

# Sujeto antagónico: subjetivación política y objetuación simbólica en el cine militante en México

*Juan Michel Quesada Sánchez\**

## *Resumen*

En este ejercicio se analiza la formación del *sujeto antagónico* durante la guerra sucia en México a partir de los documentales *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976) del Taller de Cine Octubre y *México, la revolución congelada* (1971) de Raymundo Gleyzer. Dichos filmes son el espacio de encuentro entre la experiencia de rebelión o subversión y el conflicto de grupos guerrilleros en contra del Estado mexicano, pero también el dispositivo de identificación entre el espectador y el sujeto en la pantalla (Machado, 2009). En ellos se lleva a cuadro la lucha simbólica entre narrativas que configuran dos procesos de subjetivación simbólica contrapuestos entre sí, uno que complementa la constitución del sujeto antagónico y otro que, de manera contraria, intenta nulificarlo.

*Palabras clave:* sujeto antagónico, proceso de subjetivación política, objetuación, heroificación, imaginario social.

\* Profesor-investigador asociado B de tiempo completo en la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo. Correos electrónicos: [michel.arbeiter@gmail.com], [jmquesada@ucemich.edu.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0008-2055-0671].

*Abstract*

In this exercise, the formation of the antagonistic subject during the dirty war in Mexico is analyzed based on the documentaries *Chihuahua, a town in struggle* (1976) by the Taller de Cine Octubre and *La revolución congelada* (1971) by Raymundo Gleyzer. These films are the meeting space between the experience of rebellion or subversion and conflict of guerrilla groups against the Mexican State, but also the identification device between the viewer and the subject on the screen (Machado, 2009). In them the symbolic struggle between narratives that configure two processes of symbolic subjectivation opposed to each other is brought to light, one that complements the constitution of the antagonistic subject and another that, in the opposite way, attempts to nullify.

*Keywords:* antagonistic subject, process of political subjectivation, objectification, heroification, social imaginary.

**Introducción**

En este análisis se estudia cómo las experiencias de rebelión y su presentación en la pantalla forman las significaciones imaginarias de cambio social que contribuyen al proceso de subjetivación política. Por otro lado, se analiza un programa táctico de consenso del Estado mexicano que tiende a victimizar a los disidentes antagónicos y, aunado a esto último, se analiza el proceso de cooptación o sustantivación (Castoriadis, 2015: 99) que cosifica (Revueles, 2020: 414) al *sujeto antagónico*.

Se entiende como *sujeto antagónico* al conjunto de relaciones colectivas que surgen a raíz de las experiencias de rebelión y subversión, relaciones que configuran colectividades capaces de equilibrar las fuerzas políticas y ponerlas en tensión. Se piensa también que estas experiencias son parte de un proceso de subjetivación política que engloba olas o fases que van de la subalternidad, pasan por el antagonismo y pueden formular autonomías (Modonesi 2010).

La narrativa del Estado mexicano y de los grupos guerrilleros son problematizadas y analizadas mediante la categoría de *imaginario social* (Castoriadis, 2007) recurriendo a la formación magmática del mismo, es decir, por medio del devenir del imaginario instituido e instituyente, así como de las figuraciones y significaciones imaginarias que condensan el imaginario. Este concepto funciona en una amalgama metodológica que combina la historia social del arte y el análisis cinematográfico, porque a partir de ello nos permite ver el conjunto de relaciones políticas que se producen en el contexto de la guerra sucia, las narrativas del Estado y establecer cómo se vinculan política y simbólicamente en la pantalla para condensar el antagonismo de un sujeto.

### Victimizar a los vencidos

Una vez que la mayor parte de los grupos guerrilleros en México fueron desarticulados por el Estado mexicano hacia 1978, 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 y subversiva.

En los primeros dos años de la administración panista (2002) se formó un mecanismo que retomaba 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 (FEMOSPP, 2006; Cedema, 2006) sobre el conflicto armado y da pie a la apertura de archivos clasificados. El producto fue interrumpido y censurado. En la Ciudad de México, el gobierno perredista edificó memoriales como el del 68 y reconoció

el sufrimiento de las personas encarceladas en Lecumberri mediante placas memoriales.

La conmemoración como práctica que hace visible el recuerdo de un guerrillero caído, o de un desaparecido, opera en términos de justicia. La restitución de la memoria y su reconocimiento en términos de verdad significa, como mecanismo de evidencia, 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*, desarrollada por 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 cuales 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.

El Estado mexicano viró, al final de la guerra sucia, en un movimiento involuntario exigido por el conflicto armado, hacia la apertura democrática, para desarrollar una retórica, pero, sobre todo, una táctica de consenso, que cumpliera con las demandas políticas de igualdad y justicia, además de respetar las garantías individuales y los derechos humanos.

En lo futuro se encargó de ampliar dichos logros hacia las personas desaparecidas, colocando las consignas de memoria, verdad, reconocimiento y garantía de no repetición como solución. Buscó que los damnificados y vencidos se integraran en el discurso oficial mediante 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, etcétera).

En la narrativa del Estado mexicano el *sujeto antagónico* se integró por 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 de un sistema de partidos.

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 de la sociedad política. Tomando en cuenta las reflexiones de Castoriadis, es la forma en que la sociedad instituida incorpora la sociedad instituyente, autocreándose y autodeterminándose, haciendo ajustes nuevos, leyes nuevas que configuran la visión del mundo y no sólo le añaden ajustes legales (Castoriadis, 2005: 99-100), pero no agudizando la radicalidad instituyente.

Estas formaciones posibilitaron que el Estado se visibilizara desestructurado, la sociedad civil y la sociedad política separadas (Gramsci, 1980: 194). Por tanto, el instrumento de coerción se vinculó a una administración gubernamental autoritaria como la priista o a grupos paramilitares y, en lo posterior, al crimen organizado. Las acciones de tortura, desaparición y ejecuciones durante la llamada guerra sucia serían adjudicadas al gobierno federal.

Lo anterior enuncia que no toda política cultural de consenso fue planeada concienzudamente en la cabeza estatal, mucho del viaje 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 desaparecidos –he aquí el carácter instituyente que se subsumió–. 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 (MUCMI), 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 expone que la libertad y las garantías individuales deben ser prioridad y siempre respetados (MUCMI, 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 los logros de la búsqueda, la denuncia y las acciones legales, mucho menos, ningunear el dolor de los familiares de las personas desaparecidas. Sólo se quiere dejar ver que estas narrativas y prácticas son instrumentalizadas por el Estado mexicano y a partir de ellas se han implementado contra-

tos sociales que dejan atrás las contradicciones políticas y por ende nulifican la formación de un sujeto antagónico.

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 cual 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 exlíderes 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 social (Castoriadis, 2005: 178-179), lo que reproduce la dominación mediante el consenso o el engaño (Gramsci, 1980: 147).

A esto también se añade literatura como *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska (1971) o la conjunción y el 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 sólo 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” e “idealistas”, como la misma Poniatowska le llama: “*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 objetuación 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 en que algunos, como Revueltas, figuraban a pie y mantenían una militancia activa. Su juicio sobre la falta de integración en la masa lleva a los partici-

pantes 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, mas 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 se han tocado las estructuras militares. La presente visión no está de acuerdo con 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 desde la sociedad política a 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. Ésta es nuestra visión.

### El sujeto antagónico

Lo que interesa destacar para este apartado son las prácticas y narrativas que son tomadas por dos documentales del cine militante *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976) y *La revolución congelada* (1971). Las fotografías, los documentos y periódicos que aparecen ante la cá-

mara fueron, en muchos casos, producidos por el Estado mexicano como mecanismo de control, en el caso de archivo y fotografías, y como dispositivo de criminalización en el caso de los diarios. Se añaden los testimonios como un recurso que coopera en la pantalla para resemantizar y combatir la narrativa del Estado mediante la construcción de una visión diferente en una *puesta en escena*.

Los objetos de la producción de terror (Ortiz, 2016) son resignificados por el cine militante. Las fotografías y los documentos se convierten en elementos, dispositivos, 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 proceso de duelo, la muerte y la pérdida de los militantes de la guerrilla se plantean 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 arquetipos y estereotipos de la disidencia considerados en este trabajo como *figuraciones imaginarias instituidas* (Castoriadis, 2007). Con esto nombramos el proceso mediante el cual el órgano de dominación participa en la configuración del *imaginario social instituido*, es decir, en la reproducción de elementos ideológicos que aseguren la permanencia de la sociedad burguesa.

Del lado contrario, el cine militante se define como un instrumento de lucha política hacia el socialismo (Rodríguez, 2016). 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 (Didi-Huberman, 2008) —definido como una yuxtaposición de imágenes en movimiento—, devienen de la tradición soviética cinematográfica, inaugurada por Vertov, Eisenstein y Pudovkin, pero transformada por la técnica cinematográfica en Latinoamérica. Para Eisenstein: “la yuxtaposición de estos detalles parciales en única

construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella imagen generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema” (1986: 16).

En el momento más álgido de la lucha guerrillera, se funda la Liga Comunista 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 del Grupo Popular Guerrillero [archivosdelaresistencia.org]. Éste 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 en el año 1965, cuando se da el asalto a Madera, hasta el 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 se ve como un producto social, una construcción visual de un tiempo determinado en el que tienen efecto ideológico las fuerzas políticas y su grado de correlación.

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 la década de 1990 a 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 África 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* (1971), de José Guadalupe Cruz, el creador de *El Santo, el enmascarado de plata*. En el filme, el pueblo incorpora a 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 filmicas 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 rea-

lidad 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*. El problema no es cómo se constituyen los héroes a partir del imaginario, sino cómo la construcción de héroes y mártires, sus imágenes, sus rostros, sus cuerpos, en el cine, colaboran en la formación de un sujeto antagónico.

Tanto los postulados teóricos de Castoriadis como los de Gramsci han coincidido aquí para nombrar al sujeto. Por ello es conveniente decir que la enunciación del sujeto conlleva considerar un proceso de subjetivación política (Modonesi, 2010: 14-16) haciendo hincapié en que dicho proceso está sujeto a la correlación de fuerzas políticas y cómo dicho desarrollo marca el tránsito hacia otra sociedad o el proceso de formación del sujeto antagónico en su tránsito hacia la autonomía (Gramsci, 1980: 53).

Al definir lo anterior, el magma del sujeto toma forma en la fotografía y los documentos como argumentos de la materialidad de los hechos. Son un mecanismo que evidencia, que da prueba de lo que pasa (Niney, 2009), 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 en que 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 la 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. Éste 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 (imágenes 1 y 2).

*Imagen 1. Muerte del Che*

Fuente: Fotografía de Freddy Alborta. Tomada de John Berger, *Para entender la fotografía* (2015).

*Imagen 2. Muerte de Diego Lucero*

Fuente: Tomada de *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976).

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 (2015) 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 imagi-

nario fue construido por la cristiandad en Europa y América Latina. Sin duda, es parte de la base imaginaria en la que se posiciona Ernesto Guevara al morir. La fotografía recurre a estereotipos de la representación y de la iconografía cristiana impregnados en la sociedad. Verushka Alvizuri (2012), por su parte, lo problematiza en su texto “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”.

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 que el filme del Taller de Cine Octubre reproduce mediante la pantalla también usará otros filmes. Un ejemplo es *La hora de los hornos* de Cine Liberación. En dos secuencias “La normalidad” y “La monstruosidad se viste de belleza”, 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 metrallicas. 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: “13 La opción”, es la elección de la vida de lucha ante una muerte expuesta por las imágenes de Ernesto Guevara. La voz en *off* define 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 pasan 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 (Barmé, 1998) —lo que necesita una caracterización a mayor profundidad—, la imagen de la muerte del guerrillero sólo guarda importancia como un 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.

Así, 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.

## Descongelar la revolución

La revolución socialista como punto de avance, como horizonte posible, fue uno de los elementos que Raymundo Gleyzer desarrolló 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 el 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 posibilita 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 (Sapire y Sabat, 2017). Más allá del impacto que pudo haber tomado la cinta por medio de su difusión clandestina en los sindicatos y organizaciones campesi-

nas (Nahmad, 2022), es justo llevar a cabo su papel como elemento organizador de las ideas revolucionarias.

*Imagen 3. Sujeto antagónico*



Fuente: Tomada de *La revolución congelada* (1971).

La secuencia que en este texto se titula “La revolución traicionada” (min. 23:35- 29:00) describe la vida del campesino Antonio López Hernández, quien 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.

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 (Machado, 2009: 57). 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 cosechando 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, se configura el *sujeto antagónico*. 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 el pensamiento a partir de dicha actividad, por eso el ingreso del trabajo en el documental de Gleyzer, como praxis, es decir, como práctica transformadora.

## Conclusión

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 sig-

nificaciones apuntaron a lograr un impulso en la lucha política de la década de 1970 y con ello lograr el cambio de sistema político y social en México. Esto convendría al paso del *sujeto antagónico* al *sujeto autónomo*. Sin embargo, el cambio fue interrumpido, el sujeto bajó a subalternidad.

Aquí se ha apuntado la relación entre procesos de subjetivación y la configuración del imaginario social. En ellos está la materialidad que se encarna en las subjetividades, una que deviene del conjunto de la totalidad histórico-social que termina fundando nuevos procesos sociales en la ruptura y las grietas que se abren en la sociedad. El cine contribuye al desarrollo de esas experiencias que pueden configurar nuevas utopías ante una decadencia apresurada del capital. El filme no sólo 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 en fábricas de subjetivación.

## Referencias

- Allier, Eugenia (2021), *68 el movimiento que triunfó en el futuro: historias, memorias y presente*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Allier, Eugenia y Vilchis, César (2017), “México, 1968: violencia de Estado. Recuerdos del horror”, *Theomai*, núm. 36, Estudios críticos sobre Sociedad y Desarrollo, Argentina.
- Alonso, José Luis (2008), “La guerrilla socialista contemporánea en México”, en Verónica Oikión y Marta Eugenia García (eds.), *Movimientos armados en México, siglo xx*, vol. I (pp. 129-144), El Colegio de Michoacán, México.
- Alvizuri, Verushka (2012), “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”, *Caravelle*, núm. 98, pp. 135-148, Toulouse, Presses Universitaires du Midi.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.

- Apréa, Gustavo (2015), *Documental, testimonios y memoria: miradas sobre el pasado militante* [1990], Manantial, Buenos Aires.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Barmé, Geremie (1998), *Las sombras de Mao. El culto póstumo al gran líder*, Ediciones Bellatierra, Barcelona.
- Berger, John (2015), *Para entender la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Castoriadis, Cornelius (2000), *La exigencia revolucionaria*, Acuarela, Barcelona.
- Castoriadis, Cornelius (2005), *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, México.
- Castoriadis, Cornelius (2007), *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (2008), *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*, vol. I, Proyecto Revolucionario, Argentina.
- Castoriadis, Cornelius (2015), *Historia y creación. Textos filosóficos inéditos (1945-1967)*, Siglo XXI Editores, México.
- Centro de Documentación de los Movimientos Armados (Cedema) (2006), *Informe de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP)*, México, [[https://cedema.org/digital\\_items/1378](https://cedema.org/digital_items/1378)].
- Coca, César (1988), *Lenin y la prensa*, Ellacuría, Bilbao.
- Comolli, Jean-Louis et al. (2016), *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, A. Machado Libros, España.
- Eisenstein, Sergei (1986), *El sentido del cine*, Siglo XXI Editores, México.
- Expósito, Marcelo (2005), *La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas*, 'Desacuerdos 2', Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)/Donostia/Arteleku/Unia/Arte y Pensamiento, Barcelona.
- Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP). (2006), "Informe histórico a la sociedad mexicana", México: FEMOSPP, [<http://sitiosdememoria.segob.gob.mx/work/>

- models/SitiosDeMemoria/Documentos/PDF/INFORME\_FE-MOSPP-2006\_Parte\_1.pdf].
- Gentile, Emile (2007), "Political Religion: A Concept and its Critics", *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 6, núm. 1, junio, pp. 19-32.
- Gramsci, Antonio (1980), "Análisis de las situaciones. Relaciones de fuerzas", *Nueva Antropología*, vol. iv, núms. 15-16, diciembre, Asociación Nueva Antropología A.C., México.
- Gramsci, Antonio (1980), *El príncipe moderno*, Nueva Visión, Madrid.
- Gramsci, Antonio (2009), *La política y el Estado Moderno*, Diario Público, Barcelona.
- Horkheimer, Max (1973), *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires.
- Machado, Arlindo (2009), *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*, Gedisa, Barcelona.
- Melgar, Ricardo (2008), "La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas", en Verónica Oikión y Marta Eugenia García (eds.), *Movimientos armados en México, siglo xx*, vol. 1 (pp. 29-68), El Colegio de Michoacán, México.
- Modonesi, Massimo (2010), *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Museo Casa de la Memoria Indómita (MUCMI) (2021), [<https://museocasadelamemoriaindomita.mx>].
- Nahmad, Ana Daniela (2015), *Imágenes en emergencia. Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Nahmad, Ana Daniela (2022), "Comentario sobre el documental de Raymundo Gleyzer", Zoom, miércoles, 20 de abril, Seminario de revisión de apartado del ensayo académico, México.
- Niney, François (2009), *La prueba de lo real en la pantalla*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Ortiz, Rubén (2016), *La guerrilla desde los sótanos del poder. Imágenes y memoria de la contrainsurgencia urbana en México (1976-1985)*, tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- Poniatowska, Elena (1971), *La noche de Tlatelolco*, Ediciones Era, México.
- Poniatowska, Elena (2008), “Memorial del 68”, *La Jornada*, México.
- Referencia IMDb. *Chihuahua, un pueblo en lucha*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0497735/>]; *México, la revolución congelada*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0128344/>]; *La hora de los hornos*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0063084/>]; *El grito*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0214735/>].
- Revueltas, José (2020), *Obra política*, t. 1, Ediciones Era, México.
- Rodríguez, Israel (2016), *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México.
- Sapire, Juana y Sabat, Cynthia (2017), *Compañero Raymundo*, Sudestada, Argentina.
- Traverso, Enzo (2019), *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Volpi, Jorge (2019), *La imaginación y el poder* [1998], Ediciones Era, México.
- Weber, Max (2008), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fecha de recepción: 30/04/24  
 Fecha de aceptación: 26/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462123-146