. Como se mencionó anteriormente, las imágenes

instituyentes son aquellas que forman rupturas, o fisuras dentro de lo instituido, del sentido común. En estas imágenes hay una reinterpretación de las fotografías pasadas en el tiempo presente y un cambio en el plano simbólico, la fotografía como imagen detenida, como instante, se vuelve la fisura que enuncia otro tiempo (Bellour 2009, 115), que termina con la “búsqueda” y lo encuentra en el momento de su antagonismo con lo fílmico, dejando atrás a los que el mismo Bellour llama el cine clásico y el cine moderno.

El penal de Oblatos aparece primero como un pasado imaginado donde son encarcelados los guerrilleros de la *Liga 23 de Septiembre*, después con la fuga, como un lugar libre, sin muros, un parque de juegos juvenil. Se logra realizar la metáfora de la victoria de la libertad, por encima de la derrota del olvido (imagen 12).



Imagen 12. Imagen cinematográfica “Oblatos”. Tomada de *Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019).

Niney retoma la reflexión de Harmut Bitomsky (2009, 390) acerca de la capacidad del método cinematográfico para mostrar las imágenes del Tercer Reich y demostrar la falsedad del filme. En relación con Bitomsky, nuestra propuesta conceptual permite

“extraer” de una manera determinada y sistemática los elementos del pasado que reconfiguran una visión crítica del presente. A diferencia de Bitomsky, que busca la mentira de las imágenes en los filmes nazis, el presente trabajo pretende buscar la verdad en los filmes y dar un panorama visual más claro sobre los elementos resplandecientes de un imaginario inacabado. Las palabras de Bitomsky que Niney recoge expresan bien esta relación dual en su tratamiento documental:

Intento tratar esos documentos como cosas concretas, como materiales, con el fin de extraerles su representación ideológica histórica, y de hacer explícito mi escepticismo con relación a esas imágenes. [...] Mi método consiste en utilizar esos documentos para que puedan una vez más mostrar al público la mentira que contienen en sí (Bitomsky citado en Niney 2009, 390).

Es así como la fotografía es un espacio constante de la memoria y la imaginación, un instrumento para el contraste de las narrativas. A partir de las fotografías acompañadas por los testimonios se gestan sentimientos de empatía y solidaridad con los actores. Esta coordinación entre fotografía y testimonio permite a los ex guerrilleros declamar su vida como la nuestra. Una vida descrita con elementos simples de la clase obrera, de los grupos estudiantiles, de los sectores intelectuales medios. Por su parte, la afrenta armada con el Estado, se enuncia como una posibilidad de que la cotidianidad humana se transforme en una superhumanidad, entendida como la construcción de cualidades que favorezcan la transformación social.

En *Oblatos* (2019), *La Otra Revolución* (2018) y *Flor en Otomí* (2012) el movimiento de la imagen cinematográfica es el prelude de la diégesis, la elipsis o el flash back, mecanismos cinematográficos que inducen al espectador a ejercitar la imaginación como *anamnesis*, es decir, no como un mero recuerdo, sino como un recuerdo con sentido. De acuerdo con Bartolomé:

La anamnesis es la potencia de la memoria que construye el sentido del pasado para nuestro presente.

La anamnesis tiene la virtualidad, y la potencialidad, de hacer presente nuestro pasado. No es un mero recuerdo, como en los animales, sino que es un recuerdo con sentido (Bartolomé 2013).

Esta imaginación anamnética, es la forma precisa que la *imagen cinematográfica* toma en el documental de testimonio sobre la guerra sucia en México. Su función va de la mano de la justicia. La justicia anamnética, como en un inicio advierte Adorno, es una justicia que surge del pasado y que posibilita la acción emancipadora en el presente. Como toda acción política, la acción de emancipación tiene que ser llevada a cabo por un sujeto y no por una cosa, es decir, por un ente vivo que resiste, que tensa, que gana o que puede perder. Es por eso que la justicia anamnética llevada a cabo de la mano del marxismo, forma parte de la acción política.

Por lo tanto, la víctima no puede estar ligada a la justicia anamnética, en primer lugar, porque como ya hemos dicho, la víctima es un ente objetuado, hecho cosa, imposibilitado; en segundo lugar, porque lo que dota de sentido al recuerdo dentro de los documentales de testimonio es la imaginación radical, la ruptura histórica que llama a realizar la posibilidad de desarrollar el socialismo como horizonte alternativo.

Es entonces a lo que Benjamin se refiere en la VI Tesis sobre la historia:

Articular el pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como esta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro. [...] el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Pues el Mesías no sólo viene como Redentor sino también como vencedor del Anticristo.

Ha de quedar claro que la justicia anamnética está lejos de la *justicia transicional*, a diferencia de otros casos donde se ha utilizado a esta última para obtener acuerdos para la pacificación, como el caso colombiano (Rua 2016). En la visión de los documentales expuesta por este ensayo, se recurre al pasado como dador de sentido, potencia y acción al tiempo presente. La justicia anamnética no se realiza tan sólo con la configuración de significaciones instituyentes, que como fisuras históricas en el campo de lo simbólico, rompan con un sentido imaginado, sino que la justicia anamnética encuentra cabida, una vez que posibilita la acción política fuera del campo artístico.

#### 1. Significaciones instituyentes en las fotografías y proceso de heroificación.

*La Otra Revolución (2018)* retoma la significación instituyente expresada mediante la construcción de figuras del héroe-mártir. Es el proceso de heroificación pasado el que aparecerá en el presente como una necesidad del contexto político, como una significación que es ruptura histórica, lo mismo que significó durante el conflicto armado. En palabras de Marx: “En aquellas revoluciones, la resurrección de los muertos servía, pues, para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas [...] para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez a su espectro” (2011, 101).

Como se dijo, este elemento constituye una ruptura histórica dado que termina con la conmemoración de un hecho para construir elementos simbólicos que reconfiguran una subjetividad vencida.

Los documentales *Chihuahua. Un pueblo en Lucha (1976)* y *La Otra Revolución (2018)* toman las fotografías de los caídos en lucha para evocar un proceso de heroificación. En la relación que establecen con la historia hay una gran diferencia compuesta a partir de la relación entre pasado y presente y de la función de los documentales. En *Chihuahua. Un pueblo en Lucha* es el pasado-presente el que aparece en la pantalla. En *La Otra Revolución*



es el pasado que reaparece en el presente. En el filme de 1976, la función del documental es de difusión y agitación de las ideas socialistas y de la lucha de los grupos guerrilleros, es una función militante. En el segundo documental, la función es más bien crítica y reivindicativa, pues construye una visión que enaltece las hazañas de los guerrilleros y pugna por generar un punto de acuerdo con el espectador.

Una vez que las fotografías aparecen a cuadro, los documentales definen la subjetividad antagónica de los grupos guerrilleros dentro del proceso de conflicto. La subjetividad fílmica es marcada por el antagonismo de lo fotográfico con respecto a lo cinematográfico, pues la imagen fija se detiene ante el movimiento de la cámara. En un momento, la fotografía reúne el tiempo pasado con el presente. Por otro lado, las imágenes son retomadas por los documentales y reconfiguradas por la narración testimonial, por el relato que adecúa la fotografía mediante la visión de los vencidos. En este desarrollo el proceso técnico antagónico de la fotografía y el testimonio que reivindica la participación guerrillera construyen una subjetividad antagónica, saltando a escena el imaginario de la guerrilla y no el del Estado Mexicano.

Por un lado, *Chihuahua, un pueblo en lucha (1976)* muestra una secuenciación de las imágenes de los guerrilleros caídos en Madera, como si el asalto a Madera, fuese también el asalto de lo fotográfico contra la cámara. Las fotografías pasan rápido, los instantes son apenas parpadeos donde los ojos posan la mirada sobre los ojos cerrados que aparecen en la pantalla. No se detienen, las identidades apenas se reconocen por la voz en *off* que los enuncia: Arturo Gamiz, Pablo Gómez, Emilio Gamiz, Miguel Quiñonez, Antonio Ecobel Gaytan, Rafael Martínez Valdivia, Salomón Gaytán y Oscar Sandoval (imagen 13).

Durante la narración de los nombres en la que las fotografías avanzan es imposible reconocer para el espectador la identidad de cada uno de los caídos. No es la función hacer

al espectador identificar a cada uno con respecto a su imagen, la función es desarrollar una representación heroica a partir de imágenes similares. Todos los guerrilleros caídos se convierten en la referencia del héroe, por tanto, no hay diferencia en cuanto a representación.



Imagen 13. "Guerrilleros caídos en Madera". Tomada de *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976).

En *La Otra Revolución*, la paleta de la cámara deja atrás los colores, utiliza el blanco y negro como un recurso que induce al espectador a imaginar el pasado, a relacionarse con él como con las viejas fotografías de la casa de los abuelos. La narración testimonial de este documental guarda una relación directa con *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976), en referencia al conflicto armado. Si posicionamos ambas cintas, secuencialmente, observamos que *La Otra Revolución* es la otra cara de la misma historia, pero ahora contada por los participantes, sobrevivientes, por los vencidos.

*La Otra Revolución* retoma también el proceso de heroificación que las demás cintas han expuesto. Inclusive, la figuración del *guerrillero muerto* que inmediatamente nos remite a la foto del Che, enuncia la martirización en el momento de la caída de un compañero, como Carlos Armendáriz (imagen 14). Lo real dentro de la cinta *La Otra Revolución*, es también el desarrollo de una mítica, de una sacralidad revolucionaria.

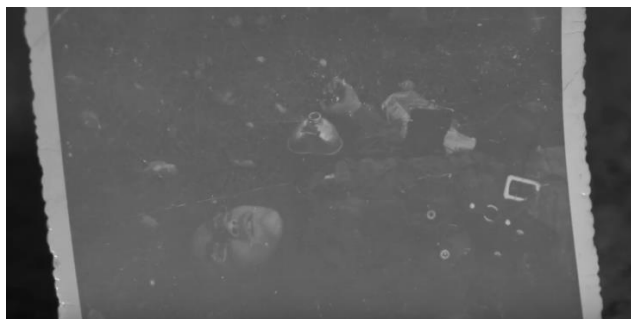


Imagen 14. Carlos David Armendáriz Ponce. Captura de pantalla del documental "La Otra Revolución". 2018.

En *Flor en Otomí* (2012) trata de la estancia de Dení Prieto Stock en las Fuerzas de Liberación Nacional. En particular, la estancia de Dení en la casa de Nepantla, donde fue asesinada por el ejército mexicano. Para ello se hace un recuerdo de la vida de Dení, de su familia y de las propias luchas históricas que la llevaron a la clandestinidad. Luisa Riley desarrolla en el filme otro tipo de ruptura, otro tipo de significación imaginaria instituyente. Riley no recurre a la heroificación de la figura de Dení, sino a su desacralización, profanación, a una desmitificación, a la figuración de Dení como una persona común de la pequeña burguesía, quien decide entregar su vida por el socialismo. En su decisión sólo está la magia de su convicción, sin atisbos de desear una muerte gloriosa como fin. La formación de la subjetividad como un sujeto vencido ocurre presentando la causa y los ideales de Dení contra los intereses del Estado.

La similitud con los demás documentales es la exposición de los elementos de ventaja del Estado en contra de los militantes de las Fuerzas de Liberación Nacional que se encontraban en la casa en Nepantla, es decir, la presentación de los elementos de prueba y veracidad que hablan de la violación a las garantías individuales y a los acuerdos internacionales de Ginebra.

A diferencia de muchos otros militantes, Dení no viene de una familia pobre como la mayor parte de los guerrilleros, su pasado se reduce a la herencia de una tradición de rebeldía e intelectualidad. Digamos que el legado progresista de su familia permite que esta joven adquiriera una visión amplia sobre las necesidades sociales del contexto en el que vive. Razón que la conduce a las Fuerzas de Liberación Nacional, a Nepantla, dónde finalmente es asesinada por el Ejército Mexicano.

Las fotografías que abren el telón de su historia, son las de su infancia, de su familia de su juventud, durante la cual las historias chuscas, divertidas y cotidianas de una familia de intelectuales son el precedente civilizatorio que define la lucha por el socialismo (imagen 15).



Imagen 15. Dení Prieto Stock y familia. Tomada del documental *Flor en Otomí* (2012).

El viraje de las imágenes, sus soportes y el desarrollo de nuevas significaciones imaginarias contenidas en las presentes cintas analizadas son considerados como una

reestructuración del imaginario de la revolución socialista en México en dos momentos, primero como el intento de revolución socialista que sería derrotado en los años 70 y segundo, como una risible posibilidad de alternativa presente, como “fantasma”, dado que hoy, el proceso de subjetivación política mantiene un nivel de subalternidad.

1. La función del testimonio en la formación del imaginario social.

*En Flor en Otomí (2012), Oblatos (2019) y La Otra Revolución (2018)* la narración que da explicación a los hechos son los testimonios. La suplantación de la voz en *off* que narra en el cine militante por el testimonio del conflicto termina por complementar la configuración de lo real de los hechos pasados.

*El testimonio* en los documentales, en compañía de los elementos visuales, permite analizar completamente las significaciones imaginarias instituidas como instituyentes. Es posible también diferenciarlas en contraposición con cintas como las analizadas en el apartado anterior. Es posible también acotarlas dentro del proceso de subjetivación política, por el contexto político en el cual son producidas.

El testimonio, al igual que la fotografía, aparece respaldado por la puesta en escena. La descripción visual de la esencia de la persona que habla ante la pantalla, es llevada a cabo por la construcción del escenario (imagen 16).



Imagen 16.  
Elementos  
de la puesta  
en escena.  
Tomada de  
*Oblatos, el  
vuelo que  
surcó la  
noche*  
(2019).

En *Oblatos* (2019) los libros de Marx, Lenin, Engels, las fotografías del Che y Fidel Castro haciendo uso del collage son motivos iconográficos que presentan una clara posición política. A diferencia del documental de Luisa Riley, *Flor en Otomí* (2012), donde aparece Luis Prieto Reyes respaldado por los libros que sólo juegan una función estética, su forma adquiere contenido en relación con la pintura de Lenin. En *Oblatos*, el contenido es dado por el título del libro. Los *close up* y los paneos que enmarcan su importancia hacen saber al espectador su condición fundamental.

Los testimonios son el complemento de la *imagen cinematográfica*. Son la forma narrada del pasado que se activa con la memoria y la imaginación. Son la forma que desarrolla las transformaciones de las significaciones imaginarias instituidas a las instituyentes mediante el desarrollo de la *subjetividad dirigida* donde se filma el mismo mundo común (Niney 2015, 80) cuyo mecanismo se opera desde la *interlocución* con el espectador.

En la imagen cinematográfica, el testimonio armoniza la relación entre pasado y presente y la contiene como una unidad. La imagen cinematográfica construye la forma de mirarla, como una totalidad que forma coherencia ante los saltos de tiempo, la aparición del pasado en el presente y su reactualización. Para Aprea (2015, 73) esta mirada permite el proceso de evocación del recuerdo sin esconder la distancia entre pasado y presente, de la misma manera que reactualiza al pasado en el presente.

El pasado pertenece tanto al testimonio, como al espectador. Las tareas en la transformación de un presente son también los objetivos del espectador. El documental tiende a desarrollar un punto común entre el mundo filmado y el mundo filmante, el desarrollo del imaginario marca ya en lo abstracto, en la imaginación social esta relación mediante la incorporación de lo simbólico de las relaciones sociales y de su expresión en

significaciones precisas, en metáforas, alegorías, imágenes fijas o en movimiento, como el triunfo, la derrota, el prejuicio, el héroe, la masa, el pueblo; sin embargo, *Flor en Otomí* (2012), *Oblatos* (2019) y *La Otra Revolución* (2018) no dejan pasar ningún elemento que extraiga de la interlocución al testimonio con el espectador.

*Oblatos* relata la fuga del penal homónimo en Guadalajara por integrantes de la Liga 23 de Septiembre durante la década de los 70. En ese pasado, es la búsqueda de la libertad y de la lucha por la transformación social la que impulsa la acción guerrillera y el episodio en *Oblatos*. En el documental los exguerrilleros retoman de su pasado elementos de justicia, recuerdos sobre la represión, la detención-desaparición, la tortura que centran la visión en la injusticia del régimen mexicano durante los años 70. También reconfiguran al guerrillero urbano y el ideal de transformación social (revolución) desde la memoria para dar soporte al final del documental: el triunfo de la libertad.

Desde este punto, *Oblatos* se filma como una visión triunfal del movimiento guerrillero, en la medida en que los personajes/testimonios logran escapar del penal, reincorporarse a la lucha armada y en el presente, continuar en la lucha por la transformación social. Plantea la particularidad de encontrar victorias en el hecho de la derrota de la guerrilla durante la llamada guerra sucia.

Los testimonios centrales son los de Antonio Orozco Michel (Toño Michel) y Álvaro Mario Cartagena López (El Guaymas) y el de José Natividad Villela. Su palabra es de triunfo, el contenido es la victoria sobre el Estado mexicano al burlar, con la violencia revolucionaria, la máxima expresión de la violencia legítima: la cárcel. Son pocos los que pueden decir que lo han hecho. Que el testimonio hable sobre la posibilidad de escapar de una cárcel aparece también como una metáfora para realizar otro acto imposible, el de la transformación de México mediante la revolución.

En *Oblatos*, la puesta en escena que rodea a Villela es totalmente distinta a las que rodean a Toño Michel y al Guaymas. Su constitución es incógnita, lejana del espectador. Los mecanismos de la puesta en escena que permiten la identificación y el diálogo con el espectador están en los libros, las imágenes, las fotografías, las actividades diarias, que definen la normalidad de una persona. En Villela sólo ocurre la sombra, su posición de enjuiciado, de incertidumbre (imagen 17).



Imagen 17. Mario Cartagena (Guaymas) y José Natividad Villela. Tomada de *Oblatos, el vuelo que surcó la noche* (2019).

En *Oblatos* (2019) la narración del testimonio es el mecanismo fílmico de la identidad del espectador con lo narrado, es donde ocurre la relación sentimental entre el sujeto filmado y el sujeto fílmico (Machado 2009). El espectador, como sujeto fílmico se construye con la subjetividad filmada, es decir, construye una relación de identidad que evoca una posición política concreta a partir de la memoria y la imaginación de un proceso de conflicto narrado en un episodio: la fuga de Oblatos.

La secuencia que desarrolla la figuración triunfal es la que denominamos “La tracachinga” (1:12:08-1:26:39). Se lleva a cabo el enfrentamiento entre los 6 participantes de la fuga, miembros de la Liga 23 de septiembre, contra los custodios y la policía. Logran escapar y dispersarse. Toño Michel y Mario Cartagena “surcan la noche” a bordo del camión de ruta. Relatan un evento maravilloso, como un cuento de realismo mágico, donde un



hombre de la tercera edad los socorre durante la noche, en su búsqueda por esconderse y buscar un refugio.

Los elementos del montaje que ocurren en la secuencia comienzan con un paneo ascendente del croquis de escape. Un corte y encuadre al cronómetro que regula la acción. Inmediatamente aparece en encuadre de la cámara hacia la maqueta del penal de Oblatos en oscuridad con una débil iluminación en tono azul. La maqueta simula el escenario de la

tracachinga mientras el sonido de detonaciones y la narración en contrapunteo siguen los planos. El escape se logra, aparece el silencio, las miradas del Guaymas y del Toño Michel aparecen en contrapunteo, asienten en complicidad. Silencio absoluto. Villela sale de cámara. Otro elemento que acompaña las narraciones es el de la mirada, como bien apunta

Aprea. En *Oblatos*, la mirada de los testimonios es lo que marca los ritmos disonantes de la cámara, la yuxtaposición de los planos y las formas técnicas que van a lograr una armonía en la imagen cinematográfica.

En *La Otra Revolución*, lo que permea a lo largo de la película es la posibilidad de transformación que hubiese ocasionado la revolución socialista en México. En síntesis, esto lo dice el testimonio de Elmer González Rodríguez:

“[...] los sandinistas estaban igual que nosotros, Fidel estaba igual que nosotros, ellos sí ganaron, nosotros perdimos, pero ellos ganaron, qué tal si hubiéramos ganado nosotros también” (*La Otra Revolución*, 2018, min 01:34:42-01:34:54).

Las posibilidades de imaginar otra forma de relación entre los seres humanos están marcadas por el sentimiento y el entendimiento hacia el otro. El “amor en el sentido amplio” manifiestan los exintegrantes del MAR, es ese fantasma que recorre México.

El testimonio de la subcomandanta Elisa en *Flor en Otomí* -cuyo filme narra la historia de Dení Prieto Stock durante su militancia guerrillera en la Fuerzas de Liberación Nacional-, expresa la relación entre las Fuerzas de Liberación Nacional y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (Cedillo 2012). Este vínculo es también una expresión de la continuidad simbólica de la idea de la Revolución en México y de sus transformaciones.

El testimonio de la única sobreviviente de la casa en Nepantla, explicando el devenir de sus compañeros y compañeras y el de Dení, aporta un matiz de veracidad visto en los demás documentales, es decir, marca un vínculo entre los documentales, pero también entre la actividades militante del FLN en el pasado y el EZLN en el presente. Este vínculo, más que técnico es político, acontece como la necesidad de sobrepasar aspectos de la conmemoración y la nostalgia. Hay espacios que se configuran como superados de distinta manera -Oblatos, Madera, Nepantla- donde la vida de los que continúan en lucha configura *la imagen cinematográfica* dotándola de significado. El testimonio es la última pieza del pasaje al pasado, pero también del vínculo con un presente donde todavía es posible desarrollar las ideas que en aquel entonces estaban en la punta de las armas.

#### **IV Conclusiones. Imaginar la Utopía.**

Enzo Traverso defiende que “las utopías del siglo XXI han de ser inventadas” (2017, 45). No se da cuenta que la realidad política en Latinoamérica no ha dejado de inventar nuevas utopías. Ni siquiera las películas que estudia -*La Terra Trema* (1948) de Lucio Visconti, *¡Queimada!* (1969) de Gillo Pontecorvo, *La mirada de Ulises* (1995) de Theo Angelopoulos, *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker, *Land and Freedom* (1995) de Ken Loach y *Calle Santa Fe* (2007), de Carmen Castillo-, se niegan a registrar y contribuir a formar los lugares ideales. En *Calle Santa Fe* (2007), de Carmen Castillo, no

puede seguir el argumento de la melancolía de izquierda como un sentimiento originado en la derrota de las revoluciones socialistas en el mundo. En efecto, la mayoría de las revoluciones en Latinoamérica fueron derrotadas, a excepción de Cuba y Nicaragua, pero en Latinoamérica, a diferencia de Europa, donde no se llevó a cabo el socialismo, la derrota sólo marcó un cambio en la subjetividad de los grupos subalternos.

En Chile, como bien lo explica Traverso, la dictadura marcó un periodo de subalternidad y resistencia representado por un Movimiento de Izquierda Revolucionaria que sigue vivo, y que hoy ha marcado una diferencia política en el nuevo proceso constitucional que está viviendo el país.

En México, el cambio democrático sucedió como consecuencia del enfrentamiento armado entre el Estado y los grupos socialistas, sin ser el objetivo de los guerrilleros. El cine militante registró un imaginario de la revolución como una utopía de la igualdad y de los pasos para conquistarla. En años recientes la formación del imaginario social de la revolución socialista ha cambiado respecto a las significaciones que se expresaban en el periodo de la llamada guerra sucia en México y en el presente. El documental de testimonio ha registrado los cambios y se han presentado como transformaciones simbólicas, políticas y técnicas, pero además es la acción cinematográfica la que nutre el conjunto de significaciones instituyentes.

Traverso se encuentra fuera de una subjetividad militante y quizá subalterna. Su pretendida neutralidad mediante su “objetividad” en el estudio (Traverso 2019, 46) no le permite comprender que la mítica del socialismo en Latinoamérica está construida con elementos culturales que no ven en la derrota un trauma, sino un renacer, como ya lo demostraba la Liga 23 de Septiembre al retomar los nombres de los caídos en Madera. El imaginario de la revolución socialista que se visibiliza en el cine documental de testimonio

coloca a la utopía de la revolución socialista como una posibilidad ante el peligro latente de la barbarie, el peligro que enuncia Benjamin en su VI tesis sobre la historia. “Retomar un recuerdo” para construir-imaginar un futuro.

Este marco de la continuidad de la utopía de la revolución socialista configura una subjetividad política en el filme mediante lo expresado en este ejercicio, resaltan detalles como el libro de “la marcha del color de la tierra” que aparece en la puesta en escena de *Oblatos* (2019), o el Guaymas en la marcha exigiendo justicia, sin pensar ni asumir que el 68 “triumfó”, o los militantes del MAR reunidos de nuevo iluminado la posibilidad de la utopía de la revolución socialista con una nueva forma afectiva alrededor de la lucha. Hay derrota, es cierto, pero no un aniquilamiento de los esfuerzos revolucionarios. Traverso se equivoca al encuadrar la historia de las revoluciones bajo una melancolía, cae engañado por su eurocentrismo dejando fuera al marxismo latinoamericano y al mismo Marx: “*En aquellas revoluciones la resurrección de los muertos servía, pues, para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas [...] para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez a su espectro*” (2011, 101). Traverso deja fuera los esfuerzos revolucionarios que sucedieron en este lugar del mundo. Las utopías de la revolución socialista en América Latina no caen con las dictaduras, no caen con la URSS, el estudio de su continuidad y del cambio en sus planteamientos es una historia que se está haciendo, que ha comenzado con este ejercicio y que se sigue haciendo tanto como con la investigación como con la lucha día a día.

El cine documental de testimonio y el cine militante han develando un importante papel en la participación de la construcción de los imaginarios sociales. Su acción está acotada a funcionar como un instrumento de construcción de figuraciones simbólicas tanto instituidas como instituyentes, es decir, que participa en la reproducción de la sociedad

establecida, pero también participa en la construcción de formas sociales que pueden considerarse como posibilidades para configurar una nueva sociedad. Estas últimas formas son rupturas históricas.

El imaginario social como categoría de análisis dentro de las obras cinematográficas permite fijar una relación política con la realidad. Por un lado, la dualidad entre el imaginario instituido e instituyente marca precisamente el movimiento de las clases sociales en su lucha continua. Por otro, define los elementos conceptuales y simbólicos que caracterizan a los distintos grupos y los expone con la lógica social con la cual se desenvuelve la sociedad. La categoría del imaginario social permite además salir de la individualidad de la memoria y de la melancolía y pasar a la imaginación de la acción política y considerar al proceso histórico como un conjunto, como una mónada que caracteriza a los grupos como sujetos activos en la historia.

Las cintas *Chihuahua, un pueblo en lucha 1976* y *La Revolución congelada 1971*, como la expresión del pasado, fueron producidas bajo circunstancias similares al presente, esto es, por una tensión entre las clases sociales en México. La agudización de las contradicciones de clase que llevó al conflicto armado está presente en las obras cinematográficas y son éstas últimas la que impulsan la concepción alternativa, la ruptura histórica dentro de la sociedad capitalista en México. Al mismo tiempo, la construcción del imaginario social en el cual participan *Oblatos (2019)*, *Flor en Otomí (2012)* y *La Otra Revolución (2018)* está intrínsecamente ligado al contexto político en el cual se producen, caracterizado por una pérdida de legitimidad del Estado mexicano y una constante movilización social.

El instante de peligro en el cual resplandecen los recuerdos del pasado está marcado por 100 000 mil personas desaparecidas (Comité Contra las Desapariciones Forzadas de las

Naciones Unidas 2022) y por 350.000 asesinadas de 2006 a la fecha (Pardo y Arredondo 2021). Un Estado que ha anulado los derechos laborales y que ha privatizado la educación, desfinanciado el sector salud y vendido gran parte de las empresas nacionales. No es descomunal que las utopías de la revolución socialista aparezcan en momentos donde el mundo no es el mejor de los mundos posibles.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ALLIER, Eugenia y VILCHIS, Cesar. “México, 1968: violencia de Estado. Recuerdos del horror”. Argentina: Revista Theomai, n°36. Estudios críticos sobre Sociedad y Desarrollo. 2017.
- ALLIER, Eugenia. *68 el movimiento que triunfó en el futuro: historias, memorias y presente*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2021.
- ALONSO, José Luis. “La Guerrilla socialista contemporánea en México”. En: OIKIÓN, Verónica y GARCÍA Maria Eugenia (Ed.) *Movimientos armados en México, siglo XX*. Vol. I. México: Colegio de Michoacán. 2008.
- AMADO, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue. 2009.
- AUMONT Jean, MARIE Michel. *Análisis del film*. Barcelona: PAIDÓS, 1990.
- AUMONT, Jacques. *Análisis del film*. España: Paidós. 1990.
- APREA, Gustavo. *Documental, testimonios y memoria: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

- BARMÉ, Geremie, *Las sombras de Mao. El culto póstumo al gran líder*, Barcelona: Ediciones Bellatierra, 1998.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México: Itaca. 2004.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Argentina: Cuenco de Plata. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis de filosofía de la historia. Ensayos escogidos*. México: Coyoacán. 1999.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. España: Paidós. 1990.
- CASTORIADIS, Cornelius. *El pensamiento de Cornelius Castoriadis, Vol. I*, Argentina: Proyecto Revolucionario, 2008.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets editores. 2007.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La exigencia revolucionaria*. España: Acuarela editorial. 2000.
- CEDILLO, Adela. Análisis de la fundación del EZLN en Chiapas desde la perspectiva de la acción colectiva insurgente. México: Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos, año 10, vol. X, núm. 2, julio-diciembre de 2012.
- COCA, César. *Lenin y la prensa*. España: Editorial Ellacuría, 1988.
- COMOLLI, Jean Louis, et al, *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*. Argentina: Cuenco de plata, 2016.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado libros. 2008.
- EAGLETON, Terry. *Ideología una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI. 1986.
- EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI. 2013.
- GENTILE, Emile. "Political Religion: a Concept and its critics", en *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 6, no. 1, junio de 2007, p. 19-32.
- GRAMSCI, Antonio. "Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas. La tendencia a disminuir al enemigo". México: Asociación Nueva Antropología A.C. Nueva Antropología, vol. IV, núm. 16 de diciembre de 1980.
- GRAMSCI, Antonio. *La política y el Estado Moderno*. Barcelona: Diario Público. 2009.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI Editores, 2015.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI editores. México. 1981.
- HORKHEIMER, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur, 1973.
- KRACAUER, S, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.1985.
- KRACAUER, S. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid: Catedra. 1991.



- LÓPEZ Patricia y ESTRADA Alba Teresa. *Con las armas de la ficción: el imaginario novelesco de la guerrilla en México*. Vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2012.
- MACHADO, Arlindo. *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- MAÑERO, Roberto. “El concepto de imaginario en la psicología social. Notas para su problematización”. México: TRAMAS 17. UAM-Xochimilco. 2001
- MARX, Karl. “Ideología y crítica de las ideologías. La producción de las ideas y representaciones”, en: Karl Marx. *Textos de filosofía, política y economía*, trad. Jacobo Muñoz, Madrid: Editorial Gredos, 2012.
- WEBER, Max. *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- MELGAR, Ricardo. “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”. En: OIKIÓN Verónica y GARCÍA María Eugenia (Ed.) *Movimientos armados en México, siglo XX*. Vol. I. México: Colegio de Michoacán. 2008.
- NAHMAD, Ana Daniela. *Imágenes en emergencia: Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2015.
- NAHMAD, Ana Daniela. Comentario sobre el documental de Reymundo Gleyzer vía Zoom. México: Seminario de revisión de apartado del ensayo académico, miércoles. 16:00 hrs, 20 de abril de 2022.

- NINEY, Francois. *El documental y sus falsas apariencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2009
- OIKIÓN, Verónica y GARCÍA, Martha Eugenia Ugarte (Editoras), *Movimientos armados en México, siglo XX*, T. I, II y II, México: Colegio de Michoacán- Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.
- OROZCO, Victor (2008) “La Guerrilla Chihuahuense de los sesenta”. En: OIKIÓN Verónica y GARCÍA Maria Eugenia (Ed.) *Movimientos armados en México, siglo XX*. Vol. II. México: Colegio de Michoacán. México: Colegio de Michoacán. 2008.
- ORTÍZ, Ruben. *La guerrilla desde los sótanos del poder. Imágenes y memoria de la contrainsurgencia urbana en México (1976-1985)*. Tesis de maestría. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 2016.
- PARDO, José Luis y ARREDONDO, Iñigo. “Una guerra inventada y 350,000 muertos en México”. *The Washington Post*. 14 de junio de 2021.
- PINEDA, Fernando. *En las profundidades del mar. El oro no llegó de Moscú*. México: Plaza y Valdés. 2003.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco* México: ERA editorial. 1971.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 2009.
- REVUELTAS, José. *Dialéctica de la conciencia*. México: Ediciones Era, 1982.
- RODRÍGUEZ Israel. *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*. Tesis de maestría. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco. 2016.

- TRAVERSO, Enzo. *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2019.
- TRAVERSO, Enzo. “Imágenes melancólicas. El cine de las revoluciones vencidas”, España: Acta Poética, 38•1. enero-junio. 2017.
- URRUTIA, Alonso. 2022. “El Ejército infiltró a normalistas, supo en tiempo real el ataque y ocultó información”. *La Jornada*, 29 de marzo de 2022. <https://www.jornada.com.mx/2022/03/29/politica/004n1pol>
- VOLPI, Jorge. *Imaginación y poder México*: ERA. 1998.
- WEBER, Max. *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica. 2008.