

El documental de testimonio militante. La imaginación presente de un pasado revolucionario*



Juan Michel Quesada Sánchez
michel.arbeiter@gmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Estudios Superiores-Unidad Morelia
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2055-0671>

ARTÍCULO

Resumen

Este artículo analiza las contribuciones del documental de testimonio militante a la construcción del imaginario social de la revolución socialista en México hoy, retomando la subjetividad de los grupos guerrilleros configurada desde la llamada *Guerra Sucia* (1965-1979), misma que aparece en un corpus de tres documentales: *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. Este ejercicio concibe que las producciones cinematográficas analizadas presentan y configuran rupturas históricas, es decir, significaciones imaginarias que instituyen un imaginario social sobre la transformación social.

Palabras clave: Cine documental, imaginario social, subjetivación, revolución, ruptura histórica.

[*] Este artículo fue desarrollado a profundidad como parte del ensayo académico titulado *Contribuciones del cine documental* de testimonio a la construcción del imaginario de la revolución socialista hoy con el cual obtuve el grado de Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Superiores. Mismo trabajo que obtuvo mención honorífica <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000834604>

Abstract

This article analyzes the contributions of the testimony documentary cinema to the construction of the social imaginary of the socialist revolution in Mexico today, retaking the subjectivity of the guerrilla groups configured from the called *Guerra Sucia* (1965-1979), same as it appears in a corpus of three documentary films: *Flor en Otomí* (2012) by Luisa Riley, *La Otra Revolución* (2018) by Mario Corona Payán y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019) by Acelo Ruiz. This exercise conceives that film productions present and configure historical ruptures, that is, imaginary significations that institute a social imaginary about social transformation.

Keywords: Documentary cinema, social imaginary, subjectivation, revolution, historical rupture.

Imaginario, Cine y Subjetividad

El cine militante en México (Rodríguez 2016) registró un imaginario de la revolución, como una utopía de la igualdad y de la justicia social, producido durante la llamada *guerra sucia* (1965-1979). Esa utopía fue vencida, en su lugar se posibilitó la llamada apertura democrática como consecuencia del enfrentamiento armado entre el Estado y los grupos guerrilleros. Sin embargo, la utopía vencida ha continuado reformulándose hasta el presente. En años recientes el documental de testimonio militante[1] ha registrado los cambios en la formación del imaginario social de la revolución socialista, mismo que se presenta como transformaciones simbólicas, políticas y técnicas. Pero además de ser una plataforma que visibiliza el imaginario social, el cine documental de testimonio militante se presenta como agente activo en la construcción del imaginario social.

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, lugares ideales basados en la emancipación del ser humano. Los filmes que analiza —*La Terra Trema* (1948) de Lucio Visconti, *iQueimada!* (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— contribuyen a formar los lugares ideales, lugares alternos al capitalismo fuera de la división de clases, de la dominación y la explotación.

[1] Se entiende al cine documental militante como un “instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación” (Rodríguez 2016), un cine que se produjo en el contexto de la llamada guerra sucia en México (1965-1980) y que al mismo tiempo tendía a identificarse dentro del movimiento cinematográfico latinoamericano denominado como Tercer Cine. ..

Por ejemplo, en *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, se rompe 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 del este donde el socialismo se llevó a cabo, no a partir de la insurrección armada, sino de la ocupación de posiciones importantes en el Estado, de continuas reformas y plebiscitos— la derrota de la vía socialista sólo marcó un cambio en la subjetividad de la clase obrera, dando un giro hacia la subalternidad.

A diferencia de los filmes que analiza Enzo Traverso, se propone fijar la mirada en los tres documentales: *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.

Para analizar la duplicidad simbólico-política que engloba los filmes, este artículo utiliza la categoría de imaginario social (Castoriadis 2008). Esta guía teórica permite que la cuestión de la subjetividad simbólico-política y la producción cinematográfica se observen desarrolladas dentro de las experiencias de resistencia, conflicto y liberación del proletariado, entendido este como la clase social dominada y explotada. A la vez, la categoría de imaginario social posiciona al cine documental como un producto práctico para la transformación social. Castoriadis (2008) nos permite afirmar que dentro de la sociedad ocurre un movimiento magmático, una “creación incesante” y entender a los sujetos que la crean, como posibilitadores de rupturas históricas y de cambios sociales. Así mismo, la perspectiva de este artículo define al arte cinematográfico como producción de ideologías en imágenes:

...es un concepto construido que nos permite aprehender las particularidades de la producción de imágenes y de su historia. Esta historia no es otra que la historia de las ideologías en imágenes (término por el cual remplazamos, de aquí en adelante, el equivoco, de “historia de la producción de imágenes”). En este sentido, podemos sustituir la antigua consigna burguesa de la tercera década: “La historia del arte es la historia de los estilos” por la consigna siguiente: “La historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes”. Por consiguiente, el objeto de la disciplina de la historia del arte no es otro que las ideologías en imágenes aparecidas en la historia. [...] En efecto, la ideología en imágenes, entendida como combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, es una de las formas de la ideología global de una clase social. (Hadjinicolaou 1974, 99).

... Al cine militante en México podemos caracterizarlo como un cine antagonista, es decir, una producción cinematográfica que se constituye subjetivamente en un momento de conflicto, de tensión entre las clases sociales. A partir de esta distinción podemos también diferenciarlos del cine documental de testimonio militante. Este segundo es entendido como una producción cinematográfica documental subalterna, de los vencidos, en los cuales se construye la memoria histórica y la subjetividad fílmica a partir de distintos testimonios de militantes. Se posicionan a principio del siglo XXI y continúan en producción.

La ideología está “investida en la relación imaginaria” (Hadjinicolaou 1974, 102). Por tanto, primero, las significaciones simbólicas, constituidas como los elementos narrativos y técnicos que dotan de movimiento a la imagen, así como las imágenes mismas producidas en el filme y, segundo, las figuraciones imaginarias concebidas como el conjunto de alegorías, metáforas, representaciones que funcionan dotando de sentido simbólico a las imágenes en la pantalla, son ambas formaciones ideológicas.

Como ejemplo de las primeras, son el montaje, la puesta en escena y el testimonio; de las segundas son 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, desde elementos de resistencia hasta cambios en el sistema económico social. Lo instituido es la reproducción social, la conservación de la contradicción entre capital y trabajo.

En el caso de los filmes de cine documental de testimonio militante, desarrollan un proceso de identificación, organización, cohesión y autoconciencia entre el espectador y los testimonios en los filmes. Este proceso de construcción del sujeto en la pantalla (Machado 2009) es lo que se denomina aquí proceso de subjetivación simbólica, la cual está condensada entre el sujeto en la pantalla y el espectador que guarda una relación intrínseca con el contexto en el que se producen las cintas.

Revueltas (2020, 67-71)[2] 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, que 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). 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 Rancièrè (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 Rancièrè, parece que la obra de arte se desarrolla solamente como un modo de articulación de los elementos políticos y sensibles de la sociedad:

[2] 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 se decanta por el psicoanálisis, el lenguaje y la semiótica. Puede ayudar a tener una perspectiva distinta a la que opera en el presente texto.

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 (Rancière 2009, 19).

Además, la materialidad adscrita al momento “históricamente concreto y socialmente determinado” (Revueltas 2020, 74) construye la dimensión cinematográfica, es decir, los momentos políticos y la correlación de las clases se producen también en/con el mundo filmico. 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

El episodio histórico, materia de trabajo de las cintas que se analizan en este artículo está marcado, por experiencias de resistencia, conflicto y liberación donde surge el *proceso de subjetivación política* (Modonesi 2010) [3]. La propuesta de Modonesi 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, 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. El devenir de la crítica del cine a la cosificación de los sujetos, es también una crítica política a la organización de sociedad. Se organiza por medio de las experiencias del proceso de *subjetivación política*, de la lucha de clases, un proceso en el cual se construyen los sujetos políticos (Modonesi 2010) .

[3] 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 se forma 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 describe más adelante.

La imagen cinematográfica. La imagen testimonio y la fotografía

Niney retoma la reflexión de Hartmut Bitomsky (2009, 390) acerca de la capacidad del método cinematográfico para mostrar las imágenes del Tercer Reich y demostrar la falsedad del filme, un método de *desmontaje*, de hacer evidente el dispositivo filmico mediante la puesta en escena de la historia narrada. Es, si no un método dialéctico anclado al montaje, sí es una parte central por exponer la antítesis del filme, evidenciarla. Este eje puede ser mejor comprendido por el concepto de *dys-posición* que utiliza Georges Didi-Huberman (2013, 87-88) para hablar del desmontaje brechtiano. En particular Bitomsky lo explica de la siguiente manera:

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).

“El documental de Bitomsky desmonta esa idea recibida, al volver a montar los archivos que relataban la construcción de las susodichas carreteras[4] [...] es el material de una puesta en duda histórica” (Niney 2009, 394).

A diferencia de Bitomsky, que busca la mentira de las imágenes en los filmes nazis, el presente trabajo pretende buscar la verdad, en tanto que “la verdad es concreta” (Didi-Huberman 2013, 33)[5]. Didi-Huberman retoma esta cita del epílogo redactado por Ruth Berlau en la obra de Bertolt Brecht *Kriegsfibel* (ABC de la guerra) edición de 1955:

En las gruesas vigas de su cuarto de trabajo
había pegado el siguiente lema:
La verdad es concreta
Ésta es, a mi juicio, la razón de por qué
recortaba fotos: un documento es difícil de negar.

[4] Hartmut Bitomsky. *Die Reichautobahn. Bundesrepublik Deutschland*: 1986. 90 m.

[5] Hace referencia a que toda certeza y aspecto de verdad es históricamente concreto y socialmente determinado, por tanto, es cambiante. Los elementos que dan certeza en cierto momento histórico pueden no hacerlo a partir de un cambio en la coyuntura política o en un cambio social de alcance revolucionario. Ésta fórmula fue adecuada por Lenin para dirigir aspectos centrales desde 1905 hasta culminar la revolución bolchevique. Vease Tony Cliff, Lenin: *La construcción del partido*, 1893-1914. (Barcelona: El Viejo Topo/La Hiedra, 2011).

Qué “un documento sea difícil de negar”, que éste sea puesto es escena exponiendo el montaje y el dispositivo de exposición, pretende llegar a aspectos que nutren de objetividad (poner y exponer dentro de una situación histórica concreta); que sea visibilizado como una “prueba en la pantalla” como un recurso crítico del pasado al presente, indica que son elementos que si bien no pueden ser considerados como una verdad (absoluta), si aportan un grado amplio de veracidad concreta en los elementos que se estructuran en el filme, dan certeza y certidumbre al espectador que conoce del tema, como a aquel que lo ignora. Da un panorama visual más claro sobre los elementos resplandecientes de un imaginario inacabado.

Así, en primer lugar, el testimonio mismo es reconfigurado por los elementos cinematográficos que se activan por medio de la narración y cuya materia de trabajo es el pasado, como las fotografías de exguerrilleros y exguerrilleras. 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 dan inicio a la construcción de una nueva visión sobre los procesos de transformación social.

Otro aspecto es la *puesta en escena*, la cual es definida por Bordwell y Thompson (1990, 145) 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, como una fotografía o pintura, que hace referencia a la posición política de quien da el testimonio ante la cámara. Esta configuración de la puesta en escena ante la cámara, todos los elementos de la decoración o aura que rodea al testimonio da prueba de la veracidad del relato, por lo que la imagen se configura como imagen verdad, como *imagen testimonio*.

La imagen testimonio, es un referente visual que trabaja para condensar un espacio de imaginación desde la memoria y el testimonio. 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. Esa imagen encuentra yuxtapuestas fotografías del pasado relatado, o muchas veces da paso, mediante al contrapunteo, a las fotografías puestas ante la cámara.

En *Flor en Otomí* (2012), *La Otra Revolución* (2018) y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019), la fotografía de los guerrilleros vencidos (imagen 1) 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, hace una interpelación, un cuestionamiento del presente en el que la fotografía aparece.

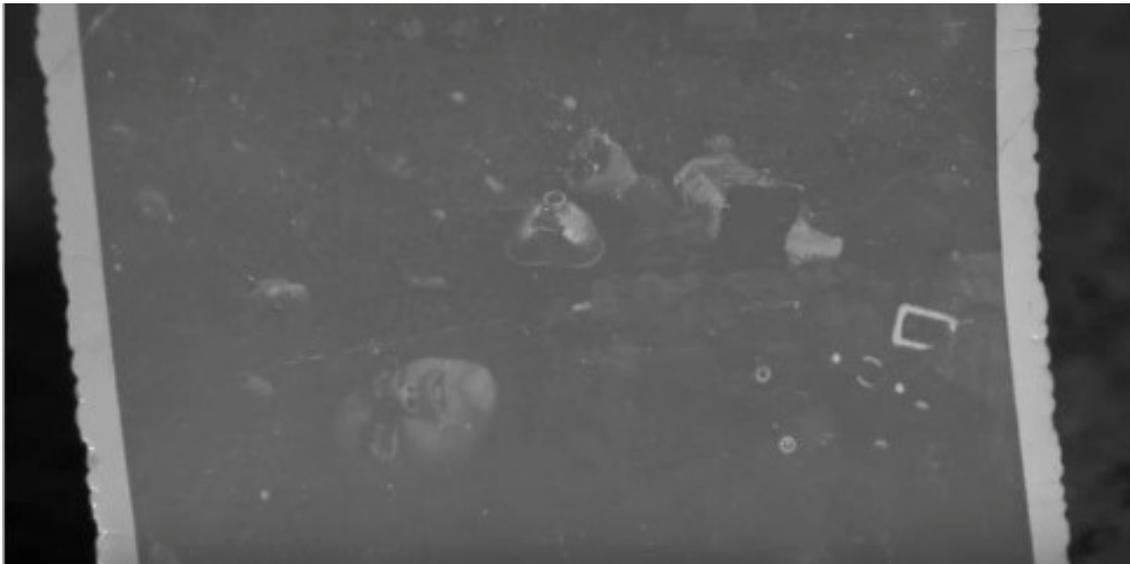


Imagen 1 Carlos David Armendáriz Ponce. Tomada del documental "La otra revolución" (2018).

Dichos filmes desarrollan la cualidad de presentar el transcurso de los tiempos pasado y presente yuxtapuestos lógicamente. Esta cualidad se construye en el filme por el tiempo de rememoración, el pasado y el tiempo desde el que se rememora, el presente, cuyo tiempo se entrelaza con el contexto de producción. La puesta en escena es, entonces, el espacio del tiempo presente, desde el cual se activa la imaginación del pasado.

Con la continua inmersión desde el cine documental de testimonio militante 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, con posibilidad de continuar.

Que *figuraciones imaginarias* como los héroes y “mártires de la democracia” (Cruz 2011) se muestren, como fotografías, otra vez en la pantalla (imagen 2) —como en el documental *Chihuahua. Un pueblo en lucha* (1976) del Taller de Cine Octubre—, matiza, el paralelismo de los tiempos, marcados por una extensa desigualdad, pobreza y falta de democracia. Además, permite que los retratos se activen como prueba de sucesos y acontecimientos, como elemento de agitación ante un contexto político marcado por la deslegitimación del Estado mexicano. Esa pérdida de legitimidad llegó a la cumbre, dado que fue un proceso de desgaste, 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).



Imagen 2. Guerrilleros caídos en Madera. Tomada del documental "Chihuahua, un pueblo en lucha" (1976).

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, un cine como “instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación” (Rodríguez 2016) y de testimonio militante. Un andamio que mantiene la imagen fija, la fotografía, como un elemento privilegiado (Bellour 2009, 119) para la enunciación del tiempo pasado.

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 (imagen 3) 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 (imagen 4), al pasado.



Imagen 3. Luis Prieto Reyes. Tomada del documental "Flor en Otomí" (2012)



Imagen 4. Dení Prieto Stock y familia. Tomada del documental "Flor en Otomí" (2012).

En los filmes antes dichos, la puesta en escena entra en relación con el montaje, recurso que otorga una secuencia, una cadencia, a los momentos del pasado y del presente. *En Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019) los elementos del montaje permiten que la narración conduzca al espectador a concatenar el presente con el pasado, por ejemplo, en el contrapunteo entre la *imagen testimonio*, las fotografías pasadas, la recreación de las escenas y las imágenes imaginadas por el espectador. Este ordenamiento y conjunción de los elementos cinematográficos es lo que se entiende como *imágenes cinematográficas*.

El producto del trabajo de las imágenes ordinarias conjuga a la imagen movimiento como una imagen extraordinaria en el sentido de Jun Fujita (2014). En estos términos, 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. 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 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 —en *Oblatos*— se utilizan una serie de planos ficticios mediante una maqueta y mediante imágenes de otras cárceles (imagen 5). 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).

En este sentido Niney (2009, 392) 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.

Dentro de la producción de la *imagen cinematográfica* (imagen 5) 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.

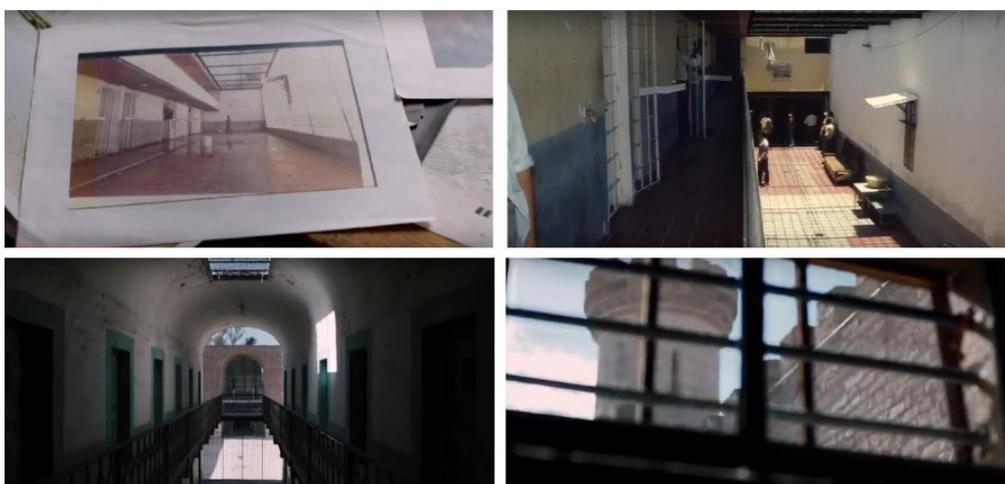


Imagen 5. Imagen cinematográfica Oblatos. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (2019).

Por ejemplo, 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.

La imagen cinematográfica induce al espectador a ejercitar la imaginación como *anamnesis*, como memoria activa. 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, 333).

Esta imaginación anamnética, es la forma precisa que la *imagen cinematográfica* toma dentro del documental de testimonio militante sobre la guerra sucia en México. Su función va de la mano de la justicia. La justicia anamnética 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.

Por lo tanto, la víctima no puede estar ligada a la justicia anamnética, en primer lugar, la víctima es un ente objetuado, hecho cosa, imposibilitado (Revueltas 1982); en segundo lugar, porque lo que dota de sentido al recuerdo dentro de los documentales de testimonio es la imaginación radical (Expósito 2005), 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.

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.

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 completar el análisis de las significaciones imaginarias instituidas e instituyentes. Es posible también acotarlas dentro del proceso de *subjetivación política*, por el contexto político en el cual son producidas.

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 (imagen 6). 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 (imagen 3), 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.



Imagen 6. Puesta en escena. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (2019).

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.

Oblatos relata la fuga del penal homónimo en Guadalajara por integrantes de la Liga 23 de Septiembre durante la década de los setenta. 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 de fuga. 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 esos años. 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), 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 7).



Imagen 7. Mario Cartagena (Guaymas) y José Natividad Villela. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (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. La mirada de los testimonios es lo que marca los ritmos disonantes de la cámara, la yuxtaposición (Didi-Huberman 2008) 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 del documental es la posibilidad de transformación que hubiese ocasionado la revolución socialista en México. En síntesis, esto lo dice el testimonio de Elmer Gonzáles 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 y política 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 actividad 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.

Significaciones instituyentes en las fotografías y proceso de heroificación

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, dado que termina con la conmemoración de un hecho para construir elementos simbólicos que reconfiguran una subjetividad vencida. 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).

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 que aparece en la pantalla, en este 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 *La Otra Revolución* es el pasado que reaparece en el presente, 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 2).

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.

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 (imagen 8) enuncia la martirización en el momento de la caída de un compañero, como Carlos Armendáriz (imagen 1). Lo real dentro de la cinta *La Otra Revolución*, es también el desarrollo de una mítica, de una sacralidad revolucionaria.



Imagen 7. Mario Cartagena (Guaymas) y José Natividad Villela. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (2019).

En *Flor en Otomí* (2012) trata de la estancia de Dení Prieto Stock en las Fuerzas de Liberación Nacional. En particular, su estancia en la casa de Nepantla, donde fue asesinada por el ejército mexicano. Para ello se hace un recuerdo de su vida, 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. La directora no recurre a la heroificación de la figura de Dení, sino a su desacralización, profanación, a una desmitificación, a la figuración cotidiana de 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 sus ideales de 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 adquiera 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 4).

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.

Conclusiones. Imaginar la utopía

El cine documental de testimonio militante y el cine militante han develando un importante papel en la participación de la construcción de los imaginarios sociales. Su acción funciona como un instrumento de construcción de figuraciones simbólicas tanto instituidas como instituyentes, es decir, que participan en la reproducción de la sociedad establecida, pero también participan en la construcción de formas sociales que pueden considerarse como posibilidades para configurar una nueva sociedad. Estas últimas formas son rupturas históricas.

El imaginario de la revolución socialista que se visibiliza en el cine documental de testimonio militante 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, una subjetividad subalterna. Hay derrota, es cierto, pero no un aniquilamiento de los esfuerzos revolucionarios, “lo que sobrevive es el deseo; no pueden matarlo” (Traverso 2019, 149).

El error de Enzo Traverso se desarrolla al encuadrar la historia de las revoluciones bajo una melancolía, cae engañado por su eurocentrismo al analizar los esfuerzos latinoamericanos bajo la óptica del duelo, con ello deja fuera un proceso de subjetivación política que continua bajo la derrota, durante la dictadura en Chile. En *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, por ejemplo, sólo apunta la continuidad del Movimiento de Izquierda Revolucionaria dejando atrás las claves tan precisas que la película de Carmen “transmite un mensaje de esperanza sin celebrar el martirio, defender una tesis o sugerir una interpretación apologética” (Traverso 2019, 148-149) deja fuera los esfuerzos revolucionarios que sucedieron en este lugar del mundo. Cuando se adentra en los filmes de Patricio Guzmán menciona:

Al cabo de décadas de trabajo sobre la memoria chilena, descripto como un arma de la lucha por la democracia, el socialismo y los derechos humanos —La batalla de Chile (1975-1979), Chile, la memoria obstinada (1997), El caso Pinochet (2001) y Salvador Allende (2004)—, Guzmán realizó su película más bella al presentar la memoria como un trabajo de duelo imposible. (Traverso 2019, 151).

Esa arma descripta de la lucha por la utopía va más allá de la rememoración, continua políticamente viva en Chile bajo la presencia del MIR y se tradujo en la victoria de Gabriel Boric. Es también parte de una subjetividad de la derrota, de los vencidos, de la subalternidad.

En el presente ejercicio se visibiliza el imaginario subalterno de la revolución socialista, como *una ideología en imágenes* en resistencia. Es una visión que sigue operando políticamente y que incluso aparece en lugares menos inesperados, denunciando el instante de peligro. Este parpadeo, 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 2021 (Pardo y Arredondo 2021). No es descomunal que las utopías aparezcan en momentos donde el mundo no es el mejor de los mundos posibles.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Allier, Eugenia y Cesar Vilchis. “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 María Eugenia García (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 y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: PAIDÓS, 1990.

Aumont, Jacques. *Análisis del film*. España: Paidós. 1990.

Apréa, 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.

Bartolomé, Castor. “La justicia anamnética violencia, mimesis y memoria de las víctimas”. Barranquilla: Universidad Libre Seccional-Advocatus. Edición especial no. 20: 319 – 335. 2013.

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.

Cliff, Tony. Lenin: *La construcción del partido, 1893-1914*. (Barcelona: El Viejo Topo/La Hiedra, 2011)

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.

Expósito, Marcelo. "La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases". En: *Desacuerdos 2*. Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento. 2005.

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 Veintiuno. 1974. Decimoquinta reimpresión. México: 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 Alba Teresa Estrada. *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 María 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 e Iñigo Arredondo. “Una guerra inventada y 350,000 muertos en México”. *The Washington Post*: Estados Unidos de América: 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 Gutenberg, 2019.

Traverso, Enzo. *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.

Traverso, Enzo. “Imágenes melancólicas. El cine de las revoluciones vencidas”, México: *Acta Poética*, 38•1. enero-junio. 2017.

Urrutia, Alonso. “El Ejército infiltró a normalistas, supo en tiempo real el ataque y ocultó información”. México: *La Jornada*, 29 de marzo de 2022.
<https://www.jornada.com.mx/2022/03/29/politica/004n1pol>